

Promotor	Prof. dr. Dieter Stern Vakgroep Talen en Culturen, afdeling Slavistiek en Oost-Europakunde
Copromotoren	Em. Prof. dr. Thomas Langerak Vakgroep Talen en Culturen, afdeling Slavistiek en Oost-Europakunde Prof. dr. Piet Van Poucke Vakgroep Vertalen, tolken en communicatie
Decaan	Prof. dr. Marc Boone
Rector	Prof. dr. Anne De Paepe

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Lidia Rura

***Становление творческой и диссидентской
личности Александра Галича и восприятие его
творчества***

***Stanovlenie tvorčeskoj i dissidentskoj ličnosti
Aleksandra Galiča i vosprijatie ego tvorčestva***

***(De wording van Aleksandr Galič tot scheppend
kunstenaar en dissident en de receptie van zijn werk)***

Proefschrift voorgedragen tot het behalen van de graad van
Doctor in Oost-Europese talen en culturen

Russisch

2016

Dankwoord

Eerst en vooral wil mijn dankbaarheid betuigen aan mijn promotor Em. Prof. dr. Thomas Langerak voor al zijn hulp, steun, constructieve feedback en advies.

Voorts wil ik ook mijn dankbaarheid betuigen aan mijn copromotor Prof. dr. Piet Van Poucke voor zijn advies, hulp en constructieve feedback.

Ook wil ik graag Prof. dr. Dieter Stern bedanken voor de bereidheid om de rol van administratief promotor op zich te nemen.

Daarnaast wil ik mijn erkentelijkheid betuigen aan mijn naasten, familie en vrienden die mij door dik en dun hebben gesteund.

Ten slotte, wil ik ook drie mensen bedanken die er niet meer zijn, mijn moeder, mijn grootmoeder en mijn man. Het is aan hen dat ik dit werk opdraag omdat ik er nooit zou zijn gekomen zonder hun liefde en steun.

Выражение благодарности

Прежде всего, я хотела бы выразить мою признательность моему научному руководителю профессору, доктору наук Томасу Лангераку за всю его помощь, поддержку, конструктивные комментарии и советы.

Далее, я хотела бы выразить свою признательность моему научному руководителю профессору, доктору наук Питу Ван Пуке за его советы, помощь и конструктивные комментарии.

Я также хотела бы выразить свою благодарность профессору, доктору наук Дитеру Стерну за то, что он любезно согласился быть моим административным ответственным научным руководителем.

Далее, я бы хотела выразить мою благодарность и признательность моей тете Ирине, моим близким и друзьям, которые всегда были рядом в беде и в радости.

В заключение я хотела бы от души поблагодарить еще трех человек, которых, к сожалению, с нами уже нет: мою маму Инну, бабушку Марию и моего мужа Адриана. Именно им я посвящаю свою работу, ибо я бы никогда не смогла ее написать без их любви и поддержки.

Lijst Gebruikte Afkortingen/ Список сокращений

СП - Союз писателей

КСП – Клуб самодеятельной песни

cf. – к примеру

ibid. – там же

et al. – и другие

sic. – написание в источнике

Замечание в связи с орфографией

Вместо буквы «*ё*» мы везде употребляли «*е*», кроме трех слов иностранного происхождения для гарантирования их правильного произношения, а именно: издательство Мёленхоф, издательство Сёйл и Генрих Бёлль.

Lijst van Tabellen/ Список таблиц

Таблица 1. Примеры разделенных строк.....	251
Таблица 2. Примеры различных строф.....	251
Таблица 3. Пример самой большой строфы в поэзии Галича.....	253
Таблица 4. Примеры отдельных конечных строк в строфике Галича.....	255
Таблица 5. Схема сравнения Драматического театра и эпического театра Брехта.....	281
Таблица 6. Художественные переводы Галича.....	321
Таблица 7. Сопроводительные переводы Галича.....	322
Таблица 8. Издание переводов Галича в составе академических публикаций.....	325
Таблица 9. Издание переводов Галича в составе дидактических пособий.....	325
Таблица 10. Переводчики Галича.....	327
Таблица 11. Стихотворение Галича <i>Старательский вальсок</i> и его переводы.....	417-421

Samenvatting

‘De wording van Aleksandr Galič tot scheppend kunstenaar en dissident en de receptie van zijn werk’

1. Onderzoeksvragen, structuur, methodologie

Aan de grondslag van dit onderzoek liggen vijf onderzoeksvragen: 1) waarom werd Galič dissident?; 2) waarom heeft hij juist het auteursliedgenre gekozen als medium? 3) wat hield zijn standpunt als dissident in? 4) hoe kan hij gesitueerd worden in het landschap van het Russische auteurslied? 5) hoe zit het met de receptie van zijn werk, zowel in zijn thuisland als daarbuiten?

Het proefschrift bestaat uit zeven hoofdstukken. Onderzoeksvragen, methodologie, de structuur en de staat van het onderzoek komen aan de orde in het eerste, inleidende hoofdstuk. Het tweede en het vierde hoofdstuk zijn biografisch en gefocust op de vorming van zijn artistieke en dissidente persoonlijkheid. In het tweede hoofdstuk wordt het leven van Galič onder de loep genomen voor de periode voorafgaand aan dissidentie en het auteursliedgenre. In het vierde hoofdstuk wordt de periode besproken van zijn carrière als dichter-zanger, de periode van dissidentie in de Sovjetunie en de emigratieperiode tot aan zijn dood. Tussen die twee biografische hoofdstukken is doelbewust het derde hoofdstuk gezet waarin de historische gebeurtenissen en verschijnselen worden besproken die het keerpunt vormen voor de metamorfose in de persoonlijkheid van Galič. Het gaat daarbij met name over de historische context in de Sovjetunie na het 20^e partijcongres, het ontstaan van de dissidente beweging en het auteursliedgenre. In het vijfde hoofdstuk wordt Galič binnen het auteurslied gesitueerd. Daarbij worden zowel verschillende karakteristieke eigenschappen van zijn werk geanalyseerd als zijn persoonlijke relatie met de andere twee grondleggers van het genre, Vysotskij en Okudžava. Het zesde hoofdstuk is gewijd aan de receptie van Galič. Het zevende hoofdstuk bevat de conclusies.

De methodologie is gebaseerd op literatuuronderzoek en analyse van verschillende soorten bronnen. De bronnen in kwestie zijn heel heterogeen, qua genre onderscheiden we vijf types: literaire teksten, wetenschappelijke literatuur, officiële documenten, persmaterialen, memoires. De wetenschappelijke literatuur maakt slechts een klein deel (ongeveer een vijfde) uit van het totale aantal bronnen. De bronnen worden gegroepeerd naar de verschillende types qua genre, de tijd van publicatie en de mate van objectiviteit/ subjectiviteit. Qua tijd spreken we van de bronnen gepubliceerd voor en na de perestrojka. Die afbakening is van belang voor ons onderzoek, want Galič overleed in 1977 en het heeft nog meer dan tien jaar geduurd voordat het

auteursliedgenre, de dissidentie en persoonlijkheid en werk van Galič openlijk konden worden besproken en bestudeerd in zijn thuisland. Voorts onderscheiden we de bronnen naargelang hun objectiviteit / subjectiviteit. Tot de objectieve bronnen rekenen we wetenschappelijke literatuur en officiële documenten, de subjectieve bronnen bestaan uit literaire teksten, memoires en persmateriaal.

2. Resultaten van het onderzoek

2.1 Wat de wording van Galič tot dissident betreft, kunnen we een aantal conclusies trekken.

Naar ons oordeel hebben naïviteit en nonchalance helemaal geen rol gespeeld op zijn weg naar dissidentie, omdat hij al voor zijn dissidente periode afwist van de negatieve kanten van het regime, zoals bv. repressies, gebrek aan vrijheid, antisemitisme.

Ook lijkt het ons onwaarschijnlijk dat Galič dissidente dichter-zanger werd uit zucht naar roem, omdat hij al veel erkenning genoot als officiële Sovjet toneel- en scenarioschrijver. Van zijn roem als dichter-zanger merkte hij overigens persoonlijk heel weinig omdat hij zijn contact met het publiek beperkt was tot beperkte privékringen en occasionele semiofficiële kleinschalige optredens.

Er zijn wel indicaties dat het schuldgevoel voor zijn welvarend bestaan als officiële Sovjetschrijver een rol heeft gespeeld bij zijn morele keuzes, al was er voor dat schuldgevoel weinig reden aangezien Galič nooit een echte handlanger van het regime was geweest. Hij werkte in de genres van satire en komedie die het minst doordrenkt waren van de ideologie en het meest kritisch. Zijn schuldgevoel werd gevoed door zijn buitengewone empathie voor mensen die leden onder het Sovjetregime.

Naar ons oordeel heeft zijn talent zeker een belangrijke rol gespeeld in zijn keuze, omdat hij zijn talent juist in het auteurslied ten volle kon realiseren. Daarenboven vond hij dat elke dichter het aan zijn talent verplicht was om de waarheid te spreken, het kwaad te bestrijden en daarom vervolging te riskeren.

Voorts was de omslag in de politieke context ook een belangrijke factor om Galič naar de dissidentie toe te drijven. Daarbij doelen we niet zo zeer op de openbaringen van het 20^e partijcongres, want hij was voorheen ook al niet zo naïef. Het was eerder het einde van de ‘dooiperiode’ en het neoconservatisme, die hem ertoe aanzetten om dissident te worden.

De stap naar de dissidentie was voor Galič zeker geen plotse omslag, maar het gevolg van een langzaam proces waarbij hij een aantal bewuste beslissingen heeft genomen (zoals de deelname aan het festival Bard-68 inclusief de repertoirekeuze; tamizdat-

publicaties; optredens bij elke gelegenheid; onverbiddelijke positie na het begin van de vervolging) en consequent bij zijn keuzes is gebleven.

2.2 Wat de keuze voor het auteursliedgenre betreft, denken wij dat voor Galič drie factoren doorslaggevend waren. Ten eerste kon hij al zijn eerder verworven kennis en vaardigheden als dichter, acteur, en toneelschrijver daarin realiseren. Ten tweede bood dit genre de mogelijkheid van snelle productie en snelle verspreiding. Ten derde bood het genre een absolute artistieke vrijheid omdat de censuur helemaal omzeilde.

2.3 De dissidentie van Galič heeft een aantal specifieke kenmerken:

- Zijn dissidentie was van esthetische aard zonder politieke doelstellingen
- Galič werd dissident uitsluitend om morele en humanistische redenen, want hijzelf noch zijn naastbestaanden waren slachtoffers van het regime
- Galič verklaarde zich tot een openlijke vijand van het Sovjetregime en bleef het bestrijden bij elke gelegenheid, ook in de emigratie
- Galič was een groot patriot en verklaarde altijd zijn liefde voor Rusland, Russische taal en cultuur. Hij nam dan ook nooit een andere nationaliteit aan en verkoos vluchteling te blijven.
- Galič zag zijn missie in de emigratie als bewaarder van de Russische taal en cultuur
- Galič was gekenmerkt door zijn zeer uitgesproken dubbele Russische en Joodse identiteit, wat zijn positie, ook in de emigratie en in het dissidentenmilieu, soms ongemakkelijk maakte
- Galič stond uiterst kritisch tegenover de Westerse democratie en vooral de linkse politieke stromingen in het Westen

2.4 De situering van Galič binnen het genre kent ook enkele specifieke kenmerken:

- eigenschappen van zijn werk: zijn talent als dichter (taal, metrum, strofen, rijm), gebruik van metatekst; muzikale en vocale begeleiding; theatrale aard; intertekstualiteit en politieke gerichtheid.
- de relatie met de twee andere grondleggers van het genre, Vysotskij en Okoedzjava, verliep soms moeizaam door hun persoonlijke verschillen en artistieke competitiviteit, maar was altijd gebaseerd op wederzijds respect en erkenning

2.5 Over de receptie van Galič kunnen we ook bepaalde conclusies trekken.

Zijn receptie was waarschijnlijk het grootst in zijn thuisland en in het Russisch, al zijn daar geen gegevens over. In emigratie heeft Galič een persoonlijke, morele, psychologische en artistieke crisis doorgemaakt, maar hij bleef actief en productief op veel vlakken: poëzie, radio-uitzendingen, concerten, film, proza. Door zijn

vroegtijdige dood heeft hij niet de kans gekregen om zichzelf opnieuw uit te vinden in nieuwe genres.

De receptie van zijn oeuvre in emigratie in het Russisch was beperkt tot de diaspora van de ‘derde golf’ (vanaf de jaren 1970). De receptie bij de diaspora van de ‘eerste golf’ (na revolutie) verliep moeizamer vooral bij de diaspora van de ‘eerste golf’, omdat die te weinig kennis van het leven in de Sovjetunie had om zich ermee te identificeren en de teksten van Galič te begrijpen. Daarbij vormde zijn vrij moderne taal ook een struikelblok. Over de receptie van diaspora van ‘de tweede golf’ (na de Tweede Wereldoorlog) is weinig bekend.

Concerten van Galič in het buitenland kende wel veel succes, maar het was vooral zijn dissidente persoonlijkheid die de aandacht trok en niet zijn poëzie.

De receptie van Galič in vertaling was nog beperkter. Het aantal uitgaven is klein en die bleven doorgaans beperkt tot het circuit van kleine alternatieve uitgeverijen. Dat heeft te maken met een aantal factoren:

- andere positie van de poëzie in de Russische maatschappij dan in het Westen en een andere poëtische traditie in de doelliteratuur
- marginale positie van vertaalde literatuur in het algemeen en het auteursliedgenre in het bijzonder in de doelcultuur
- afwijzende houding van Galič tegenover de vertaling van poëzie
- verandering in het doelpubliek in vertaling ten opzichte van het origineel

De receptie van Galič in vertaling was het grootst in de Angelsaksische wereld, terwijl die veel beperkter was in het Duits, het Nederlands en het Frans. De grote pieken van interesse voor het werk van Galič in het Westen vielen samen met de opkomende interesse voor de Sovjetdissidentie in de jaren 70 en daarna weer belangstelling voor Rusland net na de perestrojka.

Summary

‘The artistic and moral evolution of Aleksandr Galič into a dissident poet-singer and the reception of his work’

1. Research objectives, structure, methodology

Five questions constitute the objectives of this research: 1) why did Galič become a dissident? 2) why did he choose the genre of ‘guitar poetry’ as his means of expression? 3) what were the specific characteristics of his viewpoint as a dissident? 4) what place does he occupy within the genre of Russian ‘guitar poetry’? 5) how was his work received in his country of origin and in the West?

This PhD thesis comprises seven chapters. The first one is introductory and contains research objectives, structure and methodology. The second and the fourth chapters are biographic and focus on the Galič’s artistic and moral evolution. The second chapter is dedicated to the period before Galič’s dissidence and before his work as a poet-singer. The fourth chapter deals with the period after that, including his career in ‘guitar poetry’, the period of dissidence in the Soviet Union, his emigration and death. Between the two biographic chapters there is a strategically situated third chapter which deals with the events and phenomena that determined the transformation of Galič’s personality, in particular the historical context in the Soviet Union after the 20th party congress, the emergence of the dissident movement and ‘guitar poetry’. The fifth chapter situates Galič within the genre of ‘guitar poetry’. This is achieved by highlighting the salient features of his work and by discussing his relationship with the other two iconic figures and founders of the genre, Vysotskij and Okudžava. The sixth chapter is dedicated to the reception of his work. The seventh chapter contains the conclusions.

The methodology is based on the review of academic and other various sources. The sources used in the research are highly heterogeneous and academic publications account but a small part (about one fifth) of the total amount of sources. The sources have been divided into different types according to genre, period of publication and level of objectivity/ subjectivity. With respect to the genre we distinguish between literary texts, academic publications, official documents, press material and memoirs. In terms of publication period a distinction is made between sources before and after the perestroika. This distinction is important to us because Galič died in 1977 and it took more than ten years before ‘guitar poetry’ and the dissidence movement could be publicly discussed or researched in his country of origin. Additionally, we classify the

sources according to their objectivity/ subjectivity. Objective sources include academic literature and official documents, while subjective sources include literary texts, memoirs and press material.

2. Research results

2.1 With respect to the evolution of Galič into a dissident, we can make several conclusions.

Evidence shows that it was not naivety, lack of prudence or injudicious behaviour which led Galič into becoming a dissident. He was familiar with the ugly features of the regime, such as persecutions, lack of freedom and antisemitism long before he became a dissident.

Nor do we think that Galič became a dissident poet-singer in the pursuit of fame. He was already quite famous as an official Soviet playwright and script writer. Besides, his fame as a poet-singer was rather limited in his personal experience because his contact with the audience was restricted to unofficial concerts in private residences and rare semi-official performances before a small audience.

We do think that his moral choices were somehow led by sentiments of guilt because of his prosperous and comfortable life as an official Soviet writer. Yet, we would argue that Galič could not have been too much haunted by guilt because he had never been a real henchman of the regime. On the contrary, he worked in the genres of satire and comedy, the least imbued with ideology and the most critical ones. His sentiments of guilt may have been amplified by his extreme empathy for the victims of the Soviet regime.

We also think that Galič's talent played an important part in his transition because his talent reached its zenith especially in 'guitar poetry'. Besides, Galič thought that talent laid an obligation on every poet to speak the truth, to fight against evil and to be persecuted for it.

We consider the change in the political context also as an element which pushed Galič to dissidence. Yet, it was not so much the revelations after the 20th party congress that influenced him for he was not that naive before. It was rather the end of the 'Thaw' and neo-conservatism that led Galič to become a dissident.

Galič's evolution into a dissident was definitely not a matter of a sudden shift. It was a slow process during which he took a number of conscious decisions from which he never retracted (such as participation in the 'guitar poetry' festival in Novosibirsk in 1968, including his choice of repertoire; his tamizdat publications; his willingness to perform at any opportunity; his defiant position after the beginning of persecution).

2.2 With respect to his choice of ‘guitar poetry’ as a means of expression we can conclude that his choice was motivated by three factors. Firstly, he could use all his knowledge and skills from his previous career as a poet, actor and playwright in this new genre. Secondly, the brevity of the genre and its low-tech nature allowed for quick creation and popularization of Galič’s poetry. Thirdly, the genre offered Galič an absolute artistic freedom because it completely circumvented censorship.

2.3 With respect to Galič’s views as a dissident we can mention a number of notable characteristics:

- Galič’s dissidence was an aesthetic one, he had no political goals
- Galič became a dissident exclusively due to his moral convictions because neither he nor his loved ones were victimized by the regime
- Galič proclaimed himself a bitter enemy of the Soviet regime and used every opportunity to fight it also in emigration
- Galič was a patriot; he always proclaimed his love for Russia, Russian language and culture. In emigration he refused to adopt another citizenship and wanted to remain a refugee.
- Galič saw his exile as a mission to preserve Russian language and culture
- Galič’s personality was characterized by his outspoken dual Russian-Jewish identity, which sometimes hampered his contacts with other dissidents and within the emigration scene
- Galič strongly criticized Western democracy and especially left-wing politics

2.4 With respect to the place of Galič within the genre of ‘guitar poetry’, we can name several aspects:

- salient features of his work: his talent as a poet (language, meter, rhyme, stanza); use of metatext; musical and vocal peculiarities; theatrical nature of his poetry; intertextuality and political content.
- his relationship with the other two iconic figures and founders of the genre, Vysotskij and Okudžava, was rather tense due to personality differences and occasional professional competitiveness but was always based on mutual respect and recognition

2.5 With respect to the reception of Galič’s work we can conclude that the widest reception possibly occurred in his country of origin and in his mother tongue, even if there is no hard data on this subject.

In emigration Galič lived through a personal, moral, psychological and artistic crisis. Yet he remained active and productive in many fields. He wrote poetry and prose, gave concerts, participated in film productions and had his own program at Radio

Liberty. His untimely death prevented him from reinventing himself abroad and founding new genres of expression.

The reception of his work in Russian during his emigration period was mostly limited to the Russian-speaking diaspora of ‘the third wave’ (as from the 1970s). The reception by the diaspora of the ‘first wave’ (after the revolution) was less successful. The ‘first wave’ diaspora had little connection to his art because its knowledge of the Soviet reality was too poor to identify with it and to fully understand Galič’s texts. Comprehension was also hampered by his modern language. There is virtually no data on the reception by the diaspora of ‘second wave’ (after World War II).

Galič’s concerts abroad were well attended and successful but it was mostly his dissident personality that attracted attention, not so much his poetry.

Galič’s reception in translation was even more limited. The number of publications is low and most of them printed by small alternative publishers. This has to do with several factors:

- different role of poetry in a society in Russia and in the West as well difference in poetic tradition in the receiving literature
- marginal position of translated literature in general and ‘guitar poetry’ in particular in the receiving literature
- Galič’s negative attitude towards translation of poetry
- change of the target audience in translation compared to that of the original

The widest reception of Galič in translation occurred in the Anglo-Saxon world. His reception in German, Dutch and French was considerably more modest. Interest in Galič’s work in the West peaked during the general interest in Soviet dissident movement in the 1970s and general interest in Russia right after the perestroika in the 1990s.

Содержание

1 Введение.....	1
1.1 Задачи исследования, структура, методология.....	1
1.1.1 Задачи исследования.....	1
1.1.2 Структура исследования.....	2
1.1.3 Методология.....	3
1.1.3.1 Анализ и типология источников.....	6
1.2 Употребление фамилии и псевдонима Галича.....	19
1.3 Состояние исследования на настоящий момент.....	20
1.3.1 Причины обращения Галича к диссидентству.....	20
1.3.2 Причины обращения Галича к жанру авторской песни.....	23
1.3.3 Диссидентские взгляды Галича.....	25
1.3.4 Место Галича в жанре авторской песни.....	26
1.3.5 Восприятие Галича.....	27
2. Творческий путь Галича до авторской песни.....	31
2.1 Детство, отрочество, юность: поэзия и актерство.....	31
2.1.1 Детство Галича: раннее приобщение к литературе и искусству.....	31
2.1.2 Юность Галича: одновременное увлечение поэзией и театром, выбор актерства.....	36
2.1.3 Военный период: актерская карьера и издание первого поэтического сборника.....	39
2.1.4 Итоги актерского периода.....	41
2.2 Послевоенная молодость и зрелость Галича: карьера драматурга и сценариста.....	44
2.2.1 Оценка официального творчества Галича.....	50
2.3 Кампания антисемитизма и ее влияние на Галича.....	53
3 Исторический контекст СССР после XX съезда партии, диссидентское движение и возникновение жанра авторской песни.....	65
3.1 Коренной перелом в политической и культурной ситуации в СССР после смерти Сталина и XX съезда партии: «оттепель».....	65
3.2 Новые «заморозки» и «застой».....	70
3.3 Реакция общества на период «застоя».....	73

3.3.1	Расцвет конформизма.....	74
3.3.2	Появление диссидентского движения	82
3.3.2.1	Эстетическое диссидентство.....	84
3.4	Жанр авторской песни как литературное и общественное явление	90
3.4.1	Предпосылки возникновения жанра авторской песни	96
3.4.2	Эволюция авторской песни и отношения с властями.....	106
3.4.2.1	Фестиваль «Бард-68»	113
3.4.3	Авторская песня после перестройки	118
4	Рождение Галича-барда и диссидента.....	121
4.1	Переходный период	121
4.2	Переход к открытому диссидентству	134
4.3	Причины превращения Галича в диссидента.....	147
4.4	Причины обращения Галича к жанру авторской песни.....	175
4.5	Период открытого диссидентства и изгнание.....	179
4.6	Период эмиграции и смерть.....	203
4.6.1	Норвежский период.....	209
4.6.2	Мюнхенский период	213
4.6.3	Парижский период	222
4.6.4	Смерть Галича.....	227
4.7	Диссидентская позиция Галича.....	237
4.7.1	Краткий обзор истории российского и советского еврейства	247
4.7.2	Двойная русско-еврейская идентичность Галича	252
4.8	Отношения с Солженицыным	260
5	Место Галича в жанре авторской песни	275
5.1	Особенности творчества Галича в ландшафте авторской песни	275
5.1.1	Поэтическое мастерство Галича	278
5.1.1.1	Особенности языка Галича	285
5.1.1.2	Метрика Галича.....	315
5.1.1.3	Строфика Галича.....	322
5.1.1.4	Рифма Галича	328
5.1.2	Метатекст в творчестве Галича.....	331

5.1.4	Драматичность поэзии Галича	347
5.1.6	Содержание поэзии Галича.....	364
5.2	Отношения Галича с другими бардами	366
5.2.1	Отношения с Окуджавой	367
5.2.2	Отношения с Высоцким	370
6	Восприятие песенно-поэтического творчества Галича	377
6.1	Восприятие творчества Галича в СССР.....	377
6.2	Восприятие Галича за рубежом.....	380
6.2.1	Восприятие творчества Галича советской аудиторией в период его эмиграции	380
6.2.2	Восприятие творчества Галича в оригинале русскоязычной эмигрантской аудиторией	382
6.2.3	Восприятие творчества Галича иноязычной аудиторией.....	388
6.2.3.1	Восприятие устного творчества Галича иноязычной аудиторией на русском	388
6.2.3.2	Восприятие устного творчества Галича иноязычной аудиторией в переводе.....	389
6.2.3.3	Восприятие творчества Галича в письменном переводе.....	391
6.2.3.3.1	Различия между восприятием переведенной литературы и литературы на родном языке	391
6.2.3.3.2	Восприятие русской поэзии за рубежом	394
6.2.3.3.3	Отношение Галича к переводу поэзии	402
6.3.3.4	Переводы поэзии Галича	405
7	Выводы	443
	Список использованной литературы	451
	Источники на русском языке	451
	Источники на иностранных языках.....	485

1 Введение

1.1 Задачи исследования, структура, методология

1.1.1 Задачи исследования

Жанр авторской песни, возникший в Советском Союзе в 60-х годах XX века, представляет собой важное историческое явление всего послевоенного периода русской¹ культуры. После перестройки и окончательной легализации жанра, ему стало уделяться все больше внимания в российской научной литературе со стороны литературоведов и историков. Однако на Западе жанр авторской песни до сих пор остается малоизвестным, редко переводится на другие языки и часто находится на периферии внимания западной славистики (Platonov 2012: 5-6), которая более склонна рассматривать его как шансон, нежели как литературное явление (Smith 1984a; Platonov 2012).

В российской науке на настоящий момент уже проделана определенная работа в области исследования жизни и творчества трех корифеев жанра, а именно Окуджавы, Высоцкого и Галича. Что касается последнего, то, несмотря на ряд проведенных и проводимых исследований, далеко не все темы и вопросы, касающиеся жизни и творчества Галича, уже достаточно изучены или даже затронуты. Одним из таких недостаточно исследованных аспектов является становление его творческой и диссидентской личности.

Именно эта проблематика и стоит во главе угла данной работы. Конкретно, мы постарались найти ответы на следующие вопросы: 1) что привело Галича на путь диссидентства; 2) почему он выбрал для самовыражения именно жанр авторской песни; 3) какова была его позиция диссидента; 4) какое место он занимает в ландшафте авторской песни; 5) как проходило восприятие его диссидентского творчества на родине и за рубежом. Эти вопросы представляют собой логическую цепочку, т.к. причины выбора Галичем судьбы диссидента, равно как и суть его диссидентских взглядов определяют выбор им авторской песни как способа выражения этих взглядов и помогают определить его место в данном жанре. Характерные черты Галича-поэта и барда, в свою очередь, помогают понять, что он хотел высказать и к кому он обращался, а также проследить, насколько ему удалось достигнуть своего читателя/ слушателя, т.е. как проходило восприятия его творчества.

¹ Термин «русская культура» употребляется в значении русскоязычная культура.

Новизна данного исследования заключается в нескольких аспектах. Во-первых, научное исследование, специфически посвященное пути Галича к диссидентству еще не проводилось, хотя самые разные и порой противоречивые гипотезы высказывались в разных источниках. Во-вторых, до сих пор не проводилось отдельного масштабного исследования о причинах выбора Галичем жанра авторской песни как средства самовыражения, хотя и по этому поводу имеются разные гипотезы. В-третьих, недостаточно изученными остаются диссидентские взгляды Галича. В-четвертых, не проводилось и отдельного исследования о месте Галича в жанре авторской песни. На этот счет имеются некоторые фрагментарные замечания в источниках, но сводного систематизированного обзора на настоящий момент нет. В-пятых, восприятие творчества Галича еще вообще мало исследовано, если не считать литературу, упоминающую восприятие его концертов в эмиграции. Задачей данного исследования является попытка хотя бы частично заполнить эти пробелы.

1.1.2 Структура исследования

В плане структуры, работа состоит из семи глав, первая из которых вводная и включает в себя вопросы исследования, методологию, анализ источников, а также обрисовывает состояние исследования на настоящий момент. Вторая и четвертая главы являются биографическими и посвящены формированию творческой и диссидентской личности Галича. Биографический характер этих глав не совсем традиционен, т.к. их красной нитью являются только те факты, которые имеют отношение к становлению Галича-художника и диссидента. Факты же его жизни, мало имеющие к этому отношения, в данном исследовании либо вообще не рассматривались, либо упомянуты лишь вскользь в качестве контекстуальных рамок. Вторая глава охватывает период жизни Галича до его превращения в барда и диссидента. Третья глава содержит анализ исторического контекста периода «оттепели» и «застоя», диссидентского движения и авторской песни как культурного и общественного явления. Третья глава стратегически расположена между второй и четвертой биографическими главами, поскольку именно описываемые в ней события и феномены лежат во главе угла превращения Галича из официального советского литератора в опального барда. Четвертая глава охватывает весь диссидентский период жизни Галича до его смерти. В этой же главе рассматриваются причины обращения Галича к диссидентству и к жанру авторской песни и обсуждаются характерные особенности диссидентской позиции Галича. Четвертая глава также содержит краткий исторический экскурс в историю российского и советского еврейства, необходимый для анализа двойной русско-еврейской идентичности Галича. Пятая глава посвящена определению места Галича в ландшафте авторской песни по характерным признакам его творчества. В ней же рассматриваются его отношения с другими крупными бардами: Высоцким и Окуджавой. Шестая

глава посвящена обзору восприятия творчества Галича русскоязычной и иноязычной аудиторией, как на русском языке, так и в переводе. Выводы по всей работе приводятся в заключительной седьмой главе.

1.1.3 Методология

Данная работа представляет собой, прежде всего, историко-биографическое исследование, проведенное на основе всех найденных нами источников, имеющих отношение к нашей теме. При этом надо оговориться, что эти источники сами по себе заслуживают подробного описания из-за больших различий в плане их происхождения, периода и достоверности, что порой создает определенные трудности при проведении исследования. Здесь сначала необходимо дать определение источника и разделить источники на первичные, вторичные и третичные.

Источником мы считаем текст, из которого мы черпаем биографическую, историческую, научную и прочую информацию, которую мы подвергаем анализу. Первичными источниками мы считаем документы, подающие факты и идеи из первых рук. Вторичными мы считаем источники подающие факты и идеи со слов других лиц или же источники, обобщающие факты и идеи первичных источников. Третичными мы считаем источники, обобщающие вторичные и другие третичные источники. Далее, необходимо конкретно определиться, какие именно источники мы считаем первичными, вторичными и третичными в нашем исследовании.

Первичными источниками для нас являются, прежде всего, эго-документы самого Галича, включая его автобиографическую повесть *Генеральная репетиция* (1973 / 1991a), а также его интервью, его радиопередачи на радио «Свобода» и пр. Первичными источниками мы также считаем официальные документы, например, стенограммы заседаний, записки советских и партийных деятелей и организаций и пр.

При этом мы хотели бы отметить, что мы, как правило, не рассматриваем поэзию Галича, как первичный источник. Однако иногда мы все же используем стихотворения Галича как особый иллюстративный источник в тех случаях, когда мы можем с относительной уверенностью предполагать, что данное стихотворение имеет автобиографическое содержание.

Отказ от анализа поэзии Галича как первичного источника обусловлен рядом причин. Во-первых, в его поэзии довольно сложно отделить автобиографические стихотворения, написанные напрямую от автора, от стихотворений, написанных от лица лирического героя. Во-вторых, с нашей точки зрения, взгляд на биографию Галича и на становление его диссидентской и творческой личности

сквозь призму его стихов представляет совсем иной ракурс исследования, еще больше усугубляющий субъективность базы источников, которая и так очень высока. В-третьих, мы предвидим проблемы при прослеживании гражданской и творческой эволюции в поэзии Галича из-за сложностей датировки его стихотворений, которые изложены ниже.

Дело в том, что большинство стихотворений Галича не датировано и датировка их весьма проблематична, т.к. Галич «очень редко подписывал дату под своими стихами и почти никогда не оставлял черновики. По его собственным словам: «Если и писал на бумаге, то черновики я выкидывал, а иногда строка за строкой сразу возникали, когда в руках было не перо, а гитара». Ленты [магнитофонные – Л.Р.], как правило, тоже не датированы» (Галич цит. по Бетаки 2006б: 336). Датировка по записям тоже проблематична, т.к. Галич стал бардом во взрослом возрасте, и голос его уже не менялся (Петраков 1999: 414). Текстолог Крылов провел исследование по вопросам датировки поэзии Галича и подчеркивает, что датировать песни Галича крайне сложно (Крылов 2001в). Крылов использует несколько методов датировки: авторскую датировку на дареных стихотворениях/посвящениях, которые потом хранились в семейных архивах, например в семье Чуковских. Далее Крылов анализирует эволюцию текста отдельных стихотворений в редактировании Галича, а также появление песен в звукозаписях и прижизненных публикациях. В таких случаях, предполагаемая датировка возможна на основе устных комментариев к записям или других упоминаний, сделанных Галичем. Однако во многих случаях это лишь гипотеза, т.к. не одна из этих дат при дарении, авторском упоминании или даже при рассмотрении эволюции текста не устанавливает точно дату написания или первого исполнения (ibid.). Поэтому при цитировании мы указывали дату только тогда, когда она известна.

Вторичными источниками мы считаем мемуары родственников Галича, а также общественных и культурных деятелей его времени. К вторичным источникам можно отнести и ряд периодики и публицистических работ, а также ряд научных литературоведческих работ, в которых исследуется поэзия Галича или первичные документальные источники, как например статья Крылова (2001в) о датировке произведений Галича.

Третичными источниками мы считаем научные работы, как, например, монография Аронова (2012), посвящены биографическим вопросам и активно задействуют вторичные источники.

Помимо историко-биографического исследования, наша работа также имеет небольшую литературоведческую и переводоведческую части.

К литературоведческой части относится обсуждение характерных признаков творчества Галича: особенностей языка Галича, его поэтической формы, употребления метатекста, драматичности и содержания его поэзии. Здесь мы основывались на той филологической научной литературе, которую мы нашли по авторской песни, в общем, и по Галичу в частности. Поэзия Галича здесь используется в качестве примеров.

Переводоведческая часть работы основана на общей теоретической переводоведческой литературе, касающейся позиции и роли переведенной литературы, особенностей перевода поэзии, роли переводчика и издательств. Сами переводы нами не исследуются, т.к. это требует отдельного масштабного исследования, которое выпадает за рамки наших задач. Однако мы приводим и обсуждаем пример стихотворения, переведенного на различные языки.

Далее, стоит отметить, что при кажущемся, на первый взгляд, обилии источников (около 500), подавляющее большинство (около двух третей) всех источников составляют периодика и мемуары. Мемуары занимают третью часть всех источников в форме коротких статей или более объемных произведений. Чуть более пятой части источников составляет периодика, которая состоит из статей на тему личности Галича и/ или творчества и выражает версии фактов, личное мнение и интерпретацию отдельных лиц: журналистов, деятелей культуры, представителей диссидентского движения² и пр. К особой форме периодики относятся газетные статьи советского периода, выражающие точку зрения советских властей. Документальные фильмы о Галиче можно одновременно отнести и к периодике, и к мемуарам, т.к. в них есть элементы обеих категорий. Научная литература составляет только пятую часть в этом общем количестве. Кроме того, большая часть научных исследований опять-таки основана на вышеупомянутых периодике и мемуарах, что делает именно эти последние типы источниками основными в исследовании Галича. Остальная часть источников приходится на тексты произведений Галича в оригинале и переводе, официальные документы, а также публицистические и документальные тексты Галича, как например его дневники, его интервью, письма, комментарии к его передачам. Подробное описание и классификация источников приводятся ниже в 1.1.3.1.

² Для полноты информации мы приводим в сносках краткие справочные данные по каждому значительному представителю общественной или культурной жизни, который цитируется или упоминается в нашем исследовании. Краткие справки также приводятся по основным исследователям Галича и авторской песни.

В плане методологии работа представляет собой теоретическое (в противоположность эмпирическому) исследование по индуктивному методу *bottom-up*: т.е. от частного к общему. Иными словами, мы начали с изучения базы первичных и вторичных источников, а потом придали им теоретическое научное оформление. Такой метод является противоположным дедуктивному, *top-down*, который отталкивается от общего, в данном случае от базовой теоретической литературы, и переходит к частному. Выбор индуктивного метода был сделан нами сознательно потому, что крайняя гетерогенность, фрагментарность и субъективность источников затрудняет обозримость и формулирование гипотез практически невозможным при дедуктивном подходе. С нашей точки зрения индуктивный метод гарантирует наиболее объективный и всеобъемлющий подход к источникам.

1.1.3.1 Анализ и типология источников

Что касается происхождения источников, то их можно подразделить на пять групп: литературные тексты, научная литература, официальные документы, мемуары и периодика.

Литературные тексты, в основном, но не исключительно, представлены произведениями Галича в оригинале, изданными как за рубежом, так и в России, а также в переводе на английский, французский, нидерландский и немецкий языки.

Что касается русскоязычных изданий Галича, то зарубежные издания в основном датируются доперестроечным периодом, а отечественные все изданы либо в конце перестройки, либо уже после нее. Первые два зарубежных, эмигрантских издания Галича на русском языке, а именно *Песни* (1969) и *Поэма России: Песни о духовной свободе. Иронические песни* (1971) были составлены без его участия. В связи с этим первое издание 1969 года содержит несколько текстов других авторов, ошибочно приписанных Галичу, и оба эти издания содержат невыверенные тексты, а также тексты, транскрибированные с аудиозаписей, или самиздатовские тексты его песен/ стихов, вывезенные контрабандой из СССР. Последующие два эмигрантских издания Галича на русском языке *Поколение обреченных* (1972) и *Когда я вернусь (стихи и песни)* (1977) были уже составлены либо с его непосредственным участием, либо с его авторской правкой (Аронов 2012: 566-567). Имеются также два посмертных эмигрантских издания Галича, а именно: *Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен)* (1981, 1986). Советские/ российские издания появились только с 1989 года. Первым был сборник *Возвращение: Стихи* (1989), после которого появилось много отдельных изданий, а также изданий в составе антологий, звукозаписей и пр. Послеперестроечные российские издания Галича, как правило, характеризуются наличием в их составе обширных комментариев составителей,

цитат современников Галича, а также наличием дополнительных материалов в приложениях, предисловиях и послесловиях, например статей или мемуаров. Особняком среди этой группы источников стоит сборник транскрибированных передач Галича *У микрофона Александр Галич...: избранные тексты и записи* (1990) изданный за рубежом после его смерти и в конце перестройки. Этот сборник содержит как оригинальные тексты Галича, так и документальные материалы и статьи о нем и его творчестве.

В качестве литературного источника была использована не только письменная форма поэзии Галича, но и звуковые источники. Для этого мы прослушали и, где надо, транскрибировали все звукозаписи Галича на сайте <http://zv.fm/artist/119173>, на котором находятся более 200 записей Галича. Мы также просмотрели немногие сохранившиеся кинокадры с выступлениями Галича. Они включают в себя киноленту, чудом уцелевшую с фестиваля «Бард-68», с песней *Памяти Б. Л. Пастернака*; киноленту, сделанную, в эмиграции, видимо во Франции, с французскими субтитрами, с песнями *Облака* и *Поэма о Сталине, Глава 5, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением*; две разные киноленты с неизвестных выступлений с песнями *Цыганский романс* и *Старательский вальсок*; и фрагменты пения Галича с песней *Когда и вернусь* из фильма *Когда я вернусь/ Беженцы XX века*, который он снял в Норвегии в 1974 году. Мы использовали эти записи для исследования/ выверения особенностей текста, комментариев, музыки, интонации, пения Галича.

Что касается изданий Галича в переводе на иностранные языки (английский, французский, нидерландский, немецкий), то в общей сложности удалось найти восемнадцать изданий. В плане чисто литературного, художественного перевода имеется два отдельных издания художественных переводов Галича: одно на немецком языке *Galitch, A. Der Strick zum Paradies: Gedichte, Lieder und Balladen: zweisprachige Ausgabe* (1989) и одно на английском литературного переводчика Джеральда Смита³ *Alexander Galich: Songs and Poems* (1983). Также имеются одно стихотворение, интегрированное в тексте романа Френсиса Спаффорда *Red Plenty* (Spufford 2012), и семь изданий с переводами нескольких стихотворений в составе антологий. Четыре издания содержат переводы на английский: *Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology* (1973), *Twentieth Century Russian Poetry* (1992), *20th century Russian Poetry* (1993) и *An Anthology of Jewish-*

³ Смит Стантон Джеральд (англ. Gerald Stanton Smith) (1938), выдающийся английский филолог-славист, профессор Оксфордского университета, литературовед, стиховед. Специалист, по русской поэзии XX века, литературе русской эмиграции, истории перевода и авторской песне. Литературный переводчик поэзии.

Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry (2007). Три поэтических сборника содержат переводы на нидерландский: *Alle schoonheid is vermetel. Bloemlezing uit zestig jaar Russische poëzie* (1977), *Spiegel van de Russische poëzie* (2000) и *Rusland Lethe Lorelei* (2004). Имеется также нидерландский перевод одного стихотворения в специализированном журнале, посвященном литературе на славянских языках: *Tijdschrift voor Slavische Literatuur* (1990). Еще один перевод на французский был также опубликован в литературно-историческом сборнике, посвященном диссидентской литературе *Samizdat I: la voix de l'opposition communiste en U.R.S.S.* (1969), причем без указания автора оригинала или перевода. Однако количество изданий не всегда равно количеству разных переводов. Так, в одном англоязычном издании использованы переводы из вышеупомянутого отдельного издания Смита, а в одно нидерландское издание включен вышеупомянутый перевод из *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*. Имеются также два издания сопровождающих переводов к звуковому представлению: одно на английском к звуковой записи *A Whispered Cry: Songs by Alexander Galitch in verbal translation from Russian* (1975) и одно на нидерландском к концерту Галича (1974). Помимо этого, имеются три издания иллюстративных переводов в рамках научных монографий о русской авторской песне: два на английском: *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass» Song* (Smith 1984a) и *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period* (Platonov 2012), и одно издание на французском: *Les Auteurs du printemps russe: Okoudjava, Galitch, Vyssotski* (Blanc 1990). Далее, имеются переводы на английский в рамках научной статьи *Whispered Cry: The Songs of Aleksandr Galich* (Smith 1974) и перевод одного стихотворения в составе дидактического пособия для студентов, изучающий русский как иностранный: *Advanced Russian: from Reading to Speaking* (2010). Более подробно переводы и переводчики поэзии Галича обсуждаются в пятой главе, посвященной восприятию его творчества.

Научная литература, в основном, представлена русскоязычными и российскими источниками, которые включают в себя как отдельные статьи, так и более объемные работы, как, например, монографии и диссертации.

Российская научная литература по Галичу представлена несколькими монографиями и сборниками статей. Прежде всего, стоит упомянуть три сборника статей под редакцией Крылова⁴, (2001, 2003, 2009): *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. В каждом выпуске, посвященном конкретно Галичу,

⁴ Крылов Андрей Евгеньевич, (1955), литературовед, текстолог, библиограф, исследователь авторской песни и городского фольклора.

собраны научные статьи, доклады на конференциях и документы, касающиеся судьбы и творчества поэта. В данных статьях рассматриваются следующие аспекты: отдельные темы и мотивы в творчестве Галича (cf. Соколова⁵ 2001; Волкович 2001; Фризман⁶ 2003а; Кондратова⁷ 2009), особенности его поэтики (cf. Малкина & Доманский⁸ 2001; Кулагин⁹ 2003), проблемы текстологии (cf. Крылов 2001в), наличие связи между произведениями Галича и других бардов (cf. Кулагин 2001; Левина¹⁰ 2001; Быков¹¹ 2009) и поэтов (cf. Карпухина 2003; Пименов¹² 2003; Свиридов¹³ 2003а), прослеживается связь между его поэзией и реальными историческими событиями (cf. Костромин¹⁴ 2001; Богомоллов¹⁵ 2003; Свиридов 2003), обсуждаются его персонажи (cf. Борзенко 2003; Крылов 2009), театральные (cf. Зайцев¹⁶ 2001; Соколова 2003; Карпухина 2009) и литературные (cf. Джагалов 2003) истоки его поэзии, равно как и формальные характеристики его стиха (cf. Фризман 2003б; Фомина¹⁷ 2009; Свиридов 2009).

Несколько литературоведческих статей о творчестве Галича также входят в состав биографическо-мемуарного и документального сборника, целиком посвященного Галичу: *Заклинание Добра и Зла* (1992) составленного Ниной Крейтнер, падчерицей брата Галича Валерия Гинзбурга. К числу литературоведческих публикаций в данном сборнике могут быть, например, причислены статьи Эткинды¹⁸, Копелева¹⁹, Венцова²⁰, Синявского²¹. Другим

⁵ Соколова Ирина Алексеевна, филолог, специалист по авторской песне, заведует редакционно-издательским отделом Государственного культурного центра-музея В. С. Высоцкого.

⁶ Фризман Леонид Генрихович (1935), литературовед, педагог, публицист.

⁷ Кондратова Татьяна Ивановна, литературовед, специалист по поэзии.

⁸ Доманский Юрий Викторович (1968), филолог, литературовед.

⁹ Кулагин Анатолий Валентинович (1958), литературовед, специалист по авторской песне.

¹⁰ Левина Лариса Александровна, филолог, автор ряда статей об авторской песне.

¹¹ Быков Дмитрий Львович (1967), русский писатель и поэт, публицист, журналист, критик, преподаватель литературы, радио- и телеведущий.

¹² Пименов Н.И. (настоящее имя Альтшуллер Владимир Борисович), (1969), автор ряда работ по авторской песне под различными псевдонимами.

¹³ Свиридов Станислав Витальевич (1969), литературовед, исследователь авторской песни.

¹⁴ Костромин Александр Николаевич (1951), историограф авторской песни, составитель сборника стихов и песен А. Галича *Облака плывут, облака* (1999).

¹⁵ Богомоллов Николай Алексеевич (1950), российский литературовед, специалист по русской литературе начала XX века, стиховедению и текстологии.

¹⁶ Зайцев Владислав Алексеевич (1929), литературовед, специалист по поэзии.

¹⁷ Фомина Ольга Александровна, филолог, стиховед.

¹⁸ Эткинд Ефим Григорьевич (1918 — 1999), советский и российский филолог, историк литературы, переводчик европейской поэзии, теоретик перевода. В 1960—1970-х годах — диссидент.

¹⁹ Копелев (Копелевич) Лев Зиновьевич (Залманович) (1912—1997), критик, литературовед (германист), диссидент и правозащитник.

примером изданий, содержащих научные статьи наряду с публикациями мемуарного и документального характера, являются сборники *Мир Высоцкого*, из которых в данной работе мы использовали ряд литературоведческих статей (ср. Жовтис²² 1999; Курилов²³ 1999; Овчинникова 2001), статей об авторской песне (ср. Соколова 2000а; Чесноков²⁴ 1998), равно как и статью о переводе авторской песни Тимоти Сергэя ²⁵*Русская авторская песня на английском: Заметки о «Поющемся переводе»* (Сергэй [Sergay²⁶ - Л.Р.] 1999).

Далее, специфически Галичу посвящены четыре монографии: биографическое исследование Михаила Аронова (псевдоним, настоящее имя автора - Корман Яков Ильич²⁷ (Национальная библиотека Удмуртской республики 2012)): *Александр Галич. Полная Биография* (2012), два исследования Крылова: *Галич-«соавтор»* (2001а) и *Не квасом земля полита: примечания к «человеческой трагедии» Александра Галича* (2001б), а также исследование Фризмана *«С чем рифмуется слово истина.....»: О поэзии А. Галича* (1992).

Монография Аронова требует особой оговорки. Согласно Николаю Богомолу, книга Аронова представляет собой промежуточное явление между

²⁰ Венцов Лев – один из псевдонимов Шрагина Бориса Иосифовича (1926 —1990), российский философ, публицист и правозащитник, который в 1974 эмигрировал из СССР и сотрудничал с радиостанцией «Свобода».

²¹ Синявский Андрей Донатович (литературный псевдоним — Абрам Терц), (1925 —1997), русский литературовед, писатель, литературный критик и диссидент. В 1966 году Синявский был вместе с Ю. Даниэлем осужден за антисоветскую пропаганду и агитацию из-за его литературных публикаций антисоветской направленности в «тамиздате». В 1973 Синявский эмигрировал из СССР.

²² Жовтис Александр Лазаревич (1923 —1999), советский и казахстанский писатель, литературовед, переводчик, педагог.

²³ Курилов Дмитрий Николаевич (1966), бард, литератор, кинодраматург широкого профиля, автор пьес, киносценариев, сценариев для радио- и телевидения. Исследователь творчества Галича и Высоцкого. Пишет песни на свои стихи и на стихи других поэтов. Председатель секции авторской песни Союза литераторов РФ.

²⁴ Чесноков Сергей Валерианович (1943), российский ученый, математик, социолог, культуролог, музыкант, специалист по методам анализа данных и применению математических методов в гуманитарных исследованиях и проектах. Активный участник песенного движения и артистического андерграунда в СССР и современной России. Чесноков активно участвовал в организации фестиваля «Бард-68», который вошел в историю как единственный случай, когда Александр Галич получил у себя на родине возможность открыто исполнять свои песни и баллады в переполненных залах.

²⁵ Сергэй Тимоти (англ. Sergay Timothy), американский славист, литературовед, специалист по поэзии и переводу поэзии, а также специалист по авторской песне.

²⁶ Использованная публикация Тимоти Сергэя написана на русском языке с фамилией автора в русской транскрипции. В таких случаях для полноты библиографических сведений мы также указываем в квадратных скобках написание фамилий зарубежных авторов в оригинале.

²⁷ Корман Яков Ильич (1979), литературовед, специалист по авторской песне.

биографической прозой и научной биографией (Богомолов 2010: 508) из-за некоторых пробелов в литературоведческом анализе (ibid.: 497-502) и порой неаккуратного подхода к источникам (ibid.: 490, 503, 506). Однако мы все же, с этой оговоркой, считаем работу Аронова научной поскольку, она является единственной относительно полной биографией Галича, которая претендует на статус научной, а также, имеет много черт научной монографии, как, например, библиографические данные, исследование и анализ источников. Как предупреждает исследователь Богомолов, данные Аронова, следует проверять (ibid.: 508). Именно так мы и подошли к работе Аронова, как к отправной точке для некоторых фактов, с последующим их выверением в первоисточниках. Учитывая разнородность и разбросанность данных о Галиче, заслуга и ценность исследования Аронова как раз и заключается в том, что он собрал всю имеющуюся информацию воедино и попытался представить наиболее полную картину, вобравшую в себя большинство других известных источников. Такого сводного материала по Галичу до Аронова еще не было, что делает его работу, в нашем понимании, очень интересным и важным источником.

Что касается исследований Крылова, то в первой монографии он рассматривает вопрос соавторства Галича с Анчаровым²⁸, Шпаликовым²⁹ и Городницким³⁰, а также анализирует эпиграфы в поэзии Галича в точки зрения их возникновения, происхождения, атрибуции и точности цитирования. Во второй монографии Крылов рассматривает тему застолья и алкоголя в творчестве Галича. Монография Фризмана посвящена поэтике и тематике Галича.

Имеются также две монографии, в которых проводится сравнение между Галичем и другими бардами Высоцким (и Окуджавой): исследование Зайцева *Окуджава, Высоцкий, Галич. Поэтика, жанры, традиции* (2003) и исследование Кормана *Высоцкий и Галич* (2007). Исследование Зайцева содержит сравнительный анализ нескольких аспектов тематики и поэтики трех ведущих бардов. В работе Кормана даются сравнительные характеристики Высоцкого и Галича как гражданина, человека и творческой личности, разбираются особенности их поэтики и обсуждаются личные взаимоотношения двух бардов.

²⁸ Анчаров Михаил Леонидович (1923—1990), советский писатель, поэт, бард, драматург, сценарист и художник. Является одним из первых исполнителей в жанре авторской песни.

²⁹ Шпаликов Геннадий Федорович (1937 —1974), советский поэт, кинорежиссер, киносценарист.

³⁰ Городницкий Александр Моисеевич (1933), советский и российский ученый-геофизик, океанолог, доктор геолого-минералогических наук, профессор, член общественной организации «Российская академия естественных наук». Широко известен также как поэт, бард.

Корман также анализирует некоторые конкретные темы, которые присутствуют в творчестве обоих бардов.

Имеется также несколько литературоведческих работ, специфически посвященных авторской песне. Среди них можно выделить работу Ю.А. Андреева (1991) *Наша авторская. История, теория и современное состояние самодеятельной песни*, а также ряд диссертаций, а именно *Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг.* (Соколова 2000в), *Феномен авторской песни в школьном изучении* (А.Галич, В.Высоцкий, Б.Окуджава) (Глинчиков 1997), *Языковые особенности геопоэтики авторской песни: На материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора* (Кофанова 2005), *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-70-е гг.)* (Курилов 1999), *Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи* (Ничипоров ³¹2008), *Авторская песня в контексте лингвокультурной ситуации 1960-1970-х годов (на материале поэтического творчества Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Визбора, В. Высоцкого)* (Потапова 2009), и *Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект* (Уметбаева 2009).

В плане изучения феномена авторской песни зарубежная научная литература тоже имеет в своем арсенале несколько обстоятельных и ценных литературоведческих и литературно-исторических работ об авторской песне, например, исследования британского слависта и литературного переводчика Джеральда Смита *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass» Song* (1984а) и *The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry* (1984б), равно как и монографии французской исследовательницы Элен Блан³² *Les Auteurs du printemps russe: Okoudjava, Galitch, Vyssotski* (Blanc 1990) и американской исследовательницы Рейчел Платонов³³ *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period* (2012). Изучением авторской песни в принципе и творчества Галича в частности, занимается также и польский ученый Бартош Осевич³⁴ (Осевич 2009; 2014).

В нашей работе мы также использовали диссертацию Каримовой (2004), *Коммуникативная организация драматического произведения* и ряд

³¹ Ничипоров Илья Борисович (1977), филолог, литературовед, специалист по авторской песне, профессор МГУ, священник.

³² Элен Блан (фр. Hélène Blanc), французская славист и политолог.

³³ Платонов Рейчел, американская славист, литературовед, специалист по авторской песне.

³⁴ Осевич Бартош (поль. Bartosz Osiewicz), польский славист, литературовед, специалист по авторской песне.

исторических диссертаций о диссидентском движении, а именно *Диссидентское движение в СССР в 60-70-е годы* (Королева 1995), *Диссидентское движение в СССР: 1950-е - 1980-е годы* (Нагдалиев 1999) и *Диссидентское движение как явление общественно-политической жизни СССР в 1960 - 1980 гг.* (Береснева 2001).

В целом, следует отметить, что, несмотря на наличие определенного количества научной литературы по Галичу и авторской песне, тематика данной литературы несколько однобока для целей нашего исследования. Эта однобокость определяется тем, что вышеупомянутая научная литература, в основном, затрагивает вопросы авторской песни в целом, ее поэтики и места авторской песни в диссидентском движении. Далее, в научной литературе рассматриваются следующие аспекты: тематика отдельных бардов, их творческое влияние друг на друга, формальные характеристики их поэзии и интертекстуальные связи с другими литературными жанрами. Объемных работ, посвященных конкретно Галичу, очень мало, а биографическая научная работа представлена только монографией Аронова (2012).

Что касается официальных документов, использованных в данном исследовании, то, несмотря на их ограниченное количество, они представляют собой важные источники, предоставляющие информацию «из первых рук». Примером таких источников служат стенограммы заседаний Союза писателей, на одном из которых Галичу был вынесено строгое предупреждение после фестиваля «Бард-68», а на другом - Галич был исключен из его членов. Также были использованы официальные записки и доклады советских и партийных органов, имеющие отношение к Галичу, авторской песне или диссидентам.

Мемуарные источники включают в себя мемуары ряда видных деятелей политики, культуры и диссидентского движения. В качестве примера, среди таких работ можно назвать воспоминания Юрия Нагибина³⁵ *О Галиче - что помнится* (1989), дневники Корнея³⁶ и Лидии Чуковской³⁷ (2003), воспоминания доктора Канделя³⁸ *Об Александре Галиче* (1994), а также романы Свирского³⁹ *На*

³⁵ Нагибин Юрий Маркович (1920-1994), русский писатель-прозаик, журналист и сценарист.

³⁶ Чуковский Корней Иванович (1882-1969), русский советский поэт, публицист, литературный критик, переводчик и литературовед, детский писатель и журналист.

³⁷ Чуковская Лидия Корнеевна (1907-1996), русская писательница, редактор, поэт, публицист, мемуаристка и диссидент.

³⁸ Кандель Эдуард Израилевич (1923-1990), ведущий советский врач нейрохирург. Кандель был личным близким другом Галича и несколько раз помог ему в трудных ситуациях.

лобном месте (1979), *Герои расстрельных лет* (1998), *Штрафники* (2004) и Буковского ⁴⁰*И возвращается ветер...* (1978).

Периоду по Галичу можно разделить на четыре категории. Первая категория в большинстве своем состоит из российских газетных и журнальных статей послеперестроечного периода, в которых люди, знавшие Галича лично или знакомые с его творчеством только по звукозаписям и печатным изданиям, делятся своими мыслями и воспоминаниями. Среди этих статей имеются эссе, очерки и журналистика на тему культуры. Помимо этих материалов, имеется еще и ряд газетных статей советского периода, резко и ядовито критикующих Галича, в которых отражается точка зрения официальной советской пропаганды. Третьим видом периодических источников являются статьи зарубежной прессы, как в русских эмигрантских, так и в обыкновенных иностранных изданиях. Четвертой и особой категорией источников из периодики являются интервью и письма самого Галича, в основном, датируемые его эмигрантским периодом.

Корпус эго-текстов Галича, в основном, представлен его автобиографической повестью *Генеральная репетиция* (1973/ 1991а) и выдержками из его радиопередач *У микрофона Галич* (1990). Последние представляют по содержанию радиодневник, в котором Галич беседует со слушателями и поет свои песни. Здесь надо оговориться, что вышеуказанный сборник является выборкой передач Галича, отобранными редакторами Паничем и Николаевой, а не полным текстом всех передач.

Помимо этих двух источников имеется еще ряд интервью, большая часть из которых была проведена уже в эмиграции: *Интервью Александра Галича: Песня, жизнь, борьба специальным корреспондентам «Посева» Г.Рару и А.Югову* (1974/ 1989), *Интервью телеканалу «ZDF» (г. Майнц) 24 июля 1974 года* (1974/ 2009а), *Интервью радиостанции «Немецкая волна» (г. Кельн) 25 октября 1974 года* (1974/ 2009б), *Интервью об интервью. Беседа с корреспондентом радио «Свобода» Юрием Мельниковым (Шлиппе)* (1997/ 2003б), *Интервью в Америке* (1975/ 1992), *Интервью Александра Галича: Культура и борьба за права человека* (1977б) и *Верю в торжество слова (Неопубликованное интервью Александра Галича)* (2007). Единственное интервью до эмиграции *Я все еще оптимист* было дано Галичем по телефону журналу «Шпигель» в 1973 и

³⁹ Свирский Григорий Цезаревич (1921), советский, позже российский писатель и мемуарист. В 1972 эмигрировал из СССР, жил в Израиле, затем в Канаде. В эмиграции выступил с мемуарными и публицистическими книгами.

⁴⁰ Буковский Владимир Константинович (1942), писатель, политический и общественный деятель, один из основателей диссидентского движения в СССР.

впервые опубликовано в русском переводе в сборнике *Заклинание Добра и Зла* (1992).

Далее, эго-документы Галича включают в себя отрывки дневника 1969 и «норвежского дневника», опубликованных в вышеупомянутом сборнике (ibid.: 29-35, 115-129). Помимо этого имеются лишь отдельные высказывания, транскрибированные с аудиозаписей, и обрывки писем, опубликованные как заставки в различных послеперестроечных сборниках поэзии и прозы Галича. Прежде всего, бросается в глаза то, что эго-документов Галича мало, как до эмиграции, так и в эмиграции. Связано это, с нашей точки зрения, с рядом факторов. Во-первых, Галич не вел регулярно дневника, дневники, которые остались, представляют собой лишь кратковременные фрагменты, когда у него появлялось такое желание. Во-вторых, судьба его доэмигрантского и эмигрантского архива до конца не известна. В-третьих, у Галича вообще не было склонности делать черновые записи, он многое делал в уме, не выкладывая на бумагу.

Тем не менее, все эго-тексты Галича представляют особую ценность для настоящего исследования, т.к. они содержат точку зрения и воспоминания лично Галича, а не в пересказе третьих лиц. Важность этого факта определяется тем, что ни сам Галич, ни его жена вторая жена Ангелина Николаевна не дожили до реабилитации его имени и творчества, а наследники Галича получили доступ к большей части его архивов лишь много лет спустя. Судьба же и полнота этих архивов также остается не до конца проясненной. Поэтому тексты от руки самого Галича являются единственными достоверными источниками, выражающими его взгляды.

Кроме того, имеется еще и ряд пограничных источников.

Источником, передающим мнение самого Галича, и одновременно пограничным видом источника между литературным текстом и мемуарами можно считать автобиографическую повесть Галича *Генеральная репетиция* (1973 /1991a).

Пограничным между периодикой и мемуарами является особый тип источников, а именно документальные фильмы, в которых присутствует как голос рассказчика, т.е. журналистская часть, так и интервью разных действующих лиц того периода, которые можно отнести к мемуарам. Имеется также еще один документальный фильм *Когда я вернусь/ Беженцы XX века* (1976), в создании которого участвовал сам Галич, и который можно определить как диссидентское политическое произведение с литературными вкраплениями в него песен Галича в авторском исполнении.

В плане временных рамок источники можно разделить на три группы: доперестроечные, послеперестроечные и пограничные. К доперестроечным источникам относится часть иностранной научной литературы, публикации в иностранной и эмигрантской прессе, литературные русскоязычные эмигрантские издания, а также ряд официальных документов и газетных статей советского периода. К послеперестроечным источникам относится основная масса (в основном российской) научной литературы, периодики материалов и мемуаров, литературные сборники произведений Галича, а также ряд официальных документов, в основном, связанных с реабилитацией имени и творчества Галича в СССР. К пограничным материалам можно условно отнести звуковые записи Галича, напечатанные произведения Галича с его собственными сопутствующими комментариями в транскрипции со звуковых записей, а также сборник транскрипций его передач на радиостанции «Свобода» *У микрофона Галич* (1990). Мы считаем эти источники пограничными из-за их двойкой природы, т.к. несмотря на то, что они были опубликованы, отобраны и отредактированы в конце перестройки, в них все же приводятся транскрибированные оригиналы передач или комментариев Галича, записанные на магнитофон или вышедшие в эфир до перестройки.

Разница в происхождении источников определяет также различия в степени их достоверности, т.е. объективности и субъективности. Сравнительно объективными можно считать научную литературу и официальные документы, а довольно субъективными - советские официальные документы, периодику и мемуары. Так, научная литература содержит утверждения, основанные на результатах проведенных исследований. Однако научные же исследования по Галичу, в большинстве своем, оторваны от его эпохи по времени, т.к. они начали проводиться лишь по прошествии многих лет, после перестройки, за исключением некоторых работ зарубежных ученых. Официальные документы основаны на фактах или содержат детальное их описание, и в этом они тоже весьма объективны.

Периодика и мемуарная литература, наоборот, обоснования не требует, и поэтому часто содержит личные мнения и взгляды отдельных лиц, которые могут быть основаны на определенных фактах, а могут быть и ничем не обоснованы, кроме собственной точки зрения. Они передают события так, как они помнятся автору мемуаров, что совершенно не гарантирует их объективное наличие, последовательность, а уж, тем более, их оценку. Причем, факты могут быть подтверждены другими источниками или совершенно ничем не подтверждены. С этой точки зрения периодика и мемуарная литература весьма субъективны. Кроме того, субъективные источники часто бывают противоречивы, поскольку их авторы имеют разные точки зрения и, сознательно

или бессознательно, представляют события тенденциозно, через призму своего видения. Субъективные источники также часто бывают крайне эмоциональны и могут довольно категорично выразить весьма спорную точку зрения.

Противоречивость обуславливается еще и тем, что после перестройки наследием Галича стали заниматься две разные и враждующие между собой группы людей, сосредоточенные, с одной стороны, вокруг дочери Галича, Алены Архангельской-Галич, а с другой стороны, - вокруг брата Галича, Валерия Гинзбурга. Однако здесь необходимо отметить, что мемуарная литература имеет свою неоспоримую ценность для исследователя, а именно определенную степень подлинности, приближенности к моменту событий, поскольку авторы мемуаров сами зачастую являются важными фигурами советской культурно-общественной жизни того времени.

Особенной (идеологической) тенденциозностью отличаются газетные материалы и официальные документы советского периода, поскольку они содержат информацию, пропущенную через призму советской идеологии, даже если они и основаны на фактах.

Особого внимания заслуживает вопрос объективности/ субъективности эго-документов Галича. Галич, в целом, очень откровенен и прямолинеен во многих эго-документах, он описывает многие события в мельчайших подробностях. Однако мы все же должны констатировать, что информация в этих документах обходит многие аспекты его биографии стороной и что точка зрения и идеи Галича тоже субъективны, т.к. они отражают его собственное мнение и интерпретацию. Поэтому принимали во внимание, как аутентичность этих документов, так и их субъективность. Вышеописанная неоднородность источников, равно как и тот факт, что по количеству субъективные источники намного превышают объективные, создает определенные трудности для обеспечения объективности исследования. Поэтому мы сознательно решили использовать в данной работе довольно обширное их цитирование, которое с одной обеспечивает репрезентативность исследования, а с другой, - придает ему определенную «наглядность», для того чтобы читатель сам мог «из первых рук» «услышать», «вкусить» и ощутить неоднозначность получаемой картины. Путем цитирования мы хотим скорее «показать», а не только «рассказать». В определенных случаях мы одновременно приводим ссылки на несколько разных источников для иллюстрации одного и того же факта или события, чтобы продемонстрировать, что наши выводы и гипотезы основаны не на наших собственных домыслах, а на нескольких свидетельствах, подтверждающих достоверности информации. В других случаях, мы приводим разные источники по одним и тем же фактам и событиям для демонстрации противоречивости информации.

Другой веской причиной для обширного цитирования является тот факт, что, с одной стороны, о жизни Галича известно очень много, а, с другой, - «биография Галича полна загадок, ошибок, недосказанностей, странностей и превратностей судьбы. Этот шлейф тайн тянется за ним с самого рождения» (Фочкин 1993: 7), что отмечалось как исследователем и переводчиком Галича Смитом (1983), так и исследователем его биографии Ароновым (2012). Загадочность эта связана с тем, что о некоторых периодах и аспектах его жизни имеется обилие информации, а о других периодах или аспектах информации мало или она противоречива:

«...исследователь биографии Галича неизбежно сталкивается с крайне неравномерным распределением информации. По одним событиям (таким, как Новосибирский фестиваль 1968 года) материалов имеется более чем достаточно, а по другим (например, родословная Галича) сохранились лишь жалкие крохи. По-прежнему закрыт доступ к «делу Галича», хранящемуся в архивах ФСБ, поэтому приходится довольствоваться открытыми публикациями. Хотя зачастую они и разбросаны по малодоступным изданиям, однако, будучи собранными воедино, позволяют выстроить подробную картину взаимоотношений Александра Галича с органами советской власти, и в частности — показать логику развития этих взаимоотношений» (Аронов 2012: 5-6).

Сам Галич мало что рассказывал о своей личной жизни, кроме того, что содержится в его автобиографической повести *Генеральная репетиция* (Smith 1983: 15; Нагибин 1991: 498). По этим причинам и по причине того, что творчество Галича исследовано меньше, чем, например, творчество Высоцкого или Окуджавы, Галич остается самым «непроявленным» из крупных бардов-шестидесятников (Шохина 1998: 9).

Мы также хотели бы изложить нашу методику и стратегию при цитировании. Иногда мы сталкивались с определенными трудностями, т.к. цитаты других источников, как-то, высказывания Галича или его современников, в послеперестроечных изданиях произведений Галича не всегда снабжены указаниями на первоисточники этих цитат. В таких случаях мы указывали «цит. по».

Все документальные фильмы были просмотрены и цитируются в нашей транскрипции. Мы всегда указываем, кому принадлежит цитата. Если фильм цитируется без этого указания, то речь идет о голосе за кадром.

Цитаты иноязычных источников приводятся в оригинале, однако снабжены нашим собственным русским переводом в сносках для улучшения доступности работы для читателей, не владеющих тем или иным иностранным языком.

Большие цитаты (от четырех строк и более) вынесены отдельным абзацем и выделены другим шрифтом для улучшения читаемости текста.

1.2 Употребление фамилии и псевдонима Галича

Употребление в работе фамилии и псевдонима Галича в разные периоды его жизни также необходимо обговорить во избежание путаницы. Официально, по паспортным данным, Галича звали Александр Аркадьевич Гинзбург, а псевдоним Галич был взят им уже после войны, в процессе развития его творческой карьеры. По поводу происхождения псевдонима Галича имеются разные гипотезы.

Согласно одной из них, Галич взял себе псевдоним по фамилии Александра Ивановича Галича, преподавателя латинской и русской словесности в Царскосельском Лицее, где учился А.С. Пушкин. Известно, что Галич очень гордился тем, что родился в день Лицея. Однако поразительно не только совпадение фамилий, но и изречение пушкинского Галича: «Пашквиль – это высокий жанр» (Рассадин 1993: 16), именно этот жанр и стал одним из основных жанров творчества Галича-барда. Согласно другим версиям:

«... Галич - это псевдоним, составленный из первых слогов Гинзбург Александр Аркадьевич. Это также название старинного русского города, ведь Галич всегда считал себя русским литератором, более того, православным, после того, как крестился у своего друга Александра Меня. Так что получилось очень емко» (Лебедев 1997).

Существует и еще одна версия, согласно которой псевдоним был взят от имени женщины по имени Галина, в которую Галич был влюблен (Крейтнер 1989: 12).

Сам Галич о выборе псевдонима почти ничего не упоминал, кроме того, что псевдоним для него был удобнее, поскольку фамилия Гинзбург очень часто встречалась в среде творческой интеллигенции и научных кругах, и из-за этого возникала путаница.

Учитывая личность Галича и ярко выраженный ассоциативный характер его творчества, можно предположить, что ему импонировал такой многозначный псевдоним, в котором сочетались и сокращение его Ф.И.О., и название города Галич, и фамилия лицейского учителя Пушкина, что подчеркивало связь Галича с родиной, русской культурой и литературой, которой он принадлежал, и всегда будет принадлежать (Рубинштейн 1992а: 202-203).

В рамках же данной работы ради удобства, краткости и во избежание двусмысленностей, Александр Аркадьевич Гинзбург – Галич, всегда именуется

Галичем вне зависимости от упоминаемого периода его жизни, в том числе и в период, предшествовавший принятию псевдонима.

1.3 Состояние исследования на настоящий момент

Гетерогенность и неоднозначность использованных источников имеет прямые последствия для представления состояния исследования на настоящий момент по упомянутым в 1.1 пяти основным задачам данной работы. Фактически, научное исследование по данным вопросам почти всегда охватывает лишь часть проблемы, остальное восполняется нами на основе анализа источников.

1.3.1 Причины обращения Галича к диссидентству

По первому вопросу о причинах, приведших Галича на путь диссидентства, самая большая научная работа была до сих пор проведена только Ароновым (2012). Рассматривая биографию Галича в три основных последовательных этапа: от драматурга к поэту и от поэта к эмигранту, Аронов описывает события в их хронологической последовательности на основе имеющихся документов, мемуаров и свидетельств. Подробней всего тема обращения Галича к диссидентству затрагивается с момента его обращения к жанру авторской песни. Однако сами причины такого идеологического выбора Галича отдельно не обсуждаются и фрагментарно разбросаны по всему исследованию. Помимо работы Аронова вопрос обращения Галича к диссидентству затрагивается в монографии того же автора, но уже под своей собственной фамилией, а именно Корман (2007) в сравнении с путем Владимира Высоцкого, а также кратко упоминается в работах Смита (Smith 1983, 1984a) и Блан (1991). Далее, различные версии высказываются в воспоминаниях и статьях современников Галича, например, Льва Копелева (1992), Льва Венцова (1992), Ефима Эткинда (1992a), Елены Боннэр⁴¹ (1992), Станислава Рассадина⁴² (1990), Валерия Лебедева⁴³ (1998 а, б, в), Юрия Нагибина (1991) и других. Среди людей близких к Галичу также очень важны свидетельства его дочери Архангельской-Галич и его брата Валерия Гинзбурга. Ряд гипотез (например, наивность и легкомысленность, сила таланта, заставившая Галича заговорить правду, чувство вины за собственное благополучие и органическое перерастание советского литератора в диссидента от литературы) высказывается и в периодике, например,

⁴¹ Боннэр Елена Георгиевна (1923 — 2011), советский и российский общественный деятель, правозащитник, диссидент, публицист. Вторая жена известного правозащитника академика Андрея Сахарова.

⁴² Рассадин Станислав Борисович (1935 — 2012), литературный критик, литературовед.

⁴³ Лебедев Валерий Петрович (1937), советский философ и историк. Эмигрировал в США в 1992. Редактор и издатель американского общественно-политического еженедельника «Лебедь» на русском языке.

Андреев ⁴⁴(1989а, б), Ким ⁴⁵(1988а, 1989), Шохина (1998). Свидетельства на эту тему также присутствуют в документальных фильмах о Галиче. Отдельным порядком стоят утверждения в периодике советского периода, сделанные с точки зрения официальной пропаганды. Особую ценность для исследователя представляет автобиографическая повесть Галича *Генеральная репетиция* (1973/1991а), а также его интервью (cf. Галич 1974/1991; Галич 1974/2003а, б), где автор сам излагает, почему он стал диссидентом, и как он к этому шел. Более того, в имеющихся материалах также упоминаются конкретные (сознательные) решения Галича, приведшие его к диссидентству, как-то, участие в фестивале «Бард-68», публикации в тамиздате, нежелание покаяться после начала преследований и упорное решение продолжать выступать с подпольными концертами при любой возможности.

В целом, можно отметить, что по вопросу о причинах обращения Галича к диссидентству, только 17% источников представлено научной литературой, а подавляющее большинство источников относится к периодике и мемуарам. Поскольку отдельного исследования на эту тему еще не производилось, информация крайне фрагментарна и разбросана по разным источникам. Поэтому мы проводили синтезирующий анализ этого весьма субъективного материала для выработки научно-обоснованных гипотез.

Несколько иная картина по источникам предстает при составлении обзора исторического контекста советского периода и анализа авторской песни. В обоих случаях научная литература составляет около половины всех использованных источников.

Так, для описания эволюции диссидентского движения и его характера мы опирались на диссертации Королевой (1995), Нагдалиева (1999) и Бересеневой (2001), а также на информацию о советском политическом и культурном диссидентстве, представленную в работах Ленгленда, Акцеля и Тикоса (Langland, et al.1973), Смита (Smith 1983; 1984а), Блан (Blanc 1990), Нахимовски (Nakhimovsky ⁴⁶2010), Шраера (Shrayer 2007) и крупного историка русского еврейства Джона Клиера ⁴⁷(Klier 2007). Помимо научной литературы для обзора

⁴⁴ Андреев Юрий Андреевич (1930 — 2009), русский прозаик, литературовед, публицист, член Союза писателей СССР и России, член Союза журналистов.

⁴⁵ Ким Юлий Черсанович (1936), советский и российский поэт, композитор, драматург, сценарист, бард, участник диссидентского движения в СССР.

⁴⁶ Нахимовски Элис Стоун (англ. Alice Stone Nakhimovsky), (1950), американская славист, специалист по иудаистике.

⁴⁷ Джон Дойл Клиер (англ. John Doyle Klier), (1944–2007), выдающийся историк российского и советского еврейства, крупный специалист по иудаистике и восточноевропейским культурам.

исторического контекста для нас также интересны мемуарные и эссеистические работы Буковского и Свирского, статьи и воспоминания очевидцев того периода, как, например, самого Галича (1974/ 1990; 1990; 1973/ 1991а), Евтушенко⁴⁸(1988), Кима (1988а, б), Максимова⁴⁹(1980/ 1992), Перельмана⁵⁰(1999), равно как и статьи Хрущева в советской прессе (1961; 1963).

Что касается авторской песни, то она уже достаточно подробно и глубоко изучена целым рядом российских и зарубежных ученых как общественно-культурное явление и как жанр искусства. Авторская песня рассмотрена в работах Андреева (1991), Смита (1984а), а также в диссертациях Соколовой (2000), Курилова (1999), Глинчикова (1997). Поэтика авторской песни частично изучена Кофановой (2005), в диссертации Ничипорова (2008) авторская песня анализируется как поэтическое явление, а в диссертации Потаповой (2009) она рассматривается в контексте лингвокультурной ситуации советского времени. Особый взгляд на авторскую песню как на гетерогенное и маргинальное явление высказывает исследовательница Платонов (2012). Вопрос о многожанровости авторской песни затрагивается в статьях Кулагина (2003в, 2004). Наряду с научной литературой много ценной информации о разных аспектах авторской песни также содержится в эссеистике и мемуарах, например у Аннинского в⁵¹*Барды* (2004), у музыковеда Фрумкина⁵² в *Певцы и вожди* (2005), а также в книге Свирского *На лобном месте: Литература нравственного сопротивления (1946–1976)* (1979). Музыкальная сторона авторской песни освещена Фрумкиным (1997). Интересными материалами об авторской песни представляются также мнения самих бардов, как-то, Новеллы Матвеевой⁵³

⁴⁸ Евтушенко Евгений Александрович (урожденный Гангнус) (1932) , русский советский поэт. Получил известность также как прозаик, режиссер, сценарист, публицист и актер. Несмотря на весьма свободолюбивую позицию в начале творчества в период оттепели, Евтушенко не стал диссидентом, а оставался официальным советским поэтом до конца советского периода.

⁴⁹ Максимов Владимир Емельянович (настоящее имя Лев Алексеевич Самсонов), (1930 —1995), русский писатель, публицист, редактор, диссидент. В 1974 Максимов был вынужден эмигрировать, жил в Париже, основал литературный, политический и религиозный журнал «Континент».

⁵⁰ Перельман Виктор Борисович (1929 —2003), русский писатель, издатель, журналист. В 1973 году переехал в Израиль. Основатель и главный редактор русскоязычного журнала «Время и мы». С 1981 года жил в США.

⁵¹ Аннинский Лев Александрович (1934), советский и российский литературный критик, литературовед.

⁵² Фрумкин Владимир Аронович (1929), известный советский и российский музыковед, журналист, эссеист. В 1974 году эмигрировал в США, работал на радиостанции «Голос Америки».

⁵³ Матвеева Новелла Николаевна (1934), русская поэтесса, прозаик, бард, драматург, литературовед.

(2000), Окуджавы (1987а, 1987б, 1988а, б) и Галича (cf. Круглый стол «Недели» 1966; 1974/1991).

В целом, можно сказать, что по вопросам общественно-культурной ситуации советского периода, диссидентского движения и авторской песни, на настоящий момент имеется достаточное количество научных работ для репрезентативного обзора по этим темам.

1.3.2 Причины обращения Галича к жанру авторской песни

По вопросу о причинах выбора Галичем жанра авторской песни для самовыражения, можно сказать, что в научной литературе этот вопрос затрагивался крайне редко, за исключением монографии Аронова (2012). Зато ряд интересных гипотез на эту тему (например, возможность слияния воедино всех артистических навыков его предыдущей творческой карьеры и относительная творческая свобода жанра авторской песни) содержится в мемуарах и периодике, которые и составляют более 80% всех использованных источников на эту тему. Как всегда, здесь важны как воспоминания и свидетельства самого Галича (cf.1977б, 1990), так и его окружения и современников. Таких воспоминаний и статей очень много, и в качестве длинного, но далеко неполного списка мы хотели бы все же назвать несколько важных имен, как, например, дочери Галича, Архангельской-Галич (cf.1992, 1998а, б, 2008, 2013), его брата Валерия Гинзбурга (cf.1992а, 1992б, 1997), Леонида Аграновича ⁵⁴(2003), Василия Бетаки ⁵⁵(2004), Елены Боннэр (1992), Владимира Войновича ⁵⁶(2010), И. Грековой (Елены Вентцель)⁵⁷ (1992), Анатолия Гладилина ⁵⁸(Гладилин & Корнеева 2008), Игоря Голомштока ⁵⁹(2011),

⁵⁴ Агранович Леонид Данилович (1915 —2011), советский кинорежиссер, сценарист и драматург.

⁵⁵ Бетаки Василий Павлович (1930 —2013), русский поэт и переводчик поэзии, литературный критик. До эмиграции был членом Союза писателей СССР. С 1973 года жил во Франции. Двадцать лет проработал на радио «Свобода» и восемнадцать в журнале «Континент». Был одним из организаторов переправки в СССР тамиздата.

⁵⁶ Войнович Владимир Николаевич (1932), русский писатель, в советский период был членом Союза писателей СССР. В конце 1960-х годов принимал активное участие в правозащитном движении. За свою правозащитную деятельность и сатирическое изображение советской действительности подвергался преследованию и в 1980 году был выслан из СССР. Жил в ФРГ и США, сотрудничал с радиостанцией «Свобода». В 1990 году Войнович вернулся в СССР.

⁵⁷ Вентцель Елена Сергеевна (урожденная Долгинцева, литературный псевдоним И. Грекова) (1907—2002), советский математик, доктор технических наук и русский прозаик.

⁵⁸ Гладилин Анатолий Тихонович (1935), русский советский писатель, диссидент. В 1976 году Гладилин был вынужден эмигрировать из СССР. С тех пор живет в Париже. В эмиграции Гладилин работал на радио «Свобода» и «Немецкая волна».

Александра Жовтиса (1991), Николая Каретникова ⁶⁰(1992а, 1992б), Наума Коржавина ⁶¹(1992), Владимира Максимова (1980/1981), отца Александра Меня ⁶²(1989), Майи Муравник ⁶³(2003), Юрия Нагибина (1991), Раисы Орловой ⁶⁴(1992), Юлиа Панича ⁶⁵(2002), Виктора Перельмана (1999), Станислава Рассадина (cf.1989, 1993, 1998), Марии Розановой ⁶⁶, Натальи Рубинштейн ⁶⁷(1992б), Андрея Сахарова ⁶⁸(1996), Руфи Тамариной ⁶⁹(1991), Владимира

⁵⁹ Голомшток Игорь Наумович (1929), советский и британский историк мирового искусства. С 1972 проживает в эмиграции в Великобритании. Сотрудничал с Русской службой «Би-Би-Си» и журналом «Континент».

⁶⁰ Каретников Николай Николаевич (1930 — 1994), советский и российский композитор, один из крупнейших представителей советского послевоенного авангарда, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Его произведения, написанные в технике европейского модернизма, в советское время подверглись жесткой критике со стороны Союза композиторов и в течение многих лет не исполнялись.

⁶¹ Коржавин Наум Моисеевич (урожденный Мандель) (1925), русский поэт, прозаик, переводчик и драматург. Был репрессирован при Сталине. В период оттепели стал публиковаться. Впоследствии стал, выступать в защиту свободы творчества, прибегал к самиздату для распространения своих стихов. За это Коржавин подвергся преследованиям со стороны советских властей и в 1973 эмигрировал из СССР в США. Состоял в редколлегии «Континента».

⁶² Мень Александр Владимирович (1935 —1990), протоиерей Русской православной церкви и еврей по происхождению. Проповедник, автор многих публикаций книг по богословию, истории христианства и других религий, по основам христианского вероучения, православному богослужению. Известен своими экуменическими и либерально-модернистскими воззрениями. Был убит в 1990 году. Мень был духовным наставником и крестным отцом многих диссидентов, хотя сам воздерживался от правозащитной деятельности. Мень был крестным отцом Галича.

⁶³ Муравник (в замужестве Глезер) Майя Ильинична (1932), редактор, литератор. Жена поэта, журналиста, писателя, издателя и коллекционера Александра Давидовича Глезера. В 1975 эмигрировала с мужем в Австрию, а в 1976 переехала во Францию, где она вместе с мужем основала издательство и журнал «Третья волна».

⁶⁴ Орлова Раиса Давыдовна (1918 — 1989), русская писательница, филолог, правозащитник, жена писателя Льва Копелева. В 1980 Орлова и Копелев были вынуждены эмигрировать.

⁶⁵ Панич Юлиан Александрович (1931), советский актер, режиссер, журналист. Заслуженный деятель искусств России. В 1972 г. Панич покинул СССР, сначала жил в Израиле, потом в США, а впоследствии в Германии, где он сотрудничал с радио «Свобода». С 1996 живет во Франции.

⁶⁶ Розанова Мария Васильевна (1929), литератор, публицист, издатель. В 1973 году вместе с мужем (писателем Андреем Синявским) выехала из СССР во Францию. С 1977 по 1997 издатель и редактор журнала «Синтаксис». Вела передачи на радио «Свобода».

⁶⁷ Рубинштейн Наталья Наумовна (1938), эссеист, литературный критик. Эмигрировала в Израиль в 1974. Рубинштейн тесно сотрудничала с журналом «Время и мы» и работала на Русской службе ВВС.

⁶⁸ Сахаров Андрей Дмитриевич (1921 —1989), советский физик-теоретик, академик АН СССР, один из создателей первой советской водородной бомбы. Общественный деятель, диссидент и правозащитник. Лауреат Нобелевской премии мира за 1975 год. За свою правозащитную деятельность был лишен всех советских наград и премий и в 1980 году был выслан с женой

Фрумкина (cf.2003, 2004б), Корнея и Лидии Чуковских (2003), Анатолия Шагиняна ⁷⁰(1992) и Ефима Эткинда (1992а).

В целом, можно сказать, что имеющиеся мемуарные материалы и периодика составляют солидную базу для репрезентативного изучения этого вопроса, которое представляет научный интерес, поскольку исследования по этой теме еще не проводилось.

1.3.3 Диссидентские взгляды Галича

По третьему вопросу о позиции Галича-диссидента научных работ очень мало, всего около десятой части всех использованных источников. Отдельного исследования, посвященного диссидентским взглядам Галича, пока нет, но некоторые аспекты освещаются в монографиях Аронова (2012), Кормана (2007), Смита (1983, 1984а), а также в некоторых статьях (cf. Педенко 1989; Быков 2009; Абельская ⁷¹2009). Более двух третей всех использованных источников по этому вопросу составляют мемуары и периодика, в которых высказывается много разных и порой весьма противоречивых мнений, лишь частично освещающих взгляды Галича. Портрет Галича-диссидента также мимоходом освещается в документальных фильмах, упомянутых в 1.1.3.1. Ценным источником по этой теме служат эго-документы Галича (cf. Галич 1974/ 2003а, б; 1974/ 1992а; 1974/ 2003б; 1974/ 2009б; 1974/ 2009в; 1975/ 1992; 1977б: 7) и в его автобиографической повести *Генеральная репетиция* (1973/ 1991а). Важным документальным источником служит стенограмма заседания Союза писателей в 1968 году, опубликованная в сборнике *Галич: новые статьи и материалы* (2009: 327-343). Подробная информация о втором заседании Союза писателей в 1971 году, на котором Галич был исключен из его членов, обрисована им самим в *Генеральной репетиции* (1973/ 1991а) и в его передачах, представленных в сборнике *У микрофона Галич* (1990: 103-105). Тенденциозную, но все же интересную для нас, точку зрения на этот счет представляют статьи советской прессы (cf. Анарин & Михайлов 1977; Григорьев & Шубин 1978; Кассис В. & Михайлов М. 1976).

Еленой Боннэр из Москвы. В конце 1986 года Горбачев разрешил Сахарову вернуться из ссылки.

⁶⁹ Тамарина Руфь Мееровна (урожденная Гиршберг) (1921 —2005), русская поэтесса. Бывшая узница ГУЛага, после заключения проживала в Казахстане, где стала членом Союза писателей СССР. С 1995 проживала в Томске.

⁷⁰ Шагинян Анатолий Айкович (1938), советский актер, чтец. В 1975 эмигрировал в Париж. Работал в парижском отделении радио «Свобода».

⁷¹ Абельская Раиса Шолемовна филолог, исследователь авторской песни.

В общей сложности, можно сказать, что обилие мемуарных материалов и периодики создает солидную базу для репрезентативного исследования этого вопроса.

Вопрос двойной идентичности Галича рассматривается отдельно в нашей работе, поскольку он, с нашей точки зрения, имел большое влияние не только на диссидентскую позицию самого Галича, но и на восприятие личности Галича различными диссидентскими и недиссидентскими кругами. В целом, источников по этой теме не так много, но те, которые существуют, весьма интересны и информативны. Тема (двойной) национальной и религиозной идентичности Галича затрагивалась в нескольких научных статьях (cf. Педенко 1989; Шнеерсон 1992; Фризман 1999; Абельская 2009) и в ряде мемуаров (cf. Нагибин 1991; Рубинштейн 1992б; Перельман 1999), а также в эго-документах самого Галича (cf. 1974/ 1992б; 1975/ 1992; 1990). При этом мемуары превалируют в общем количестве источников. Несмотря на ограниченную базу источников по данному вопросу, их совокупность позволяет достаточно репрезентативно представить проблематику двойной идентичности Галича.

1.3.4 Место Галича в жанре авторской песни

Что касается места Галича в жанре авторской песни, то в данном вопросе, с нашей точки зрения, определяющую роль играют специфические признаки его поэзии: поэтическое мастерство (особенности его языка и формальные характеристики его поэзии), интертекстуальность, использование метатекста, музыкальное сопровождение, многожанровость и театральная природа его поэзии, а также политическая направленность его поэтического творчества. В дополнение мы также обсуждаем его отношения Галича с двумя другими «титанами» жанра: Высоцким и Окуджавой.

Все эти аспекты тем или иным образом затрагивались как в научной литературе, так и в мемуарах и периодике. В имеющихся источниках обсуждаются непосредственно особенности творчества Галича, а также сходства и различия между его творчеством и основным корпусом бардовской поэзии. В целом, можно отметить, что по вопросу особенностей поэтического творчества Галича имеется много научных источников, которые составляют примерно половину всех использованных источников по этой теме. Здесь можно назвать монографии (cf. Blanc 1990 Smith 1984a; Platonov 2012; Богомолов 2013; Зайцев 2003; Корман 2007), статьи (cf. Венцов 1992; Джагалов 2003; Карпушина 2009; Копелев 1992; Кулагин 2004; Осевич 2014; Семенюк 2003; Фризман 1992, 2003а; Фрумкин 1992, 2004а; Эткинд 1992б), а также диссертации (cf. Кофанова 2005; Ничипоров 2008; Потапова 2009; Уметбаева 2009). Ценная информация по вопросу особенностей поэтического творчества Галича содержится и в ряде его эго-документов Галича

(cf. 1974/ 1991, 1977б, 1997), а также в мемуарах и периодике (cf. Аграновская 1991; Грекова 1992; Евтушенко 1988, 1991; Искандер 1988; Кандель 1994, Каретников 1992б; Мейсак 1968/1989; Соловьев-Седой 1965/ 1998; Чуковский 2003; Чуковская 2003). Имеется целый ряд работ, в которых проводится литературная параллель между творчеством Галича и творчеством других бардов (cf. Быков 2009; Зайцев 2003; Корман 2007; Крылов 2009б; Кулагин 2001; Курилов 1999; Левина 2001; Осевич 2009; Соколова 2000б).

В целом, по вопросу поэтического творчества баланс между научной литературой, с одной стороны, и мемуарами с периодикой, с другой, примерно равноценен, иногда с легким перевесом в сторону второй категории. Однако в плане отношений Галича с Окуджавой и Высоцким мы опирались в основном на мемуары и периодику, т.к. с научной точки зрения этот вопрос еще мало изучен и затрагивается только у Аронова (2012) и у Кормана (2007). Особенно интересны здесь воспоминания очевидцев того времени Давида Карапетяна⁷² (2005), Юрия Нагибина (1991), Дмитрия Межевича⁷³ (1992), Андрея Сахарова (1992, 1996), Владимира Фрумкина (1997, 2004б), Михаила Шемякина⁷⁴ (2009, 2010) и Сергея Чеснокова (1998).

1.3.5 Восприятие Галича

Что касается восприятия творчества Галича, то по этому вопросу мы, в основном, опирались на мемуары и периодику, т.к. научного исследования по теме восприятия Галича еще не проводилось. Единственная научная работа, в которой затрагивается данная тема, - это монография Аронова (2012). Существующая научная литература, которая составляет всего пятую часть от всех использованных источников, в основном касается либо восприятия русской поэзии на Западе в общем (cf. Smith 1984a, 1986; Todd⁷⁵ 1993; Yevtushenko 1993), либо восприятия авторской песни в частности (cf. Сергэй 1999; Smith 1983, 1984a), либо восприятия литературы в переводе (cf. Even-Zohar 1990; Toury 1980, 1995; Chesterman 1997; Venuti 1995). В плане восприятия русской поэзии и

⁷² Карапетян Давид Саакович (1939), переводчик с итальянского, английского и французского языков. Написал воспоминания о Высоцком.

⁷³ Межевич Дмитрий Евгеньевич (1940), российский актер и бард. Был ведущим актером Театра на Таганке.

⁷⁴ Шемякин Михаил Михайлович (1943), российский и американский художник, скульптор. За несоответствие нормам соцреализма был арестован и принудительно помещен в психиатрические больницы. Выдворен из СССР в 1971 году, жил в Париже, потом переехал в Нью-Йорк.

⁷⁵ Альберт Чарльз Тодд (англ. Albert Charles Todd), (1927), американский профессор филолог. литературовед, специалист по русской литературе, переводчик многих произведений Евтушенко.

авторской песни на Западе все авторы отмечают сложности как формального, так и содержательного характера ввиду различий в поэтической традиции и отсутствия культурно-исторического багажа знаний у несоветской/нероссийской аудитории.

Что касается восприятия конкретно творчества Галича, то его можно подразделить на восприятие на русском языке в СССР и впоследствии в постперестроечной России, восприятие на русском языке в эмиграции за рубежом и восприятие в переводе за рубежом.

Восприятие Галича на русском языке в СССР никогда не было предметом исследования из-за полуплегалности, а впоследствии и полной нелегалности его творчества и полуплегалности всего жанра авторской песни. Академическая свобода за рубежом позволяла провести подобное исследование. Однако у зарубежных ученых отсутствовал физический доступ к советской аудитории Галича, что это делало зарубежное исследование восприятия Галича в советский период невозможным. Поэтому мы опирались исключительно на редкие и фрагментарные упоминания в мемуарах и частично в эмигрантской или постперестроечной периодике. В качестве примера, здесь можно упомянуть воспоминания Юрия Андреева (1989а, 1989б), Юрия Гердта⁷⁶ (2002), И. Грековой (1992), Евгения Евтушенко (1988), Валерия Лебедева (1997, 1998б), Валерия Фрида⁷⁷ (1992), Натальи Рязанцевой⁷⁸ и Юлия Кима (1988б).

По восприятию Галича в постперестроечной России имеется ряд публикаций, на которые мы использовали в нашей работе (ср. Архангельская-Галич 1998, 2003, 2013; Бабицкий 1992; Галанов⁷⁹ 1988; Кожемяко 1993; Чернов 1997; Бетаки 2006а; Шумкина⁸⁰ 2009).

По вопросу восприятия Галича на русском языке в эмиграции имеется довольно много источников в периодике (ср. Кушев 1974; Коган 2000), в мемуарах (ср. Некрасов⁸¹ 1991; Орлова 1992; Свирский 2004; Фрумкин 2003), и в свидетельствах самого Галича (ср. 1977б, 1990). Однако мнения по одному и

⁷⁶ Гердт Юрий Михайлович (1931 — 2003), писатель и журналист. В 1991 году уехал в США.

⁷⁷ Фрид Валерий Семенович (1922 — 1998), советский и российский драматург, киносценарист. Член Союза писателей СССР.

⁷⁸ Рязанцева Наталия Борисовна (1938), советский и российский сценарист, кинодраматург.

⁷⁹ Галанов (Галантер) Борис Ефимович (1914 — 2000), русский советский критик, литературовед. Член Союза писателей СССР.

⁸⁰ Шумкина Инна Викторовна, филолог, исследователь авторской песни.

⁸¹ Некрасов Виктор Платонович (1911 — 1987), русский советский писатель, диссидент. В 1974 Некрасов эмигрировал из СССР. В эмиграции был заместителем главного редактора журнала «Континент» и сотрудничал с парижским бюро радиостанции «Свобода».

тому же событию могут быть совершенно противоположны (cf. Померанцев 1977; ...Ский 1974; Перельман 1999).

Что же касается восприятия Галича в переводе, то материалов по этому поводу практически нет вообще, кроме краткого упоминания в статье Сергэя (Сергэй 1999: 356) и статьи Зерновой (1984). Однако из подробного анализа изданий, издательств и переводчиков Галича, который представлен нами в пятой главе, можно сделать определенные выводы.

2. Творческий путь Галича до авторской песни

2.1 Детство, отрочество, юность: поэзия и актерство

2.1.1 Детство Галича: раннее приобщение к литературе и искусству

Родители Галича жили в городе Екатеринославе, впоследствии переименованном в Днепропетровск. Вскоре после рождения Галича они переехали в Севастополь, а в 1923 году переехали в Москву (Аронов 2012: 12). И хотя их брак был несколько неравным, оба они происходили из образованной и интеллигентной среды. Мать Галича, Фейга [впоследствии изменила свое имя на Фанни – Л. Р.] Векслер, происходила из «среднезажиточной семьи, которая владела собственной фабрикой», а отец Галича, Арон [впоследствии изменил свое имя на Аркадий – Л.Р.] Гинзбург, происходил из бедной, но образованной семьи врачей.

Как родители Галича, так и его родственники и их окружение, любили искусство и были вхожи в круги творческой интеллигенции, поэтому приобщение к культуре и искусству юного Галича произошло уже с самого раннего детства. Мать Галича, Фанни Векслер, еще в молодости имела склонность и способности к искусству, увлекалась театром, музыкой (Раззаков ⁸²2000) и была очень развитой женщиной (Каретников 1992а: 429). Но, выйдя замуж, она по настоянию мужа отказалась от профессиональной карьеры в искусстве и работала на административной работе, сначала в консерватории, потом в Московской государственной филармонии, а еще позже в концертном зале имени Чайковского. По работе мать Галича была знакома с мамой Анатолия Эфроса⁸³, Александра Ширвиндта ⁸⁴и Евгения Евтушенко (Аронов 2012: 13). Брат матери Галича, Марк Векслер работал директором Большого зала Московской консерватории. «Среди его друзей, даривших ему книги со своими

⁸² Раззаков Федор Ибатович (1962), российский писатель и журналист. Известен как автор книг о российской эстраде и телевидении, автор биографий многих знаменитых деятелей культуры.

⁸³ Эфрос Анатолий Васильевич (настоящее имя Натан Исаевич Эфрос), (1925 —1987), советский режиссер театра и кино, педагог.

⁸⁴ Ширвиндт Александр Анатольевич (1934), советский и российский актер театра и кино, театральный режиссер и сценарист.

автографами, были Свиридов⁸⁵, Ойстрах⁸⁶, Гилельс⁸⁷ и Ростропович» (ibid.: 18). Сын Марка Векслера, Игорь, свидетельствовал о влиянии его отца на формирование музыкального вкуса Галича: «Думаю, Саша приобщился к музыке в немалой степени благодаря отцу. Ведь он жил на Малой Бронной, вблизи от Консерватории, и там дневал и ночевал... Когда Саша приходил к нам домой, он брался за гитару» (Векслер цит. по Щуплов 2003). По воспоминаниям Игоря Векслера, Галич даже посвятил Марку Векслеру следующее стихотворение на двадцатипятилетний юбилей его работы в Консерватории:

*Да, четверть века, словно четверть часа,
Промчались, их в помине нет.
Но в вашем храме Феба и Пегаса,
Где властвует искусство, а не касса,
Тех лет - неизгладимый свет... (ibid.)*

Родители Галича жили в доме поэта Веневитинова в Кривоколенном переулке, в котором, по преданиям, Пушкин читал друзьям *Бориса Годунова* (Архангельская-Галич 1989). На их квартире по четвергам собирались творческие вечера (Аронов 2012: 14), в которых часто принимал участие еще один примечательный и тесно связанный с литературой родственник Галича, а именно старший брат его отца Лев Самойлович Гинзбург, пушкинист, профессор кафедры российской словесности МГУ (Богомолов 2013). Согласно воспоминаниям друга Галича хирурга-доктора Канделя, у Галича была особая любовь к Пушкину, к творчеству которого он был приобщен с детства, в том числе и через его дядю-пушкиниста (Кандель 1994: 153). В день своего рождения, 19 октября, Галич всегда отмечал и день Лицея: «Как известно, Пушкин посвятил дню лицейской годовщины несколько своих стихотворений. И в этот день Саша читал одно из них. Он знал и любил Пушкина, как мало кто из профессиональных литераторов» (Кандель 1990: 7). Двоюродный брат Галича «Виктор [сын Льва Гинзбурга – Л.Р.] приучил его читать книги» (Аронов 2012: 13-14).

По поводу дня рождения необходимо оговориться, что как в годе, так и в дне рождения Галича имеются разночтения. Согласно одним источникам он родился в 1919 году, а согласно другим в 1918 (Алексеев 1999: 14), согласно одним

⁸⁵ Свиридов Георгий Васильевич (1915 —1998), советский и российский композитор, пианист.

⁸⁶ Ойстрах Давид Федорович (Фишелевич) (1908 —1974), советский скрипач, альтист, дирижер и педагог.

⁸⁷ Гилельс Эмиль (Самуил) Григорьевич (1916 —1985), советский пианист. Один из величайших пианистов XX века.

источникам датой его рождения было 19 октября (Фочкин 1993: 7), а согласно другим – 20 октября. В справке о его рождении указано: «У Арона Гинзбурга и жены его Фейги 20/7 октября 1918 года родился сын, которому дано имя Александр. Екатеринославский Раввин» (Галич 1993: 402). Причем, если разночтения в годе рождения для нас значения не имеют, то разночтения в дне рождения важны. Если Галич сознательно переместил официальный день своего рождения на 19 октября, то это еще раз может подтвердить значимость для него этой ассоциации, поскольку вся жизнь была связана с литературой с самого раннего детства до самого последнего дня его жизни.

Имеющаяся информация показывает, что семья Гинзбургов была культурно развитой и близкой к творческой интеллигенции, поэтому неудивительно, что и дети тоже выбрали свой жизненный путь в этом направлении. Сам Галич стал литератором, а его родной брат Валерий стал кинооператором. Кроме того, их двоюродный брат Александр Гинзбург был режиссером и отцом другого известного режиссера Евгения Гинзбурга. Поэтому, уже, будучи взрослым, Галич иногда шутил по этому поводу: ««Господи, в одной семье есть режиссер, автор, оператор - давайте сделаем картину!» Вот так шутили-шутили, да так ничего и не сделали» (Гинзбург 2003).

Помимо благотворного влияния среды, родители Галича активно развивали детей. К примеру, Галич и его брат Валерий с раннего детства обучались французскому языку, а сам Галич получил музыкальное образование, т.к. его «... мама, Фанни Борисовна, сразу же после переезда семьи в Москву, когда Саше исполнилось пять лет, начала обучать его игре на рояле. Кроме того, помимо обычной школы, Саша окончил еще и музыкальную школу по классу скрипки» (Аронов 2012: 13-14).

Страсть к театру у Галича развилась после одного из творческих вечеров, организованных на квартире его родителей, а именно вечера поэзии, посвященного 100-летию со дня смерти Пушкина, на котором артисты МХАТа читали пьесу *Борис Годунов*. «Сами стены дома, в котором жил с родителями Саша Гинзбург [Галич – Л.Р.], дома, где читал Пушкина Василий Иванович Качалов, создавали атмосферу высокой культуры» (*Александр Галич. Изгнание* 1989). Галич подробно вспоминает об этом событии в своей автобиографической повести *Генеральная репетиция* и признается, что с того дня он заболел театром: «Я выучил наизусть чуть не всего «Бориса Годунова» и, вышагивая по нашему темному коридору, декламировал, безуспешно подражая Качаловским интонациям: - Исполнен долг, завещанный от Бога мне грешному!..» (Галич 1973/ 1991а: 345).

Однако задолго до карьеры в театре у юного Галича был еще и период увлечения поэзией. С 1930 года он стал посещать занятия детской литературной бригады при редакции газеты «Пионерская правда», где ребята два раза в неделю читали друг другу свои стихи и, «как щенята, с веселой злостью набрасывались друг на друга, разносили друг друга в пух и прах за любую провинность: стертую или неточную рифму, неудачный размер, неуклюжее выражение» (ibid. : 399). Год спустя Галич вместе с несколькими другими ребятами вошел в деткоровский актив «Пионерской правды» (Аронов 2012: 15). В определенный момент поэтическим кружком стал руководить и продолжал это делать до самой смерти Эдуард Багрицкий. По словам Галича именно эти занятия у Багрицкого и стали для него школой поэзии:

«Эдуард Георгиевич был к нам, мальчишкам, совершенно беспощаден и не признавал никаких скидок на возраст. Он так и говорил: - Человек - или поэт или не поэт! И если ты не умеешь писать стихи в тринадцать лет, ты их не научишься писать и в тридцать?.. <...> - Ты поэт. Ты мой поэт. Всякий поэт, который находит своего читателя, становится его поэтом. И все, что ты говоришь, ты говоришь и от моего, читателя, имени... Запомни это хорошенько! Я запомнил, Эдуард Георгиевич, я не забыл!» (Галич 1973/ 1991а: 401).

Возможно, что именно благодаря покровительству Багрицкого, первое стихотворение Галича *Мир в рупоре* было опубликовано в 1932 году в «Пионерской правде». Стихотворение сопровождалось краткой биографической справкой: «Саша Гинзбург. Пионер с 1927 г. Работал редактором отрядной стенгазеты. В 1930 году вступил в литбригаду «Пионерской правды». Сейчас Саше 14 лет» (цит. по Галич 2003а: 19). В 1933 году в «Пионерской правде» напечатано еще одно стихотворение юного Галича *Скрипка*. И вскоре Эдуард Багрицкий лестно отозвался о молодом Галиче как о «талантливом, подающем надежды молодом поэте» в «Комсомольской правде» (цит. по Галич 2003б: 17; Галич 1973/ 1991а: 343-344).

По воспоминаниям Галича, после смерти Багрицкого кружок распался, и он некоторое время посещал поэтические кружки под руководством других известных поэтов: Ильи Сельвинского⁸⁸, Владимира Луговского⁸⁹, Михаила Светлова⁹⁰, Льва Кассиля⁹¹, но нигде не нашел себя и нигде не прижился (Зайцев

⁸⁸ Сельвинский Илья Львович (в 1920-е годы пользовался псевдонимом Эллий-Карл Сельвинский), (1899—1968), русский советский поэт, прозаик и драматург, конструктивист.

⁸⁹ Луговской Владимир Александрович (1901—1957), русский советский поэт

⁹⁰ Светлов Михаил Аркадьевич (настоящая фамилия Шейнкман), (1903 — 1964), русский советский поэт и драматург.

2003: 32). Здесь мы хотим оговориться, что в биографических данных Сельвинского, Луговского и Светлова ничего не упоминается о руководстве молодежными кружками. Однако известно, что Сельвинский и Луговской в определенный момент руководили семинарами при Литературном институте, а также, возможно, и кружками при том же институте, и тогда, не исключено, что юный Галич посещал именно эти кружки (Безносова 2009: 10-12). Если этот так, то сам по себе этот факт уже свидетельствует о высоком уровне поэтического мастерства юного Галича, который не только учился у маститых поэтов, но и посещал кружок при престижном вузе для литераторов.

Увлечение Галича поэзией, однако, не ограничивалось собственным стихотворчеством. Он был уже с детства заядлым читателем и любителем поэзии. По его собственному свидетельству в передачах на радио «Свобода» и, по словам современников, он с юного возраста стал собирать и читать все возможные поэтические произведения самых разных авторов, стал завсегдатаем букинистических развалов, покупая редких, неизвестных или забытых поэтов (Галич 1973/ 1991а: 347-348; Гинзбург 1992а: 515; Князева 1999: 12). К примеру, именно так он познакомился с творчеством запрещенного тогда в СССР, эмигрировавшего поэта Ходасевича (Галич 1990: 61-62).

Таким образом, мы можем сделать вывод, что Галич уже в детстве и отрочестве приобщился к разным жанрам искусства: музыке, театру и поэзии, что предопределило его вкусы и выбор направления творчества в будущем. Впоследствии Галича брался за самые разные литературные жанры, которые в конце его жизненного пути перемешались и сплелись в единое целое. Вот как описывает литературный путь Галича его брат Валерий Гинзбург:

«У него вообще-то в жизни было перепутано многое - в детстве была поэзия, после окончания школы он одновременно поступил в Литературный институт и в только что возникшую студию Константина Сергеевича Станиславского, куда его тоже неожиданно приняли. В юные годы он писал стихи - была стезя поэтическая, потом актерская, во время войны он занялся драматургией. <...> И с той поры литературную работу уже не оставлял до конца, пока не перешел к тому знаменитому периоду, когда начал сочинять крамольные песни. Он и в кино очень много сделал» (Гинзбург 2003).

Исторический фон, на котором проходило, на первый взгляд, довольно благополучное детство и отрочество юного Галича был, однако, весьма далек от безмятежного. Это было противоречивое, бурное и беспокойное время новых,

⁹¹ Кассиль Лев Абрамович (1905—1970), русский советский писатель, сценарист.

заманчивых, но, как потом оказалось, ложных идеалов марксизма-ленинизма. Это также было время разрухи и лишений, время кровавых последствий революции, первой мировой и гражданской войны, красного и белого террора; период временных послаблений в период НЭПа, и последующего ужесточения тоталитарного режима. Это был период насильственной коллективизации и уничтожения крестьянства, форсированной индустриализации страны и «великих строек коммунизма», вынесенных на плечах подневольного труда миллионов заключенных. Это было время наивного идеализма для тех, кто не знал всей подноготной режима или сознательно отводил от них взор, и время страха для тех, кто сталкивался с истинной сутью тоталитарной системы и несвободы воочию.

И, несмотря на внешнее благополучие, беда не обошла в тот период и семью Галича. Сын вышеупомянутого профессора словесности-пушкиниста, Льва Гинзбурга, Виктор Гинзбург, который привил Галичу любовь к книгам, был арестован и провел в лагерях более двадцати лет. Арест Виктора Гинзбурга должен был быть первым, хоть и косвенным столкновением Галича с истинным лицом советской тоталитарной системы. Это подтверждается высказыванием Галича о том, что именно Виктору Гинзбургу он посвятил свою песню *Облака*:

«Но если говорить откровенно, у меня был двоюродный брат, который мне был ближе родных, который меня воспитывал, которому я обязан, что выучился читать, что я стал чем-то интересоваться в жизни, кто как-то направил мою биографию. Двадцать четыре года он был там. И о нем я никогда не забывал... И когда я пишу в «Облаках»: «Ведь недаром я...», - то это я пишу от имени Виктора, который был для меня больше чем близкий человек...» (Галич 1974/ 1989: 216).

2.1.2 Юность Галича: одновременное увлечение поэзией и театром, выбор актерства

После детства и отрочества, проведенных под влиянием и в контактах с творческой и культурной интеллигенции, в юности Галич уже по-настоящему сам вошел в ее ряды. Поначалу ему было трудно определиться, какую творческую стезю ему выбрать. В воспоминаниях Раисы Орловой упоминается «красивый Саша Гинзбург, еще не знающий, что он будет делать — писать стихи или картины, сочинять музыку или играть на сцене, — Саша, охваченный предчувствием славы, сидел за нашим разбитым пианино, пел, а мы подпевали» (Орлова 1983: 290-291). По словам самого Галича, выбор творческой стези был для него труден, он метался между поэзией и театром, что он весьма подробно рассказал в *Генеральной репетиции*. Сначала он поступил в Литературный институт:

«Как ни странно, меня приняли на поэтическое отделение необыкновенно легко и даже почти без экзаменов. Сыграла свою роль, наверное, заметка Эдуарда Багрицкого в газете «Пионерская правда», которую он написал незадолго до своей смерти и где он в чрезвычайно лестных тонах упоминал мое имя» (Галич 1973/ 1991а: 343-344).

Однако в то же самое лето, гуляя по Москве, Галич увидел объявление о том, что будет производиться набор в престижную Оперно-Драматическую Студию Народного артиста СССР Константина Сергеевича Станиславского (ibid.: 344). По его собственным словам он просто не мог удержаться и не попробовать попасть в студию, поскольку с детства питал страсть к театру, с того самого памятного пушкинского вечера дома у его родителей, когда артисты МХАТа читали *Бориса Годунова* (см. 2.1.1). Но «[е]сли в Литературный Институт, <...> я попал сравнительно легко, то на экзаменах в Студию пришлось натерпеться и волнения, и страхов» (ibid.: 346). Однако Галичу это удалось, несмотря на тяжелый конкурс в сто человек на место и четыре тура экзаменов (ibid.).

Впоследствии обучение одновременно в двух вузах оказалось непосильным даже для такого оптимистично настроенного энтузиаста. Однажды театральный критик Павел Новицкий⁹², который преподавал и в Студии Станиславского, и в Литературном институте, сказал Галичу: «На тебя, братец, смотреть противно — кожа да кости! Так нельзя... Ты уж выбери что-нибудь одно...» После чего, помолчав, добавил: «Если будешь писать — будешь писать... А тут, все-таки, Леонидов⁹³, Станиславский — смотри на них, пока они живы!» (ibid.: 347). И Галич выбрал театр, чтобы использовать последнюю возможность поучиться у уходящей плеяды великих русских актеров дореволюционной эпохи.

После смерти Станиславского в 1938 году и последующего распада студии, Галич, уже с серьезным актерским образованием за плечами, присоединился к молодой экспериментальной студии Арбузова⁹⁴ - Плучека⁹⁵. В отличие от студии Станиславского, где ставились исключительно классические вещи, «в этой новой студии не только не шарахались от современности - здесь жили современностью, дышали современностью, клялись современностью» (ibid.: 352). «У студийцев даже был лозунг: «Жить делами и мыслями сегодняшнего дня!»»

⁹² Новицкий Павел Иванович (1888 —1971), советский искусствовед, театральный критик, театровед, литературовед, педагог, государственный деятель.

⁹³ Леонидов Леонид Миронович (настоящая фамилия Вольфензон), (1873 —1941), российский и советский актер, режиссер, педагог.

⁹⁴ Арбузов Алексей Николаевич (1908—1986), русский советский драматург.

⁹⁵ Плучек Валентин Николаевич (1909 —2002), советский и российский театральный режиссер и актер. Главный режиссер Московского академического театра сатиры.

(Аронов 2012: 24). Студия Арбузова-Плучека в тот период ставила спектакль *Город на заре* о строительства Комсомольска-на-Амуре.

Интересно отметить то, что студийцы Арбузова-Плучека много экспериментировали и выступали одновременно в самых разных амплуа: драматургов, поскольку они сами сочиняли свои роли, актеров, поскольку они сами их исполняли (Галич 1973/ 1991а: 352). Они также сами создавали декорации и писали песни к спектаклю, многие из которых писал и исполнял Галич (Михалев 1990: 60). Спектакль *Город на заре* сначала пошел с большим успехом, но впоследствии интерес к спектаклю поубавился и потом совсем сошел на «нет». «Вероятно, рядовому зрителю было наплевать на наши формальные изыски — введение хора, использование приемов японского театра и комедии дель арте, — а сама пьеса про очередное строительство и очередное вредительство его, рядового зрителя, привлечь не могла» (Галич 1973/ 1991а: 353).

Перед самой войной Галич вместе с парой других студийцев также попробовал свои силы в написании пьесы *Дуэль*, но поставить эту пьесу так и не удалось в связи с началом войны. Многие студийцы ушли на фронт, другие уехали в эвакуацию, где из них была сформирована труппа фронтового театра (Галич 1973/ 1991а: 353-354).

В плане творческого становления в период арбузовской студии Галич занимался не только актерством и драматургией, но также, пусть хоть косвенно, поддерживал связь с литературными кругами, т.к. многие студенты Литературного института, из которого он когда-то ушел, выбрав студию Станиславского, дружили и тесно общались со студийцами.

В плане формирования политических взглядов Галича, студийский период был для него, видимо, пропитан идеализмом, в котором он впоследствии горько разочаруется и беспощадно и уничтожающе оценит спектакль *Город на заре*, как типично идеализированную постановку того времени о фиктивной действительности ударных строек.

«Теперь, оглядываясь назад, я понимаю, что занимались мы чистейшим самообманом: мы только думали, что живем современностью, а мы ею вовсе не жили, мы ее конструировали, точно разыгрывали в лицах разбитые на реплики и ремарки передовые из «Комсомольской правды». С одержимостью фанатиков, мы сами ни на единую секунду не позволяли себе усомниться в том, что вся та ходульная романтика и чудовищная ложь, которую мы городили, - есть доподлинная истина» (Галич 1973/ 1991а: 353).

После XX съезда партии стало известно, что Комсомольск-на-Амуре, впрочем как и все великие стройки коммунизма того периода, был построен совсем не коммунистической молодежью. Несмотря на то, что название города «должно было свидетельствовать о строительстве города комсомольцами, <...> в действительности около 70 % строителей составляли заключенные» (Историческая энциклопедия Сибири 2009). Более того, Комсомольск-на-Амуре был центром лагерной системы Хабаровского края с середины 1930-х до начала 1950-х годов (Шестаков 2012).

2.1.3 Военный период: актерская карьера и издание первого поэтического сборника

Галич был сразу комиссован для фронта по состоянию здоровья и устроился коллектором в геологоразведочную партию, которая отправилась на Кавказ, но дальше Грозного их не пустили (Галич 1973/ 1991а: 354). Тогда он устроился в Грозном заведующим литературной частью в городской драмтеатр им. Лермонтова, где он стал «мастером на все руки» и исполнял все нужные работы от драматурга до актера (Грин⁹⁶ 1992: 375-379). По воспоминаниям самого Галича, в первый год войны он также писал много стихов, но впоследствии все черновики растерял (Галич 1973/ 1991а: 356).

После Грозного Галич отправился в Чирчик (Узбекистан), где он присоединился к фронтовому театру, сформированному из остатков арбузовской студии (Раззаков 2000; Шаталов⁹⁷ 1998). Студийцы ставили разные спектакли и даже ездили с гастрольями в Таджикистан (Аронов 2012: 43). В этот период Галич продолжал сочинять песни к спектаклям и сам исполнять их, а также, по свидетельству артиста Иванова⁹⁸, пел много разных песен от блатного фольклора до романсов: «Пока ехали, я помню, Саша Галич все время пел. Пел он какие-то блатные, уркаганские песни, которых знал великое множество. И было очень смешно слушать» (*Главная в жизни роль* 1995: 204). О страсти Галича к песням уже в военный период свидетельствует и Юрий Нагибин: «А как давно тянуло Сашу к песне! Еще тогда, в дни войны, рояль и пианино производили на него магнетическое действие» (Нагибин 1991: 496).

Именно в этот период Галич познакомился со своей будущей первой женой, Валентиной Архангельской, актрисой, которая тоже была в эвакуации в Чирчике

⁹⁶ Грин Матвей Яковлевич (Гринблат), (1912 – 1996), эстрадный драматург и публицист, бывший узник ГУЛАГа, тоже работал в Грозненском театре.

⁹⁷ Шаталов Александр Николаевич (1957), советский и российский поэт, критик, издатель, телеведущий.

⁹⁸ Иванов Борис Владимирович (1920—2002), советский и российский актер театра и кино.

и играла вместе с Галичем в театре (Аронов 2012: 42). Они поженились в 1942, но брак продлился всего несколько лет. От него родилась дочь Александра (Алена) Архангельская-Галич, которая сейчас прилагает большие усилия для сохранения и популяризации творчества своего отца. Опять же во время войны и до развода с Валентиной Архангельской Галич познакомился с Анжелиной Николаевной Шекрот (Прохоровой), которую сам Галич и многие из его окружения звали просто Нюша. Он вступил в официальный брак с ней в 1947 и прожил до самой смерти в 1977.

В 1942 году фронтовой театр вернулся в Москву и отправился на Северный фронт, но Галича в поездку не пустили. Причины этого отказа лишь смутно упоминаются в свидетельствах его окружения, а именно наличие родственников за границей (Аронов 2012: 47). Сам Галич причин отказа не упоминает, но замечает, что отказ имел для него болезненные последствия: «Меня тогда в Мурманск не пустили по вашему же [КГБ – Л.Р.] специальному распоряжению. Так что я тогда остался без работы в Москве и чуть не подох от голода без продуктовых карточек» (Муравник 2003: 519). Этот инцидент можно считать его вторым, уже более непосредственным столкновением с режимом. Его товарищи по студии замечали, что Галич изменился за «московский период», стал менее беспечным, более задумчивым и погрузившимся (Нимвицкая ⁹⁹цит. по Галич 2003а: 38). Оставшись в Москве, Галич на короткое время вернулся к поэзии и написал свой первый сборник стихов *Мальчики и девочки*, посвященный восприятию юным поколением мира взрослых, в частности войны (Зайцев 2003: 125-129). Сборник представлял собой тонкую книжечку из папиросной бумаги, которая содержала восемь стихотворений. Сборник никогда не был опубликован, хотя на единственном сохранившемся в архиве экземпляре и стоит печать одобрения Главреперткомом¹⁰⁰ (Богомолов 2003: 221). Почему сборник был разрешен именно Главреперткомом, а не Главлитом, хотя сборник явно предназначался для печати, остается не совсем ясным. Единственный известный

⁹⁹ Нимвицкая Людмила Борисовна (1916 – 1998), актриса, член студии Арбузова-Плучека, впоследствии играла во фронтовом театре вместе с Галичем.

¹⁰⁰ Главрепертком - Комитет по контролю за репертуаром, возник в 1923 в составе Главлита (Главное управление по делам литературы и издательств (1922-1991), а в 1934 был выделен в самостоятельное управление при Народном Комитете просвещения. Главрепертком и Главлит были организациями цензуры, но функции их были разделены. Главлит занимался цензурой изданий, предназначавшихся для печати, а, Главрепертком, - цензурой репертуара зрелищных мероприятий.

экземпляр книги был подарен Галичем театральному и литературному деятелю Александру Константиновичу Гладкову¹⁰¹ (ibid.).

Второй поездкой театра был выезд на Западный фронт, на этот раз с Галичем в его составе. На фронте он не только играл, как актер, но и пел много песен, тогда еще не своих, и неизменно пользовался успехом (Агранович 1992а: 367-368). Он также пел много частушек бойцам на фронте и раненым в санитарных поездах, о чем сохранились его собственные воспоминания.

«...Мне в подобном вагоне лежать не приходилось, а вот выступать, в войну, доводилось не раз. Чувствуя, как першит в горле от сладковатого запаха карболки, иода, запекшейся крови, я читал «Графа Нулина», пел под гитарный аккомпанемент частушки. Я сочинял их обычно тут же, на ходу, после предварительного разговора с комиссаром или начальником поезда. Частушки эти были крайне незамысловатыми, но зато в них упоминались подлинные имена раненых и медицинского персонала, описывались подлинные события - чаще всего комедийные - и поэтому они пользовались неизменным, незаслуженно шумным успехом. <...> И почти с той же неизменностью, как первый тост, появлялась в разгаре ужина какая-нибудь санитарка или нянечка, подходила, смущаясь, к начальнику поезда, что-то негромко говорила ему. И начальник смотрел на меня, ухмылялся: - Извините, вас, товарищ артист, в «кригеровский» вагон просят... Очень хотят снова частушки прослушать!.. <...> И я поднимался, выходил из-за стола, брал гитару и шел в «кригеровский» вагон для тяжелораненых ... » (Галич 1973/ 1991а: 363-364).

2.1.4 Итоги актерского периода

С концом Великой Отечественной войны можно подвести черту под актерским периодом творчества Галича, ибо он уже никогда не вернулся к этому роду деятельности в своей последующей карьере. Необходимо отметить, что он все же посвятил этому занятию немалый период, а именно около девяти лет своей жизни.

Существуют разные точки зрения о том, почему Галич оставил актерскую карьеру и насколько он был успешен как актер. Известно, что он сознательно оставил актерскую деятельность: «В 1945 году Галич окончательно порывает с актерством. «На своих актерских делах окончательно ставлю точку», - пишет он в одном из писем» (Шаталов 1990а). Что касается актерского таланта Галича, то по этому вопросу существуют различные и порой прямо противоположные мнения.

¹⁰¹ Гладков Александр Константинович (1912 — 1976) — русский советский драматург и киносценарист. Бывший узник ГУЛАГа.

Интересно, что первый негативный отзыв о Галиче, как об актере, был сделан еще до начала не только его актерской карьеры, но и до получения актерского образования. Один из видных фигур в студии Станиславского, актер Леонидов, написал по результатам конкурса приема в студию на деле Галича такую резолюцию: «ЭТОГО принять обязательно! Актера не выйдет, но что-нибудь получится! Л. М.». (Галич 1973/ 1991а: 348). Когда Галич уже был студентом студии, Леонидов дал разрешение показать Галичу эту резолюцию, что, по признанию самого Галича, разбило его сердце, но ненадолго, т.к. он по-прежнему верил в свое актерское будущее (ibid.: 348-349). Впоследствии Галич считал пребывание в студии Станиславского одной из причин неудачи своей актерской карьеры потому, что Станиславский и его окружение жили в своем мире, герметически изолированном от внешнего мира.

«... мы тоже жили в придуманном, нереальном, иллюзорном мире. Нет, конечно же, у нас бывали комсомольские собрания, мы читали газеты - Константин Сергеевич [Станиславский – Л.Р.] газет не читал, - мы слушали радио и смотрели кино. Но все это делалось как-то мельком, мимоходом, все это было не главным. Сокрушительные события этих страшных лет не имели, казалось, к нам, студийцам, ни малейшего отношения. Многие из нас - многие, если не большинство - жестоко поплатятся за эти, словно лишенные зрения и слуха, годы юности. Поплатятся разочарованием и утратой таланта, неверием в собственные силы, горестным ощущением непоименованных потерь и почти звериной ненавистью ко всем и вся за то, что собственная судьба так и не состоялась!» (ibid.: 351).

По словам Галича ни один из бывших студийцев Станиславского так и не смог достичь вершин в каком-либо мастерстве, они на всю жизнь остались покалеченными этой искусственной театральностью.

Однако, по мнению некоторых его коллег по актерскому цеху, например, актрисы Нимвицкой, Галичу просто не нравилось актерство, перевоплощение в других персонажей:

«Он мог бы стать и актером, но, думается мне, его поэтический и литературный талант был более значительным. Его актерские работы были исполнением заданий режиссера. В них он всегда был одинаков – шел от себя. Его не увлекало создание характерных ролей, стремление к перевоплощению. Он становился совсем другим - свободным, неповторимым – в своих литературных замыслах и воплощениях» (Нимвицкая цит. по Галич 2003а: 35).

То же самое следует и из воспоминаний режиссера Голубовского¹⁰²: «... ничего сверхвыдающегося в игре Галича не увидел: «Самого плохого человека в «Городе на заре» — начальника строительства Борщаговского — играл Александр Гинзбург. Играл правильно, умно, хоть и без открытий, без тех хватающих за душу подробностей, поворотов характера, которыми поражали Нимвицкая, Гердт, Селескериди, Тормозова. Придраться не к чему, и радоваться нет повода» (Голубовский 1998: 313). Согласно Голубовскому, Галич сам тоже считал, что он по-настоящему играть не мог, потому что ему не хотелось перевоплощаться (ibid.: 314, 316).

Тем не менее, по другим свидетельствам и воспоминаниям, Галич все же был талантливым актером. Например, Михаил Львовский¹⁰³ вспоминал, что Галич так блестяще прочитал рассказ *Гамбринус* на четвертом последнем экзамене при приеме в студию Станиславского, что заслужил аплодисменты публики вопреки обычаю не аплодировать на экзамене (Львовский 1992: 3). Среди критики на спектакль *Городе на заре* были также и лестные отзывы об игре Галича (Аронов 2012: 28).

В плане становления творческой личности Галича в актерский период, мы можем отметить, что он в самых разных качествах сумел приобрести к драматургии, не только как актер, но и периодически как драматург, что положило основу следующего отрезка его творческого пути. На протяжении актерского периода у Галича все же сохранялась связь с поэзией в форме его поэтического сборника *Мальчики и девочки*. Кроме того, у Галича именно в этот период и появляется прочная связь с песней под гитару, будь то песни к спектаклям, частушки для раненых или уличные, полублатные песни для увеселения кампании.

Оценка актерской карьеры Галича тесно связана и со становлением его политических взглядов. Сведений о его личных убеждениях очень мало, кроме идеализма, о котором он упоминал впоследствии.

Однако описание исторического контекста может пролить некоторый свет на формирование Галича-гражданина. Актерская карьера Галича с момента начала его обучения в студии Станиславского в 1935 до 1945 приходится на самый тяжелый и мрачный период сталинизма, на период массовых репрессий, повсеместного страха и абсолютного господства официальной идеологии.

¹⁰² Голубовский Борис Гаврилович (1919—2008), советский и российский театральный режиссер, театральный педагог.

¹⁰³ Львовский Михаил Григорьевич (1919—1994), русский поэт-песенник, драматург, сценарист.

Именно в этот период непрерывно писались портреты Сталина и слагались кантаты в его честь, сочинялись все новые подобострастные эпитеты для «отца народов». Подобного рода удушающая атмосфера не могла не проникнуть в театр и драматургию. Может быть, именно поэтому, старая плеяда актеров и режиссеров, включая Станиславского, и старалась максимально изолировать себя от жизни извне, от трескучей, всепроникающей идеологии и вездесущего контроля цензуры, прячась за старыми, классическими, а посему и допущенными к постановке пьесами (Галич 1973/ 1991а: 351-352).

Именно на оторванность студии Станиславского от жизни Галич частично и возложил вину за свою тогдашнюю политическую близорукость (ibid.: 351). Его молодому поколению подобное спасительное самопогребение, которое практиковал Станиславский и его окружение, было непонятно, поэтому оно могло только слепо верить в принесение больших жертв ради лучшего будущего. В случае молодых актеров и драматургов это означало строгое следование идеологическим требованиям цензуры во всех аспектах своей работы, что оставляло мало места для свободы творчества, тем более в таком коллективном занятии как театр, требующим определенной инфраструктуры (специального и просторного помещения) и оснащения (техническое оборудование, декорации). Однако мы все же можем предположить, что Галича вездесущность идеологии несколько угнетала, поскольку сознательно оставив актерство, он обратился к намного менее пропитанной идеологией жанрам в своем официальном творчестве советского драматурга и сценариста. Возможно, что утрата Галичем интереса к актерской работе, хотя бы отчасти, была вызвана именно этими ограничениями свободы творчества, а не отсутствием таланта или интереса к актерству.

2.2 Послевоенная молодость и зрелость Галича: карьера драматурга и сценариста

После войны Галич окончательно повернул свою карьеру в русло драматургии. Хотя, как уже было упомянуто, у него уже были пробы пера в написании пьес и скетчей перед войной и во время войны, профессионально исключительно этим он стал заниматься только после войны.

Он начал писать пьесы для театра, а потом и сценарии к фильмам и мультфильмам. Надо отметить, что далеко не все первые попытки Галича в драматургии были удачны. Как и для всех драматургов, принятие пьесы к постановке подразумевало успешное прохождение двух аспектов контроля: цензуры и получение одобрения более старшего драматурга или театрального чиновника. Ряд пьес Галича был не принят к постановке, одна такая пьеса *Походный марш*, была сначала отвергнута, и поставлена только много лет спустя.

Причиной закрытия пьесы была именно отрицательная рецензия старшего драматурга Всеволода Вишневского¹⁰⁴. Впоследствии в своих радиопередачах, Галич рассказал об этом случае, обличив лицемерие и двуличие Вишневского, который в разговоре с Галичем расхваливал его пьесу, а за глаза полностью разгромил ее, назвав Галича «бездарным мальчишкой», который «подсовывает в театр макулатуру» (Галич 1990: 56, 119-122). Этот случай демонстрирует, насколько путь любого советского литератора, даже полностью работающего в рамках дозволенного цензурой, был постоянной борьбой с системой идеологического контроля.

Первым большим успехом, принесшим Галичу славу и благополучие, была пьеса *Вас вызывает Таймыр*, поставленная в 1948 году (Свирский 1998). Сначала пьеса получила не только положительные, но и отрицательные рецензии в прессе, прежде всего из-за климата готовившейся кампании против «безродных космополитов».

«... до кампании против «безродных космополитов» отзывы были в целом благоприятными, а уж когда началась эта кампания (официально — после публикации 28 января 1949 года в газете «Правда» редакционной статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»; неофициально — после убийства Михоэлса¹⁰⁵), пошли сплошные ругательства:... » (Аронов 2012: 71).

Однако, несмотря на яростные нападки советских литературных властей, пьеса имела большой успех и оставалась популярной в течение многих лет. Ее ставили в разных городах по всей стране, как в больших центрах, так и на периферии. Так что, «[п]ока газеты и журналы самозабвенно громили пьесу, на ее постановки по всей стране зрители ходили толпами — от пионеров до пенсионеров» (ibid.: 73). *Таймыр* ставили даже в лагерях в самодеятельности заключенных. Так, по воспоминаниям Татьяны Барышниковой¹⁰⁶:

«В театре Ухтижимлага был разнообразный репертуар. <...> Ставили и советские пьесы, особенно любопытно сейчас вспоминать «Вас вызывает Таймыр» Александра Галича. Мы играли ее с огромным

¹⁰⁴ Вишневский Всеволод Витальевич (1900 — 1951), русский советский писатель, драматург. Идеологически Вишневский был фигурой неоднозначной. С одной стороны, он участвовал в травле Булгакова и Зощенко, а с другой — поддерживал Мандельштама в период ссылки и допустил к печати повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» и ряд стихов Ахматовой в журнале «Знамя».

¹⁰⁵ Михоэлс Соломон Михайлович (1890—1948), советский театральный актер и режиссер еврейского происхождения, педагог, общественный и политический деятель. В 1948 Михоэлс был убит сотрудниками МГБ, убийство было замаскировано под дорожное происшествие.

¹⁰⁶ Барышникова Татьяна Николаевна (1922), музыкант. Бывший узник ГУЛАГа.

удовольствием, и кто бы мог подумать, что через несколько лет ее автор станет диссидентом, изгнанником, а пьеса будет запрещена» (Барышникова 2006).

Похожее свидетельство принадлежит и сценаристу Валерию Фриду, который отбывал срок вместе с Юлием Дунским¹⁰⁷ в Инте: «...мы не подозревали, когда смотрели в исполнении лагерной самодеятельности «Вас вызывает Таймыр» (женские роли, как при Шекспире, играли мужчины), что Галич, один из авторов, — наш старый знакомый» (Фрид 1999: 7).

Причиной такой популярности была комедийная легкость пьесы, которую жаждали советские люди, она заполнила «зияющие пустоты репертуара», поскольку «унылые и бездарные пьесы о соцстроительстве никак не могли конкурировать с веселой и талантливой комедией Галича и Исаева¹⁰⁸» (Аронов 2012: 71).

Пьеса также ставилась и издавалась за пределами СССР: в Финляндии, Болгарии, Восточной Германии, Польше (ibid.: 74) и даже была поставлена в 1956 году в Лондоне театром левой ориентации (Smith 1983: 19). Многократные постановки пьесы обеспечили Галичу его репутацию, именно благодаря этой пьесе он вошел в группу ведущих драматургов страны.

Однако здесь мы хотели бы отметить, что в официальной карьере Галича был не только успех, но и трудности. Ряд его пьес и сценариев был либо временно отвергнут к постановке, либо вообще никогда не был поставлен. По тем пьесам и сценариям, которые были приняты к постановке, Галичу, несомненно, пришлось приводить свои произведения в соответствие с требованиями цензуры. Имеются также свидетельства о конкретных правках, которые Галич вносил по требованиям Главлита. Так, Джеральд Смит приводит пример из советской печати о том, как один автор до неузнаваемости искромсал свое произведение в угоду цензуре, и этим автором, согласно статье, был именно Галич (Smith 1983: 18). Речь идет о пьесе Галича, написанной в сотрудничестве с Георгием Мунблитом¹⁰⁹ *Положение обязывает*, также известной под названием *Москва слезам не верит*, и поставленной в 1949 году. Эта пьеса подверглась острой критике в советский прессе как «безвкусная», «пошлая» и «безыдейная» (Аронов 2012: 83-84), в том числе и в самой центральной газете «Правда». «Мнение

¹⁰⁷ Дунский Юлий Теодорович (1922 — 1982), советский сценарист. Бывший узник ГУЛАГа.

¹⁰⁸ Исаев Константин Федорович (1907—1977), советский киносценарист, драматург.

¹⁰⁹ Мунблит Георгий Николаевич (1904 — 1994), российский драматург, прозаик, литературный критик, сценарист.

«Правды» было в то время непререкаемым, каждое критическое слово звучало как приговор к высшей мере» (Нагибин 1991: 508).

«То, что произошло, не было локальной неудачей. Совершенно очевидно, что ему опять перекрыли кислород. Хорошо, если «Таймыр» не снимут. Год с небольшим длилась его удача. Не говоря уже о том, что рухнули надежды на хороший заработок, больше ста театров собирались ставить его пьесу, теперь об этом не может быть и речи. И тоска проработки, когда настырно, тупо, зло, бессмысленно будет склоняться твоя фамилия, чтобы вся литературная шушера могла лишней раз расписаться в своих верноподданнических чувствах, когда мелкое (к тому же липовое) литературное прегрешение вырастет до размеров стихийного бедствия» (ibid.: 509-510).

В конце концов, пьеса была снята с репертуара, от авторов потребовали «переделать пьесу в соответствии с «требованиями эпохи» (Аронов 2012: 85). У Галича, на этот раз не было другого выбора, кроме как подчиниться, и не только из-за напора идеологической критики. Дело в том в 1948 его отец был арестован и посажен по административно-хозяйственной статье. «Видимо, по фальшивому обвинению, т.к. скоро выпустили» (Нагибин 1991: 512). Однако скорое освобождение отца Галича было, с нашей точки зрения, связано не с фальшивостью обвинения, а с тем, что, семья его «выкупила», по словам дочери Галича, Алены:

«Для меня в то время несчастье ассоциировалось с роялем. У нас был замечательный рояль, и вдруг он пропал. И мы с бабушкой гуляли на Садовом кольце, там был такой магазин «Музыкальные товары», и я не могла понять, почему наш рояль стоит в этом магазине. Я маленькая совсем была, но мне он очень нравился. И уже потом я поняла, что рояль продали, и папины деньги, весь гонорар, пошли на выкуп деда. То есть в нашей стране и в те годы можно было обойти закон. Всеми правдами и неправдами удалось нанять адвоката, отмазать, как говорится, деда, он вышел через год с небольшим» (Смирнов 2008)

Поэтому Галич, сам уже «едва не попавший под каток борьбы с «космополитами», «переживший публичный разнос пьесы «Вас вызывает Таймыр» и «посадку своего отца», решил не противодействовать требованиям цензуры и переделать пьесу (Аронов 2012: 85), в результате чего спектакль получился неинтересный и невыразительный.

Так что, информация о том, что Галич до неузнаваемости изуродовал свою пьесу, на которую опирается Смит в иллюстрации степени конформизма Галича-драматурга, достоверна. Однако Смит тогда не мог знать всех обстоятельств, вызвавших такую радикальную переделку пьесы, т.к. в советское время, когда он

писал свою работу, он просто не имел доступа к нужным источникам. Галич пьесу действительно искромсал, но сделал это, вероятно, не из добровольного конформизма, а по крайней нужде.

Несмотря на все подобные перипетии, пьесы Галича стали ставить чаще и в 1955 он, наконец, был принят в Союз писателей. По свидетельству Нагибина произошло это не сразу и после неоднократных заявлений, т.к. отрицательные рецензии на пьесы *Вас вызывает Таймыр* и *Москва слезам не верит* или *Положение обязывает* в сталинское время продолжали перекрывать ему дорогу (Нагибин 1991: 510).

«Эту информацию косвенно подтверждает «Выписка из протокола № 18 заседания президиума ССП СССР от 28 декабря 1951 г.»: «Вопрос о приеме Галича А. А. в Союз писателей отложить до представления новой работы». Лишь после смерти Сталина ситуация начала меняться» (Аронов 2012: 101).

Непростое принятие в члены Союза писателей снова иллюстрирует тернистый путь официального советского писателя, который при каждом новом шаге заново должен был получать одобрение системы.

К моменту принятия Галича в члены Союза писателей, он уже писал не только пьесы для театра, но и сценарии для фильмов, среди которых особенным успехом пользовался комедийный фильм *Верные друзья*. Причем по свидетельству Станислава Рассадина, Галич говорил ему, что этот фильм цензура невероятно изуродовала, и что изначально он был острее и смешнее. Но даже в том виде, в котором его разрешила советская цензура, фильм пользовался невероятной популярностью и получил в 1954 году приз на кинофестивале в Карловых Варах (Кино-театр.ру 2006-2016). *Верные друзья*, также как и *Таймыр*, была веселая, остроумная комедия, но в отличие от *Таймыра* в ней уже присутствовала некоторая ирония по отношению к советской жизни и критика руководящих работников. В результате творческих успехов в 1958 Галич был принят в Союз кинематографистов (*90 лет великому человеку* 2008). Он также написал стихи к нескольким популярным песням, музыку к которым сочинили ведущие советские композиторы-песенники, включая Соловьева-Седого и Блантера (Smith 1984a: 182).

Иными словами во второй половине 50-х и начале 60-х годов официальная карьера Галича достигла своего зенита, он занимал твердую позицию среди среднего сегмента известных советских литераторов. *Театральная энциклопедия* и *Малая театральная энциклопедия* того времени представляют его как вполне ортодоксального советского драматурга, описывающего доблестный труд советской молодежи (ibid.). В середине 60-х годов Галич даже написал сценарий

к фильму *Государственный преступник* о сотрудниках госбезопасности и в награду за него получил грамоту КГБ за подписью его председателя Семичастного (Муравник 2003: 516).

Некоторые современники Галича описывают его в период его официального творчества как одного из самых богатых и избалованных представителей творческой интеллигенции, которому судьба улыбалась во всем, и которому ни в чем не было отказано. Галич был маститый автор и автор нескольких популярных песен, а поэты-песенники всегда были самые богатые люди (Рязанцева 1989: 38). Евтушенко писал:

«По тогдашним стандартам Галич был богатым человеком, вхожим в так называемую московскую «элиту». Он был неотразимо красив, поигрывал бархатно воркующим голосом, одевался с некоторой артистической броскостью, но с неизменной тщательностью и вкусом» (Евтушенко 1988: 16).

О популярности Галича свидетельствует и брат Галича, Валерий, который писал, что люди тянулись к нему, поскольку он был обаятелен и очень интересен в общении (Гинзбург 1993: 16).

Однако утверждения о том, что Галич был один из самых богатых и благополучных советских литераторов все же представляются нам не совсем состоятельными. Как справедливо отмечает его дочь Алена Архангельская-Галич, у Галича все же не было ни машины, ни дачи в Переделкино, что было у многих других представителей советской культуры (Архангельская-Галич 1998б: 5). То же самое подтверждает и свидетельство Аргановской, которая считает, что вопреки тому, что сейчас говорится, жили Галичи не так уж и благополучно. У них не было «ни машины, ни мехов, ни дачи, ни челяди». Они жили скромнее многих других драматургов и писателей. Нюша все делала сама и даже была медсестрой для Галича. В остальном все было скромно, богато было только в плане книг (Аграновская 1991: 544). С нашей точки зрения, как бы ни был Галич популярен, по своему статусу он и не мог стоять на самом верху иерархии культурной элиты. Его популярность не могла никоим образом сравниться со статусом и благополучием таких известных «глашатаев» советского официоза, как, например, писатели Михаил Шолохов¹¹⁰, Константин Симонов¹¹¹,

¹¹⁰ Шолохов Михаил Александрович (1905 —1984), русский советский писатель, киносценарист. Лауреат Нобелевской премии по литературе. Активно участвовал в травле писателей-диссидентов и инакомыслящих, например Пастернака, Синявского и Даниэля, Солженицына и Сахарова.

Александр Фадеев¹¹², или композиторы Соловьев-Седой¹¹³ и Блантер¹¹⁴, которые были признаны и благодетельствованы системой на протяжении десятилетий.

2.2.1 Оценка официального творчества Галича

Оценивая официальное творчество Галича, мы считаем необходимым отметить два аспекта, которые, с нашей точки зрения, показывают в каком направлении пошло формирование его творческой и гражданской личности в этот период.

Во-первых, необходимо отметить, что жанр официального творчества Галича довольно интересно характеризует его как автора и как человека. Галич работал, в основном, в жанре комедии и сатиры. Судьба этих жанров в советский период была довольно сложна, поскольку в комедии и сатире кто-то неизбежно критикуется или высмеивается. В советское время сатира и комедия оставались в идеологическом плане и трудными для публикации. Основным препятствием на пути развития этих жанров было то, что советское искусство должно было либо служить идеологическим орудием, либо выполнять дидактические и воспитательные цели. Смех ради смеха, ради развлечения считался безыдейным или идеологически ущербным, а настоящая критика и осмеяния типичных явлений советской жизни воспринималось не иначе антисоветская деятельность. Однако со стороны советских деятелей партии и культуры еще в 20-е годы призывали к новой советской сатире, к необходимости найти советских Гоголей и Салтыковых-Щедриных (Ушакин 2013). Основываясь на статьях Добренко (2013) и Ушакина (2013), можно различить две пути развития советских сатиры и комедии, которые советская идеология считала допустимыми. Во-первых, сатира была призвана служить оружием осмеяния сначала классовых врагов и «пережитков прошлого», а впоследствии, - отдельных недостатков,

¹¹¹ Симонов Константин (Кирилл) Михайлович (1915 — 1979), русский советский прозаик, поэт, киносценарист, журналист и общественный деятель. Симонов участвовал в кампании против «безродных космополитов», в травле Зощенко, Ахматовой, Пастернака, Солженицына и Сахарова.

¹¹² Фадеев Александр Александрович (1901 — 1956), русский советский писатель и общественный деятель. Стоя во главе Союза писателей СССР, Александр Фадеев проводил в жизнь решения партии и правительства по отношению к своим коллегам: Зощенко, Ахматовой, Платонову. В 1949 году Александр Фадеев был активным участником кампании против «космополитизма». Но в то же время проявлял искреннее участие в судьбе многих нелюбимых властями литераторов: Пастернака, Заболоцкого и Гумилева.

¹¹³ Соловьев-Седой Василий Павлович (настоящая фамилия Соловьев), (1907—1979), российский советский композитор. Один из самых значительных композиторов-песенников в России XX века.

¹¹⁴ Блантер Матвей Исаакович (1903 — 1990), советский композитор. Автор известной песни *Катюша*.

«бюрократов», «ротозеев», «проходимцев» и прочих негативных типажей, которых необходимо было перевоспитывать. Причем, советская сатира могла высмеивать именно только отдельных, конкретных персонажей, не слишком их обобщая, чтобы случайно не раскритиковать советскую систему или жизнь. Во-вторых, советская комедия приняла форму легкого водевиля, мюзикла голливудского образца, например, фильмы *Веселые ребята* (1934) и *Цирк* (1936), в которых происходили смешные недоразумения и конфузы. Популярной театральной формой комедии стала оперетта (Ушакин 2013). После войны, в 1952 году, Сталин опять сказал, что стране нужны новые Гоголи и Щедрины, но это было уже сделано в качестве подготовки почвы для очередной кампании чисток (Добренко 2013). Ничего доброго в этом смехе не подразумевалось. Для жанров комедии и сатиры всегда было неизбежно сложное прохождение цензуры, сопряженное с необходимостью внесения множества поправок, что Галич неоднократно испытал на своем опыте. После смерти Сталина и XX съезда партии легкий смех стал более дозволенным:

«...«оттепель», пришедшая на смену куда как серьезным годам сталинских репрессий, войны и лагерей, привнесла определенную карнавализацию в народную жизнь. На общенародном уровне это выражалось в общем оптимистическом настрое. <...> Карнавальное, эстетическое оживление коснулось одежды, архитектуры, мебели, манеры поведения. «Запестрели щиты реклам, оживились витрины, засияли неоновые вывески. Граждане <...> накрутили яркие шарфы, надели светлые пальто и вышли на пляж в пестрых ситцевых халатах». Смеховой переворот произошел в искусстве. Смех перестал нести столь явную прежде идеологическую нагрузку. Развлекательные кинокомедии, эстрадный юмор способствовали каламбуризации сознания» (Курилов 1999б).

Не случайно первый большой успех Галича *Вас вызывает Таймыр* был именно комедией, хотя пьеса появилась еще до «оттепели» в 1948 году. И хотя, как уже было упомянуто выше, официальные рецензии пьесы были не всегда положительными, но пьеса была популярной в народе, который устал от фальшивого идеологического пафоса, от тягот повседневной жизни и хотел чего-то смешного и легкого. К чести Галича можно отметить, что жанры сатиры и комедии были наименее идеологически конформистскими и самыми свободными из тех, что разрешались к официальной публикации. Кривить душой ему не пришлось, ему повезло вступить в литературу тогда, когда эти жанры уже частично вышли из опалы и иногда разрешались к постановке (Зернова 1984: 12). Именно в его официальном комедийном творчестве были посажены зерна его сатирических песен. Не только пьесы, но и киноработы Галича это добрые сказки для взрослых и молодежи. А сказки – весьма

достойный жанр, ведь любая национальная культура всходит на наивных и добрых сказках (Князева 2003: 205-206). Из выбора творческого жанра можно сделать вывод, что Галич старался удержаться лишь на грани конформизма даже в период своего официального творчества, старался избежать «подлости», как он сам говорил (Архангельская-Галич 1998б: 5). Разрешенные пьесы Галича были профессиональными, но без конъюнктуры, халтуры и фальши, то же самое можно сказать и о работе Галича в кино (Волин 1993: 8). По тем временам они даже были довольно смелыми, т.к. цензура все еще была очень строгой, считает Леонид Жуховицкий ¹¹⁵(*Без «Верных друзей»* 2008). При этом необходимо еще раз подчеркнуть, что жанры комедии и сатиры оставались проблематичными для публикации в течение всего советского периода. Как говорил Галич в своей передаче к юбилею Салтыкова-Щедрина на радио «Свобода» 27 января 1976 года: «И когда с трибуны партийного съезда, <...>, был выброшен лозунг «Нам нужны Гоголи и Щедрины», то немедленно народная молва, народная мудрость, воплотила это в иронической частушке:

Говорят, что нам нужны

Посмирнее Щедрины,

И такие Гоголи,

*Чтобы нас не трогали»*¹¹⁶. (Галич 1990: 147).

Поэтому, мы считаем, что выбор этих жанров для официального творчества, показывает, что Галич никогда не был приспособленцем, он был честен в литературном творчестве, и, как истинно талантливый человек, стал писать свои песни, устав от вынужденной фальши (Кузнецов 1992: 394).

Во-вторых, можно заключить, что, хотя Галич в своем официальном творчестве создал много талантливых произведений, однако, он ни создал ничего по-настоящему выдающегося (Smith 1984a: 184). Причины этого могут, однако, быть истолкованы двояко. С одной стороны, можно предположить, что официальное творчество Галича не имеет той глубины таланта, как его песни-

¹¹⁵ Жуховицкий Леонид Аронович (1932), русский писатель, публицист, драматург, педагог. Член Союза писателей. На протяжении всей жизни отличался критическим отношением к советской власти.

¹¹⁶ Согласно Евгению Добренко (2013) эта эпиграмма поэта- юмориста и писателя Юрия Благова (1913—2003) была напечатана в журнале «Крокодил» в несколько иной форме:

Мы — за смех! Но нам нужны

Подобнее Щедрины

И такие Гоголи,

Чтобы нас не трогали

стихи, поскольку оно не являлось его настоящим призванием, а поэзия им являлась. Но с другой стороны, причиной могло послужить и то, что официальное творчество Галича создавалось в условиях творческой несвободы, в то время как в авторской песне он обрел подлинную абсолютную свободу творчества, которая и позволила полностью выразиться его таланту (Баймухаметов 2007).

Все вышесказанные соображения позволяют нам сделать вывод, что в период своего официального творчества драматурга Галич уже распростился с идеализмом юности и актерского периода и начал работать на границе творческой свободы, за что ему периодически приходилось платить немилостью и неприятностями. С нашей точки зрения, именно в этот период уже наблюдается постепенный поворот Галича-гражданина в сторону критика системы и Галича-художника в сторону жажды свободы творчества.

Помимо творческой несвободы, был еще один фактор, который, несомненно, сильно повлиял на мировоззрение Галича, а именно кампания антисемитизма, развернувшаяся в конце жизни Сталина (конце 40-х – начале 50-х годов). Из-за важности этого влияния, мы рассматриваем ее отдельно в следующем разделе 2.3.

2.3 Кампания антисемитизма и ее влияние на Галича

Период жизни страны, в который произошел расцвет официальной карьеры Галича-драматурга, был весьма неоднозначным и неоднородным. Послевоенные годы до смерти Сталина прошли, с одной стороны, на духовном подъеме нации после победы в войне и в надежде на лучшее будущее, а, с другой стороны, они были омрачены новой послевоенной волной репрессий, в том числе национальных репрессий и репрессий против советских военнопленных, освобожденных из нацистских лагерей. Эти годы были также омрачены разрухой, лишениями и огромными демографическими потерями, особенно мужской части населения.

Именно в это время, в конце 40-х годов, началась откровенно антисемитская кампания советского государства (Nakhimovsky 2010). Евреев стали шельмовать в прессе как вредителей, «безродных космополитов», и власти уже готовили планы массовых репрессий и депортации евреев (Klier 2007: 630, 1201).

«[У]же избивались космополиты, уже был уничтожен Еврейский театр, расстреляны ведущие еврейские писатели и поэты, уже готовилось, после завершения «дела врачей», распределение всех евреев Советского Союза на четыре группы: немногочисленные первые две –

«евреи нужные» и «евреи полезные», и многочисленные – «евреи, подлежащие выселению в отдаленные районы страны» и «евреи, подлежащие аресту и уничтожению»» (Галич 1973/ 1991а: 388).

Под влиянием этих чувств Галич написал стихотворение-предостережение евреям, котором звучит все его разочарование в надежде на равноправное положение евреев.

*Ой, не шейте вы, евреи, ливреи,
Не ходите вам в камергерах, евреи!
Не горюйте вы, зазря не стенайте,
Не сидеть вам ни в Синоде, ни в Сенате.*

*А сидеть вам в Соловках да в Бутырках,
И ходить вам без шнурков на ботинках,
И не делать по субботам «ле-хаим»¹¹⁷,
А таскаться на допрос с вертухаем.*

*Если ж будешь торговать ты елеем,
Если станешь ты полезным евреем,
Называются разрешат Россинантом
И украсят лапсердак аксельбантом.*

*Но и ставши в ремесле этом первым,
Все равно тебе не быть камергером,
И не выйти на елее в Орфеи...
Так не шейте ж вы ливреи, евреи!
(Предостережение) (Галич 2006: 78-79).*

Подобного рода официально организованная государством антисемитская компания, была первой массовой в истории советского периода, и для этого имелось несколько внутренних и внешних причин.

В плане внешних причин, основной можно назвать образование государства Израиль в 1948 году. Первоначальные надежды Сталина на социалистическую ориентацию Израиля не оправдались, и Израиль стал ориентироваться на Запад,

¹¹⁷ Ле-хаим! (иврит) - это традиционное окончание еврейского тоста, иногда – сам по себе краткий тост. Лехаим на иврите дословно означает «к жизни!». По смыслу аналог «Да будет так!», «За здоровье!», «За жизнь!» (Еврейский словарь).

преимущественно на США. Такое развитие событий с Израилем имело два последствия для советских евреев.

Первой причиной массовых гонений евреев послужило то, что они обрели в глазах советских властей историческую родину, что в СССР автоматически делало их подозрительной национальной группой. В целом, национальные меньшинства Советского Союза можно условно подразделить на три основные группы. Самую большую из них составляют национальные меньшинства, чья историческая родина уже долгое время находилась в составе СССР, а до этого в России. Другую, довольно малочисленную, группу составляют национальные меньшинства, чья историческая родина больше не существует, она исчезла с карты, оставшись только в анналах далекой истории. К таким народам можно, к примеру, отнести ассирийцев. К таким же народам на протяжении почти двух тысяч лет относились и евреи. Третья группа национальных меньшинств СССР состояла из народов, чья историческая родина находилась за пределами СССР. Именно к этой третьей группе советские власти всегда относились с крайним недоверием, подозревая ее в лояльности и симпатиях к своей исторической родине. К этой группе можно, к примеру, отнести поволжских немцев, корейцев, поляков и тех иностранцев, которые, придерживаясь левых взглядов, и приехали в СССР из политических убеждений в 20-е-30-е годы. Именно эта группа национальных меньшинств и подверглась преследованиям и репрессиям уже в ранний период сталинизма. После образования государства Израиль, евреи автоматически перешли из группы национальных меньшинств с утраченной исторической родиной в группу национальных меньшинств с исторической родиной за границей. После того, как государство Израиль избрало прозападную политическую ориентацию, евреи были причислены к группе народов, чья историческая родина находилась во враждебном СССР лагере (Klier 2007: 630, 1201).

Другой одновременно внешне - и внутривнутриполитической причиной гонений евреев была деятельность Еврейского Антифашистского комитета во время Великой Отечественной войны. Комитет был образован для налаживания связей между советскими евреями и международным еврейством в поисках политической, материальной и военной поддержки СССР в войне против нацистской Германии. Деятельность комитета оказалась вполне успешной, и после войны комитет имел прочные связи с еврейскими общинами на Западе. Однако после войны эти связи стали нежелательными и даже подозрительными для советских властей. Более того, в результате успешной деятельности комитета «Михоэлс стал неофициальным лидером советского еврейства, и Сталин решил от него избавиться» (Аронов 2012: 75), несмотря на то, сам Михоэлс был сторонником ассимиляции евреев. Он однажды сказал Галичу: «Но вообще, ты знаешь, я

мечтаю о том, чтобы когда-нибудь Еврейский театр как именно еврейский театр умер, но естественной смертью, смертью от старости, от того, что он просто больше будет не нужен»» (Галич 1975/ 1992: 410). Еврейский Антифашистский Комитет был разгромлен, сам Михоэлс был убит, а многие члены комитета были арестованы и казнены (Klier 2007: 629-630).

Галич лично близко знал некоторых членов еврейской писательской секции, в том числе Михоэлса, и очень болезненно воспринял эти события. Поэтому после смерти Михоэлса он решил показать свою солидарность с ними.

«...Я стоял в дверях небольшого зала, где происходило очередное заседание еврейской секции Московского отделения Союза писателей <...>. После гибели Михоэлса я почему-то вбил себе в голову, что непременно - хоть и не знал даже языка - должен принять участие в работе этой секции. Я явился принаряженный, <...> и где-то в глубине души чувствовал себя немножко героем, хотя и пытался не признаваться в этом даже себе самому. И вдруг Маркиш, сидевший на председательском месте, увидел меня. Он нахмурился, как-то странно выпятил губы, прищурил глаза. Потом он резко встал, крупными шагами прошел через весь зал, остановился передо мною и проговорил нарочито громко и грубо: - А вам что здесь надо? Вы зачем сюда явились? А ну-ка, убирайтесь отсюда вон! Вы здесь чужой, убирайтесь!.. Я опешил. Я ничего не мог понять. Еще накануне при встрече со мной Маркиш был приветлив, почти нежен. Что же случилось? Я повернулся и вышел из зала, изо всех сил стараясь удержать слезы огорчения и обиды. Недели через две почти все члены еврейской секции были арестованы, многие - и среди них Маркиш - физически уничтожены, а сама секция навсегда прекратила свое существование. И теперь я знаю, что Маркиш - в ту секунду, когда он громогласно назвал меня «чужим» и выгнал с заседания, - просто спасал мне, мальчишке, жизнь. Я этого не забыл. Перец, я этого никогда не забуду!» (Галич 1973/ 1991а: 378).

После разгрома Еврейского Антифашистского комитета история холокоста стала замалчиваться (Nakhimovsky 2010), и евреи все больше стали представляться в официальной пропаганде как трусливый народ, не нашедший в себе даже мужества противостоять собственному уничтожению от рук нацистов (Klier 2007: 1201).

Среди внутренних причин, способствовавших кампании антисемитизма, можно назвать бытовой антисемитизм, довольно широко распространенный, который во многом остался еще с дореволюционных времен и был, в основном, нацелен на типично внешние еврейские языковые и культурные признаки. В СССР до начала открытых национальных преследований подобного рода настроения официально не проявлялись и не приветствовались, ибо они шли вразрез с

социалистическими идеалами интернационализма и единого, сплоченного советского народа. Однако это не означало искоренение бытового антисемитизма или отсутствие у евреев опасений преследований. Так в 1936 году многие евреи воспользовались сменой паспортов, чтобы изменить национальность в пятом пункте паспорта. К тому же, начиная уже с послереволюционных времен, среди евреев были распространены смешанные браки, т.к. дети, рожденные в них, чаще всего брали фамилию и национальность нееврейского родителя и были больше ограждены от возможной дискриминации и преследований. С 40-х годов бытовой антисемитизм стал опять расти и получил поддержку государства (Shrayer 2007: XLVII).

«Простейший канцеляризм, невинный «пятый пункт», ответ на вопрос анкеты о национальности - <...> Ведь вот же он, не дававшийся в руки средневековым алхимикам философский камень мудрости - неравенство прекрасное и вечное, неравенство неизменное навсегда. Разумеется, известно оно было давно, <...>, но как-то так, до поры, за разговорами о нашем интернационализме как о великой силе международной братской солидарности, они об этом неравенстве не то чтобы позабыли, а вроде упустили из виду, <...>» (Галич 1973/ 1991а: 387).

Поскольку бытовые антиеврейские настроения никогда не исчезали у определенной части населения, то семена антисемитской кампании Сталина в конце 40-х годов упали на благодатную почву. Однако широкой кампании политических репрессий против евреев не было суждено развернуться и набрать полную силу, т.к. Сталин умер, и после его смерти кампания постепенно сошла на «нет» (Klier 2007: 630). «Все это уже было, но внезапная смерть Сталина, а потом доклад Хрущева на двадцатом съезде КПСС - снова на время спутали карты» (Галич 1973/ 1991а: 388). Однако, с того момента антисемитские настроения и в народе, и у властей остались и продолжали проявляться как в быту, так и в политической и социальной жизни всего последующего советского периода (Шнеерсон 1992: 403). «Antisemitism expressed itself in unofficial but well-understood quotas at high-powered educational institutions and in workplaces, and was reinforced, especially in the 1970s, by strident anti-Zionism in newspapers, books, and magazines»¹¹⁸ (Nakhimovsky 2010).

Антисемитские и антиссионистские настроения еще больше усилились, когда у советских евреев, начиная с 1964 года, появилась возможность эмигрировать в

¹¹⁸ «Антисемитизм выражался в неофициальных, но доходчивых квотах на евреев в престижных образовательных учреждениях и на рабочих местах, и был подкреплен, особенно в 1970-е годы, шумным антиссионизмом в прессе, литературе и периодике» (Nakhimovsky 2010).

Израиль. Именно эта возможность эмиграции евреев еще более усилила недоверие к ним как потенциальной «пятой колонне», и со стороны советских властей.

«Незыблемейшее неравенство, восхитительный «пятый пункт» удрал-таки штуку, выкинул коленце? оставаясь каиновой печатью, знаком качества второго сорта, - он, проклятый, оказался при том еще и лазейкой: обладатели «пятого пункта» имеют право подавать заявления и добиваться разрешения на выезд за границу. А при одних этих словах - заграница, капстрана, инвалюта - сладостно замирают и тревожно бьются сердца всех больших и малых чиновников. <...> Обыкновенный рядовой советский человек имеет право один раз в три года поехать в туристскую поездку в какую-нибудь капиталистическую страну. Один раз в три года, всего на семь-девять дней гражданин из страны победившего социализма, где человек человеку друг, товарищ и брат, может мельком взглянуть на страшный мир, где человек человеку волк. Но и на подобного рода поездку дают разрешение далеко не каждому. И всякий раз - это многомесячная трепка нервов, это бессонные ночи и лихорадочное ожидание: пустят или не пустят? И если не пустили (а сообщать причину отказа не положено), какие мучительные часы раздумий, какая невыносимая тревога - снова на долгие месяцы и на бессонные ночи охватывает свободного и счастливого гражданина страны советов! За что? Почему? Значит - не верят! Значит, где-то и на кого-то я не так поглядел, не то сказал? Значит, в той таинственной комнате, которая называется «особый отдел» и куда посторонним вход запрещен строжайше, числятся за мною какие-то неведомые мне грехи?! Ай-яй-яй, как плохо, как тревожно, какая беда! Ибо всякую поездку за границу, даже туристскую, принято у нас рассматривать, прежде всего, как неоспоримое выражение доверия и поощрения. И вдруг - на тебе! Эти самые, что с «пятым пунктом», эти неравнейшие среди неравных, эти граждане второго сорта хотят, чтоб им дали разрешение уехать в капиталистическую страну Израиль! И не просто хотят - требуют! И не только требуют - уезжают - сотни, тысячи!» (Галич 1973/ 1991а: 395-396, 398-399).

Потенциальная возможность эмиграции для евреев также вызвала всплеск бытовых антисемитских настроений:

«- Что же, милые мои, получается?! Сами во всем принимали участие: и в двадцатые годы, и в тридцать седьмом, и после - а теперь бежать?! Нет уж, вместе кашу варили, вместе давайте ее и расхлебывать! А то, понимаете, одни уезжают на свою - изволите ли видеть - историческую родину, а другие... А скажите мне - рязанскому парню, костромскому, ярославскому - им-то куда прикажете податься?!» (ibid.: 402).

Галича глубоко ранил полуофициальный антисемитизм в разных формах, сталкиваясь с которым ему приходилось неоднократно. Один раз столкновение с антисемитизмом случилось, когда Галич решил поступить в Высшую дипломатическую школу в 1947 году (*Без «Верных друзей»* 2008), считая, что его актерское мастерство и знание иностранных языков может быть полезным на этом поприще.

«И только в первый год после войны, после фронта мне захотелось закончить высшее образование, но получить его уже не театральное, а какое-то ярко выраженное гуманитарное и специальное. И я узнал о том, что в Москве открывается Высшая дипломатическая школа. Считая, что имея уже одно образование – театральное, имея за плечами опыт фронта, зная немножко немецкий язык и немножко английский, я бы мог претендовать на поступление в эту Высшую дипломатическую школу, я спросил, могу ли подать заявление, секретарша, посмотрев на меня, сказала: «Нет, вы не можете подать заявление». Я спросил: «Почему?» Она сказала: «Потому что...» Она усмехнулась и сказала: «Вот лиц вашей национальности мы вообще в эту школу, в Высшую дипломатическую школу, принимать не будем. Есть указание.»» (Галич 1975/ 1992: 411).

Другой случай описывает Юрий Нагибин на пляже в Алуште, когда комсомольские патрули заставляли женщин одевать еще что-то поверх сарафанов во время игры в волейбол после визита Сталина в Крым, где курортницы не понравились ему своей легкомысленностью. Голые плечи стали считаться неприличными. Галич отпарировал требование патруля тем, что сарафан является русской национальной одеждой. На что комсомольский патруль заметил: ««У вашей жены, гражданин, национальная одежда не сарафан, а котиковая шуба». «Вы ошибаетесь, - улыбнулся Саша, - моя жена – русская»» (Нагибин 1991: 507-508).

Однако, наверное, самое фронтальное и болезненное столкновение Галича с антисемитскими настроениями произошло по поводу его пьесы *Матросская тишина*. Именно оно и описано им крайне детально в *Генеральной репетиции*. Галич начал писать сразу после войны, но потом отложил, возможно, именно из-за начала антисемитской кампании при Сталине. После смерти Сталина Галич вернулся к пьесе и дописал ее. В пьесе рассказывалось о еврейских семьях из черты оседлости, молодое поколение которых после революции порывает с традиционной еврейской культурой, вступает в смешанные браки, вливается в советское общество и убежденно выступает за советскую власть. В пьесе некоторые персонажи-евреи старого поколения репрессированы в сталинский период. Во время войны молодые евреи идут на фронт, а некоторые старые евреи погибают во время нацистской оккупации. В конце пьесы, выжившие после

войны и репрессий, встречаются и вместе верят в лучшее будущее. *Матросская тишина* отражает судьбу еврейской интеллигенции и ее кровную связь с судьбами России, это была пьеса о судьбах поколения Галича, о родине, о связи русского еврейства с русским народом (Шнеерсон 1992: 404, 406). По словам Галича, пьеса была весьма даже «образцовым советским сочинением», поскольку в ней рассказывалось, что «евреи любят Советскую власть не меньше всех остальных» (Рассадин 1992: 15). В *Матросской тишине* Галич активно пропагандирует идею еврейской национальной и культурной ассимиляции, которую он тогда считал единственным логичным путем для еврейства.

«А ведь я-то в своей пьесе «Матросская тишина» пытался, по наивности и глупости, доказать, что в Советской России для представителей еврейской национальности путь ассимиляции - не только разумный, но и самый естественный, нормальный, самый закономерный путь. Я не случайно, а вполне обдуманно и намеренно, выдал замуж за Давида не Хану, а Таню, а Хану отправил на Дальний Восток, где на ней женился некий капитан Скоробогатенко - об этом в четвертом действии расскажет старуха Гуревич» (Галич 1973/ 1991а: 387).

Хотя пьеса и не содержала никакой крамолы с точки зрения советской идеологии, наличие в ней еврейского вопроса как одной из основных тем, сделало ее «непреходной». К постановке ее чаще всего не принимали, а, если и принимали, то потом все равно от нее отказывались.

«Официально она запрещена не была, у нее - у пьесы - даже оставался так называемый разрешительный номер Главлита, что означало право любого театра пьесу эту ставить, - но уже зазвенели в чиновных кабинетах телефонные звоночки, уже зарокотали - минуя пишущие машинки секретарш - приглушенные начальственные голоса, уже некое весьма ответственное и таинственное лицо таинственное настолько, что не имело ни имени, ни фамилии, - вызвало к себе директора Ленинградского театра имени Ленинского Комсомола и приказало прекратить репетиции «Матросской тишины». - Но, позвольте, - растерялся директор, - спектакль уже на выходе, что же я скажу актерам?! Таинственное лицо пренебрежительно усмехнулось: - Что хотите, то и скажите! Можете сказать, что автор сам запретил постановку своей пьесы!.. Нечто подобное происходило и в других городах, где репетировалась «Матросская тишина». И нигде никто ничего не говорил прямо - а, так сказать, не советовали, не рекомендовали, предлагали одуматься! И вот - перестали сколачивать декорации, прекратили шить костюмы, помрежи отобрали у актеров тетрадошки с ролями, режиссеры-постановщики спрятали экземпляры пьесы в ящики письменных столов» (ibid.: 326).

В конце концов, в 1958 году за пьесу взялся коллектив молодой студии будущего театра «Современник» и доработал ее до генеральной репетиции. Однако пьеса была закрыта после генеральной репетиции, что Галич и описал в его одноименной повести. Закрытие пьесы произошло на самом высоком уровне двумя «сановными дамочками» из ЦК КПСС и из московского горкома партии (ibid.:338-339). Хотя Галич понимал причины закрытия пьесы, но по настоянию режиссера Олега Ефремова¹¹⁹, он все же попросил аудиенции у «сановной дамочки» из ЦК КПСС в попытке спасти судьбу пьесы (ibid.: 375). Данной «сановной дамочкой», была инструктор ЦК КПСС Соколова, которая понимая силу своей позиции, разоткровенничалась перед Галичем и, не стесняясь, высказала ему в лицо аргументы откровенно антисемитского характера.

«- Вы что же хотите, товарищ Галич, чтобы в центре Москвы, в молодом столичном театре шел спектакль, в котором рассказывается, как евреи войну выиграли??. Это евреи-то! <...> Я признаю - еврейский народ очень пострадал в войну, это так!.. Но ведь, между прочим, и другие народы пострадали не меньше. Но только русские люди, украинцы, белорусы с оружием в руках защищали свою землю - не в регулярных частях, так в партизанских - били фашистов, гнали их, уничтожали... И стар, понимаете, и мал! <...> А евреи? Шли, как... Извините, товарищ Галич, но я даже слова приличного подобрать не могу - шли покорно на убой - молодые люди, здоровые... Шли и не сопротивлялись! Трагедия? Да! Но для русского человека, Александр Арка-ди-е-вич, есть в этой трагедии что-то глубоко унижительное, стыдное... <...> ...И тут со мною что-то случилось! <...>Я увидел другое, прекрасное в своем трагическом уродстве, залитое слезами лицо великого мудреца и актера Соломона Михайловича Михозлса. В своем театральном кабинете за день до отъезда в Минск, где его убили, Соломон Михайлович показывал мне полученные им из Польши материалы, документы и фотографии - о восстании в Варшавском гетто. ...Всхлипывая, он все перекладывал и перекладывал эти бумажки и фотографии на своем огромном столе, все перекладывал и перекладывал их с места на место, словно пытаясь найти какую-то ведомую только ему горестную гармонию. Прощаясь, он задержал мою руку и тихо спросил: - Ты не забудешь? Я покачал головой. - Не забывай, - настойчиво сказал Михозлс, - никогда не забывай!» (ibid.: 375, 377).

Организованное восстание в Варшавском гетто 1943 года было самым крупным, но не единственным восстанием евреев во время Второй мировой войны в попытке противостоять их массовому уничтожению. Теория инструктора ЦК

¹¹⁹ Ефремов Олег Николаевич (1927 — 2000), советский и российский театральный режиссер, актер, педагог и театральный деятель.

КПСС Соколовой, однако, не ограничивалась весьма ходовым в тот период, представлением о роли евреев в войне, она не постеснялась высказать в лицо Галичу и аргументы националистического толка, составлявших суть политики скрытого послесталинского антисемитизма.

«- Еврейский вопрос, Александр Арка-ди-е-вич, - она необыкновенно тщательно, по слогам, выговаривала мое отчество, - это очень сложный вопрос? К нему, знаете ли, с кондачка подходить нельзя. В двадцатые годы - так уж оно получилось, - когда русские люди зализывали, что называется, раны, боролись с разрухой, с голодом - представители еврейской национальности, в буквальном смысле слова, заполонили университеты, вузы, рабфаки... Вот и получился перекося. Возьмите, товарищ Галич, к примеру - кино... Она сделала паузу и, понизив голос, почти шепотом проговорила: - Ведь одни же евреи! Она снова повысила голос и почти в упор спросила меня: - Должны мы выправить это положение? И сама, не дождавшись моего ответа, твердо сказала: - Должны! Обязаны выправить! Вот, говорят - я сама слышала - будто мы, как при царском режиме, собираемся процентную норму вводить!.. Чепуха это, поверьте!.. Чепуха, если еще не хуже! Никакой процентной нормы мы вводить не собираемся, но... Она погрозила пальцем какому-то незримому оппоненту: - Но, дорогие товарищи, предоставить коренному населению преимущественные права - это мы предоставим! Хотите, обижайтесь на нас, хотите, жалуйтесь, - но предоставим!... Так впервые, зимою 1958 года, во вполне дикарском изложении бутылочной Соколовой - инструктора Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза - я услышал о теории «национального выравнивания». Впоследствии, <...> - теория эта получит свое вполне научнообразное оформление. Впрочем, от научнообразия дикарская суть этой теории не изменится. Это будет все то же вечное – «Бей жидов, спасай Россию!», все то же стремление к созданию гетто - правда, нового типа, этакого интеллектуального гетто, которое оградит наши больницы и институты, наши издательства и редакции, наши киностудии и театры от проникновения в них представителей сионистской пятой колонны. После шестидневной войны и разрыва дипломатических отношений с Израилем обо всем этом заговорят, уже не стесняясь, в полный голос, открытым текстом» (ibid.: 375-376).

В конце разговора инструктор ЦК КПСС Соколова обосновала фактическое закрытие пьесы опасностью разжигания национальной розни и националистических настроений:

«А можете ли вы, товарищ Галич, гарантировать, что на вашем спектакле - если бы он, конечно, состоялся - не будут происходить всякие националистические эксцессы?! Не можете вы этого гарантировать! И что же получится? Получится, что мы сами, своими, как говорится, руками даем повод и для сионистских, и для антисемитских

выходок... <...>- Мы, - сказала она, подчеркивая это «мы» и голосом, и интонацией, и даже телодвижением, - мы вашу пьесу рекомендовать к постановке не можем! Мы ее не запрещаем, у нас даже и права такого нет - запрещать! - но мы ее не рекомендуем! Рекомендовать ее - это было бы с нашей стороны грубой ошибкой, политической близорукостью...» (ibid.: 378, 383-384).

Взгляды инструктора ЦК КПСС Соколовой в красочном пересказе Галича являются весьма наглядной иллюстрацией скрытых, но широко распространенных, антисемитских настроений на бытовом и государственном уровне. Когда октябрьская революция уничтожила национальное разделение, и вследствие этого, разделение между русской и русско-еврейской литературой, многие евреи стали почитаемыми и полноправными русскими литераторами, однако, вопрос их еврейской идентичности был сначала обойден молчанием. А когда он снова стал на повестку дня, то это уже было сделано с националистических и антисемитских позиций, а именно слишком большое количество еврейских писателей и деятелей культуры стало восприниматься как угроза русской культуре (Shrayeg 2007: xxxv).

Что касается пьесы *Матросская тишина*, то Галич еще несколько раз пытался поставить ее в других городах, подальше от столиц, как, например, в Алма-Ате, в Казахстане (Жовтис 1988а: 141), но каждая попытка оканчивалась неудачей. Сохранились также свидетельства современников, что Галич читал пьесу сам по домам (Аграновская 1991: 543; Нагибин 1991: 505), при этом блестяще исполняя и мужские, и женские роли. Однако его обращение к данной теме не всегда встречалось с пониманием даже людьми из кругов культурной интеллигенции. Многие, будучи не евреями, не понимали боль Галича, связанную с крушением надежд на ассимиляцию и настоящие равноправие, боль за то, что на евреев опять стало распространяться старое клеймо, на сей раз уже в период советской власти.

«Перефразируя известные слова Орвелла из «Скотского хутора», можно сказать - все граждане Советского Союза неравны, а евреи неравнее других! И не может быть естественной и нормальной ассимиляция в той среде, которая больше всего на свете, всеми своими помыслами, узаконениями и инструкциями - этой ассимиляции не хочет и не допустит. Орден - пожалуйста, звание - милости просим, не возражаем (и орденам, и званиям уже давно три копейки цена, а на худой конец их можно и отобрать), но восхитительного «пятого пункта», каиновой печати во веки веков, знака качества второго сорта - этого мы вам не подарим, этого не уступим! А тот факт, что множество людей, воспитанных в двадцатые, тридцатые, сороковые годы, с малых лет, с самого рождения, привыкли считать себя русскими и действительно всеми своими корнями, всеми

помыслами связаны с русской культурой - тем хуже для них!» (Галич 1973/ 1991а: 388).

Боль Галича нашла отражение не только в *Генеральной репетиции*, но и в его поэтическом творчестве. Он посвятил несколько стихотворений теме вышеописанного негласного антисемитизм, например, нижестоящее стихотворение:

*Тут не с удочкой сидишь, рыболовишь,
Должен помнить, как основу основ:
Рабинович – он и есть Рабинович,
А скажи мне, кто таков Иванов?*

*Вот он пишет в заявлении – русский,
Истый-чистый, хоть становь на показ,
А родился, извиняюсь, в Бобруйске,
И у бабушки фамилия Кац,*

*Значит, должен ты учесть эту бабку
(Иванову, натурально, молчок!).
Но положи ее в отдельную папку
И поставь на ней особый значок,
И т.д.*

*(*** Я, товарищи, скажу помаленьку...)* (Галич 2006: 307).

Лирический герой стихотворения - работник отдела кадров, который побуждает своего сотрудника не просто к «охоте» на евреев, но также и на полуевреев и даже четвертьевреев, «скрывающихся» за русскими фамилиями. Политика национальной «чистоты кадров» была одним из проявлений антисемитизма послевоенного советского периода, и Галич всегда открыто выступал с ее осуждением.

3 Исторический контекст СССР после XX съезда партии, диссидентское движение и возникновение жанра авторской песни

3.1 Коренной перелом в политической и культурной ситуации в СССР после смерти Сталина и XX съезда партии: «оттепель»

Политические изменения в СССР после смерти Сталина в 1953 году и последующего развенчания культа его личности произвели эффект коренного перелома в курсе партии и в сознании всех советских людей. Перелом наступил во всех областях жизни: в идеологии, во внутренней и внешней политике и в менталитете людей. Самым основным переломным моментом в идеологии было изменение доктрины партии о неизбежности и даже обострении классовой борьбы по мере победы социализма (Ихлов 2014). Доктрина была выдвинута Сталиным в конце 20-х годов:

«...по мере нашего продвижения вперед, сопротивление капиталистических элементов будет возрастать, классовая борьба будет обостряться, а Советская власть, силы которой будут возрастать все больше и больше, будет проводить политику изоляции этих элементов, политику разложения врагов рабочего класса, наконец, политику подавления сопротивления эксплуататоров...» (Сталин 1953: 170)

Однако фактически доктрина действовала не только во времена Сталина, а на протяжении всего периода от октябрьской революции 1917 года до XX съезда партии, из-за чего весь период от 1917 до 1956 года можно классифицировать, как период классовой борьбы в советской истории. Конкретно, это означало физическое уничтожение или лишение гражданских прав определенных социальных слоев общества путем перевода их в разряд заключенных или путем их дискриминации. Доктрина была нацелена на все социальные группы, которые могли быть реально, потенциально или воображаемо враждебны советской системе. Если исходить из того, что у власти стояла диктатура пролетариата, которая опиралась на беднейшее крестьянство, то к неблагонадежным классам партия в период классовой борьбы потенциально относила большинство населения страны. Поэтому, естественно, что репрессии, как таковые, начались еще в период Ленина, и лагерь для политических заключенных были созданы по его указу еще в 1919 году. Классовые репрессии ленинского периода включали, например, «красный террор» и прочие издержки гражданской войны, но,

поскольку Ленин прожил всего около шести лет после революции, то эстафета классовых чисток перешла к его преемнику Сталину. «Сталин со всеми своими зверствами органично вытекает из ленинских идей, из самой идеи социализма. Не случайно оказался он таким всемогущим и бесчеловечным, не случайно партия выдвинула и поддержала именно его» (Буковский 1978). В результате страх как «ледяная корка» или «раковая опухоль» покрывал всю территорию СССР примерно так же, как ее покрывала и сеть лагерей ГУЛАГа (Галич 1990: 32-33; Максимов 1992: 104-105).

Однако с кончиной Сталина ситуация стала меняться. На самом деле, психологические изменения наметились даже раньше, и они были связаны, прежде всего, с Великой Отечественной войной. С одной стороны, народ подспудно ожидал от партии в награду улучшения жизни и надеялся на более достойное существование, а с другой, - огромные демографические потери в войне просто не допускали довоенного размаха репрессий, поэтому послевоенная волна репрессий и была намного меньше довоенной. После кончины Сталина послабления и либерализации хотели все, не только народ, но и сама власть:

«... массовый террор был просто невозможен - сработал инстинкт самосохранения правящей верхушки. Неумолимая логика террора такова, что он, разрастаясь, становится неуправляемым и оборачивается, как правило, против самих террористов. Никто не был гарантирован от пули: расстреляв в 20-30-е годы всех политических противников и классовых врагов, коммунисты уже не могли остановить террора, и он стал орудием внутрипартийной борьбы и тотального подавления, он стал необходим партии, чтобы жить и править. Вдруг оказалось, что две трети делегатов XVII съезда партии - враги, и их расстреляли, а к концу 40-х годов сменился практически весь состав политбюро» (Буковский 1978).

В период сталинизма ни один политический или государственный деятель на любом уровне не был застрахован от карательных мер. Поэтому и партия тоже хотела послабления режима и создания определенной стабильности в стране: «как только безумие массового террора приостановилось смертью Сталина, охотников возобновить его не нашлось» (ibid.).

С приходом к власти Хрущева и XX съездом партии партия отступила не только от Сталина и сталищины, но и от доктрины о неизбежности обострения классовой борьбы. Взамен партия выдвинула тезис о существовании разных путей построения социализма, в том числе и мирным путем. Смена доктрины ознаменовала конец периода классовой борьбы в советской истории и начало периода мирного построения социализма. Во внешней политике это привело к

разрядке международной напряженности и признанию возможности мирного сосуществования государств с разным общественным строем (Королева 1995: 52), что, однако, не означало появление социализма с человеческим лицом или гражданскими свободами.

Процесс перехода, который, впоследствии, с легкой руки Ильи Эренбурга ¹²⁰был назван «оттепелью» (Галич 1973/ 1991а: 328), был для партийно-командной системы сопряжен с риском и опасениями подрыва основ режима. Партия не хотела, чтобы народ воспринял репрессии и беззакония периода Сталина как характерное качество самой советской системы, ибо тогда народ мог бы выступить против нее. Вместо этого, вся вина была возложена лично на Сталина и на его культ личности (Фризман 1992: 29). На основной вопрос, почему партия допустила создание культа личности, Хрущев ответа не дал (Нагдалиев 1999: 87-88).

Но даже такой половинчатый и осторожный шаг к либерализации режима казался партии рискованным, поэтому обличительная речь Хрущева против культа личности Сталина не была издана ни в печати, ни в документах XX съезда, а зачитывалась вслух на партийных собраниях (*ibid.*: 96). Несмотря на все эти предосторожности, негативные реакции не только по отношению к Сталину, но и к партии на партийных собраниях все же случались (*ibid.*: 97-98), доклад Хрущева произвел впечатление разорвавшейся бомбы. У людей пробудилась нужда переосмыслить свою прошлую жизнь, ход отечественной истории, итоги революции, которые до этого воспринимались с фанатичным бессмыслием (Венцов 1992: 53).

Партия проявляла крайнюю осторожность в определении степени послабления режима. Советская система по своей тоталитарной природе была в принципе несовместима со свободой личности и демократией. Предоставление широких гражданских свобод и прав угрожало тоталитаризму и неизбежно привело бы к его концу, но предоставление слишком малого количества свобод было бы недостаточным для достижения социального штиля и стабилизации ситуации в стране. Эта тонкая грань и обусловила непоследовательную и двойственную политику Хрущева в период «оттепели». «Эмоционально необузданного», во все лично вмешивавшегося и «склонного к волюнтаризму», Хрущева часто кидало из крайности в крайность (Королева 1995: 52).

¹²⁰ Эренбург Илья Григорьевич (1891 — 1967), русский прозаик, поэт, публицист, переводчик с французского и испанского языков и общественный деятель.

С одной стороны, он провел массовую реабилитацию репрессированных, и его реформы значительно ослабили власть страха над умами советских людей и систему доноительства, которая царствовала в сталинский период (Нагдалиев 1999: 89). Реабилитированные жертвы репрессий принесли с собой правду о периоде сталинизма, рассказали об изнанке советских экономических достижений и «великих строек коммунизма». Через них до народа постепенно дошла и правда о масштабах террора, о множестве невинных жертв и о жутких условиях советских лагерей (Береснева 2001: 77). Это вызвало настоящую нравственную «оттепель»:

«Пережив весь этот кошмар, люди нуждались в передышке для осмысления происшедшего. Этот процесс отчасти захватил и вел самого Хрущева, а не наоборот. После кульминации 56-го года Хрущев только тем и занимался, что пытался противодействовать этому процессу, этой самой оттепели» (Буковский 1978).

С другой стороны, в своих воспоминаниях Хрущев откровенно признавался, что боялся, как бы оттепель не размывала основы советской системы, и поэтому старался контролировать каждый шаг на пути к либерализации: «Шли на оттепель и сознательно побаивались этой оттепели, потому что как бы из этой оттепели не наступило половодье, которое бы захлестнуло, и с которым было бы трудно справиться» (Хрущев 1963: 225). Поскольку процесс либерализации был новым и экспериментальным для советской системы, то никаких директив на этот счет не существовало. Хрущев шел опытом проб и ошибок, которые часто принимали форму шараханий и непредсказуемых, непоследовательных капризов. Проявлялось это во всех сферах его политики, в том числе и в отношении к культуре, искусству и творческой интеллигенции, поскольку либерализация особенно бурно выразилась в сфере художественного творчества.

«В годы «оттепели» был сделан решающий шаг в возвращении культурного наследия эмиграции, в восстановлении культурной преемственности и международного культурного обмена» (Потапова 2009), была ослаблена роль цензуры (Береснева 2001: 159), были реабилитированы имена деятелей советской культуры запрещенных и гонимых при Сталине (Буковский 1978). Именно при Хрущеве появились первые публикации, критикующие отдельные явления советской жизни, самой знаменитой из которых стал роман Солженицына *Один день Ивана Денисовича*, решение о публикации которого принимал лично Хрущев (Буковский 1978; Нагдалиев 1999: 93). Опять-таки, именно при Хрущеве впервые после Сталина расцвели менее политизированные виды искусств. Например, лирическая поэзия, бывшая в опале при Сталине, которая приобрела огромную популярность в период оттепели. При Сталине все проявления личного начала были подозрительными, выражение печали, грусти,

мыслей о смерти считались декадентскими и упадочническими. Поэтому появление стихов о любви, природе, свободных от идеологии и морализирования было приметой духовного обновления (Глинчиков 1997: 13-14).

Однако многие представители творческой интеллигенции хотели намного большего. В кругах творческой интеллигенции послышались голоса в пользу свободы творчества. Это вызывало приступы ярости Хрущева, который, к тому же, чувствовал себя очень уязвимым в общении с интеллигенцией, поскольку не обладал соответствующим уровнем развития и мышления для ведения дискуссии с ней, и от этого вел себя еще более агрессивно (Нагдалиев 1999: 116; Blanc 1990: 18).

Хрущев пошел в «любовую атаку» на интеллигенцию уже в декабре в 1956, когда в ЦК КПСС прошло совещание партии по вопросам литературы, потому что партия была обеспокоена не только крамольными произведениями, но и «тенденциями нигилизма, одностороннего критицизма» в некоторых кругах интеллигенции в оценках явлений и закономерностей советской жизни (Бересенева: 73). Хрущев обвинял интеллигенцию в том, что она «потеряла почву под ногами», «односторонне и неправильно» поняла «существо партийной критики культа личности Сталина», попыталась «истолковать эту критику как огульное отрицание положительной роли И.В. Сталина в жизни нашей партии и страны» и встала «на ложный путь предвзятого выискивания только теневых сторон и ошибок в истории борьбы нашего народа за победу социализма» (ibid.: 76). Ярким примером воплощения этих негативных настроений была лично инициированная Хрущевым кампания по травле Пастернака и исключению его из Союза писателей после присуждения Пастернаку Нобелевской премии за опубликованный за рубежом роман *Доктор Живаго* (Нагдалиев 1999: 113-116).

Хрущев также организовывал коллективные обсуждения роли партии в искусстве вместе с представителями творческой интеллигенции, на которых он яростно обрушивался на «поборников свободы творчества, которые, с его точки зрения, «в извращенном виде рисовали жизнь советского общества» и выступали против излишней опеки со стороны партии и сковывания инициативы (Нагдалиев 1999: 117-118). Хрущев заявлял, что их, на самом деле, тяготит руководство литературой и искусством со стороны партии и государства, а такая позиция противоречит ленинским принципам (Хрущев 1961: 30). На одной из встреч с литераторами в 1963 году Хрущев заявил, что осуждение культа личности и новый курс партии не означает ослабление бразды правления и возможности своевольничать, т.к. партия продолжает проводить ленинский курс против любых идейных шатаний. Девизом Хрущева стали слова: «Мирного сосуществования в вопросах идеологии не будет!» (Королева 1995: 52-54).

В целом, можно сказать, что Хрущев был противоречивой личностью. Чувствуя необходимость перемен, он боялся собственной смелости, и, сделав шаг в сторону демократизации, тут же стремился от него отступить. В результате, Хрущев, который начал свою карьеру генсека реформатором, ушел с поста типичным авторитарным партийным руководителем (Нагдалиев 1999: 95-96). Термин Эренбурга «оттепель» оказался верным, т.к. он обозначал не весну, а только потепление. В советской жизни оттепель шла одновременно с заморозками, и «холода» постепенно брали верх. Перемены и реформы хрущевского периода носили лишь верхушечный характер, система власти не претерпела существенных изменений в послесталинский период, и власть по-прежнему принадлежала партийной номенклатуре. Все преобразования оттепели не вышли за рамки сталинской модели социализма, был только почищен ее имидж (ibid.: 93-94).

3.2 Новые «заморозки» и «застой»

Однако, несмотря на ограниченность либерализации при Хрущеве, «оттепель» все же подмыла не только основания режима, но его личной позиции. Партия была недовольна Хрущевым, его неумной энергией, стремлением к переменам, скоропалительными решениями. Все это создавало обстановку нестабильности, неуверенности и непредсказуемости (ibid.: 124). Уставшая от его реформаторских импровизаций партократия была не заинтересована в дальнейшей либерализации, а хотела, наоборот, ограничить и урезать либеральные преобразования Хрущева, вернуть полное господство доктрины и идеологии. Уже не опасаясь сталинских репрессий, партократия не была заинтересована в продолжении критики «культа личности» и хотела прекратить любое обсуждение и упоминание злоупотреблений времен Сталина. Партократия хотела обезопасить себя от дальнейшего размывания устоев режима и твердо взяла курс на новые «заморозки», но уже без издержек сталинизма. Общество сохранило свою тоталитарную сущность, и тенденция к ресталинизации постепенно набирала силу (Королева 1995: 55). В результате в 1964 году Хрущев был смещен. При этом, отправляя в отставку Хрущева, партия могла свалить на него вину за многие недостатки в экономике, идеологии и социальной сфере (Нагдалиев 1999: 125).

Негативной реакции в народе на смещение Хрущева партия не опасалась, поскольку он не пользовался популярностью в народе, несмотря на отход от сталинизма и на его половинчатые реформаторские начинания, а может именно из-за этой половинчатости. Хрущев был непопулярен среди рабочих после расстрела демонстрации рабочих в Новочеркасске в 1962 и вызвал недовольство самых широких масс населения из-за повышения цен на мясо и молоко, а также

антагонизировал интеллигенцию своими постоянными нападками (ibid.: 124-125).

«Вдруг стала очевидна нежизнеспособность всей системы, некомпетентность руководства. Главное же, он ничего не изменил по существу: не искоренил сталинизма, не исправил хозяйства, не дал настоящей свободы, а вместо всего этого вновь попытался продать людям те же иллюзии, которые только что столь наглядно были разоблачены» (Буковский 1978).

Пришедший на смену Хрущеву, Брежнев представлял консервативный бюрократический партийный аппарат, который органически вписывался в сталинскую административную систему, хранил ее догмы, предрассудки и пороки. Он, также как и Хрущев не желал менять экстенсивный путь развития экономики и не собирался устранять диктат идеологии над экономикой. Из-за этого стабилизация системы без коренных политических, экономических и социальных реформ была обречена на застой. Однако были и положительные изменения, в основном, в социальной сфере: расширение урбанизации, повышение образовательного уровня и уровня материального благосостояния населения (Королева 1995: 56-57).

Писатель Буковский дает интересную характеристику периоду «застоя», которая представляется нам более правильной, чем сам термин «застой», подспудно предполагающий неестественную альтернативу движению. Согласно Буковскому, этот период лучше назвать периодом «застывания», а не «застоя». После бурных катаклизмов при своем рождении, после нестабильных трех десятилетий полных кровопролития и опасности, советская система начала затвердевать как геологическое образование, как материк. И застывая, она старалась создать стабильность и неизменность, которые обеспечили бы ей спокойное существование (Буковский 1978). Именно этим и были обусловлены «заморозки», наступившие после «оттепели».

Под эгидой борьбы с волюнтаризмом свертывались многие прогрессивные начинания Хрущева (Нагдалиев 1999: 126). Образ Сталина стал постепенно нейтрализоваться, а впоследствии и обеляться в печати и в искусстве, все чаще стала упоминаться положительная роль Сталина в войне, а репрессии и все негативное стало замалчиваться (Фризман 1992: 30-32; Королева 1995: 57).

Смещение Хрущева еще более усилило консерватизм в области культуры. ЦК КПСС в 1967 принял постановление о повышении роли общественных наук в коммунистическом строительстве против антикоммунистической и буржуазной идеологии. Все альтернативные направления искусства не только не получили официального признания, против них была проведена компания в прессе для

придания им «антинародного, декадентствующего» характера. В 70-х годах началась эпоха замалчивания и гонения на тех, кто не понял, что эпоха «оттепели» закончилась (Королева 1995: 57-58, 174). Конец 60-х – начало 70-х годов было временем прощания с надеждами, разочарования, безнадежности, нарастания равнодушия, конформизма. Импульс, полученный обществом в результате демократических перемен после смерти Сталина, в результате сошел на «нет». В обществе начался нравственный кризис, сопряженный с бездуховностью, вещизмом и апатией. Экстремальные условия жизни отошли в прошлое, а курс на стабильность общества привел к девальвации высоких целей построения коммунистического общества и дискредитации духовных ориентиров. Старые регулирующие механизмы, основанные сначала на революционном романтизме, а потом на страхе, ослабли, а новые идеалы не выдержали испытания временем (Королева 1995: 59).

«Годы «оттепели» сменились эпохой «застоя» и усилением идеологического контроля над творчеством писателей, поэтов, художников и композиторов» (Потапова 2009: 9). Главлиту были снова предоставлены более широкие полномочия, благодаря чему он открыто занял прежнее место в контроле над идеологией в обществе. Сотрудники Главлита совместно с сотрудниками КГБ готовили для ЦК подробную информацию о культурной и общественной жизни страны, мнениях и настроениях интеллигенции. Партия быстро монополизировала идеологию, запугала поверивших в перемены, и впоследствии стала изгонять в эмиграцию несогласных (Береснева 2001: 159-160). В 1967 году произошли изменения и в руководстве КГБ, когда его председателя Семичастного сменил Юрий Андропов, который более радикально взялся за задачу искоренения идеологической крамолы. В 1967 году Андропов направил в ЦК КПСС записку, в которой он заявил:

«Под влиянием чуждой нам идеологии у некоторой части политически незрелых советских граждан, особенно из числа интеллигенции и молодежи, формируются настроения аполитичности и нигилизма, чем могут пользоваться не только заведомо антисоветские элементы, но также политические болтуны и демагоги, толкая таких людей на политически вредные действия» (Лубянка: Органы ВЧК-ОГПУ-НКВД-НКГБ-МГБ-МВД-КГБ. 1917–1991: 166).

Вскоре было создано 5-е управление КГБ, которое занималось преследованием инакомыслящих (ibid.). В январе 1969 года было принято секретное постановление секретариата ЦК КПСС о повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, культуры и искусства за идеологический уровень публикуемых материалов и репертуара, еще более ужесточившее цензуру, которая могли запретить любое произведение

в любой стадии публикации/ постановки (Береснева 2001: 161-163). В 1971-1972 годах был принят ряд резолюций о политике партии в вопросах литературы и искусства, которые подтвердили принцип соцреализма и идейной коммунистической направленности творчества, равно как и непримиримость «буржуазным концепциям литературы и искусства» (Королева 1995: 169).

Здесь нам кажется интересным отметить, что, несмотря на внешне единую и непоколебимую позицию партии по вопросу подавления инакомыслия в СССР, внутри партийной верхушки все же существовали разные мнения о подходе к проблеме. Так, в записке КГБ в Политбюро от 21 декабря 1970 года, Андропов отметил идейную трансформацию самиздата и использование его западными силами. В связи с этим он считал целесообразным не только разработку «идеологических и политических мер по нейтрализации и разоблачению» диссидентства и самиздата, но также рекомендовал учесть «в политике факторы, способствующие появлению» диссидентства и самиздатовских материалов (Андропов 1970: 4). Иными словами, КГБ мягко советовал партии принять более гибкую политику, которая не вызывала бы такого неприятия населения, но, как показывают исторические факты, партия осталась глуха к этим рекомендациям.

3.3 Реакция общества на период «застоя»

Возвращение к умеренному консерватизму в период застоя вызвал две полярных тенденции в обществе: расцвет конформизма и феномен инакомыслия/ диссидентства. Причем здесь мы сразу хотели бы подчеркнуть, что мы не утверждаем, что все советское общество было биполярным, и не претендуем на презентацию его стратификации. С нашей точки зрения, это тема требует отдельного исследования, далеко выходящего за рамки нашего. Безусловно, инакомыслие и конформизм были лишь двумя крайностями спектра, между которыми находилось большинство советских людей, формально или частично искренно лояльных системе, а частично не соглашавшихся с ней.

Однако нас здесь, прежде всего, интересует культурная, а, в особенности, литературная элита, у которой выбор лояльности или протеста был весьма ограничен. Для того чтобы иметь официальный выход на публику, советский писатель был обязан оставаться в рамках дозволенного цензурой и в рамках соцреализма. Некоторые писатели, конечно, пользовались полунамеками и эзоповым языком, чтобы не слишком кривить душой и все публиковаться. Но эта тропа была скользкой. Цензура всегда могла придраться к тексту, а идеологическая машина могла в любой момент обрушиться на таких писателей с критикой. Деятели культуры, которые жаждали постоянного одобрения властей и выхода на очень широкую публику, должны были стать на путь конформизма. Литераторы-диссиденты выхода на публику не имели, кроме самиздата и

тамиздата, оба из которых были чреватые серьезными последствиями, как отмечено ниже в 3.3.2.1. Некоторая свобода появилась и с момента возникновения «магнитиздата», что упоминается в 3.4.2.

Поэтому мы и отмечаем наличие двух противоположных тенденций в обществе

3.3.1 Расцвет конформизма

«Заморозки» в период «застоя» вызвали у некоторой части общества поворот к конформизму и безразличию. Конечно, конформизм существовал и до «застоя», но в период застоя он стал более массовым. При этом можно выделить два морально разлагающих фактора, способствовавших конформизму.

Одним из таких факторов являлся былой страх сталинских времен, физический страх реальных репрессий. Красочную иллюстрацию причин этого страха приводит Бабурин¹²¹, пересказывая произведение Алексея Николаевича Толстого¹²²:

«В «Петре I» есть такой замечательный эпизод, как Меншиков приезжает инспектировать предприятие купца, которого звали, по-моему, Иван Бровкин. И дальше идет совершенно гениальная фраза, просто гениальная, вот на все времена она будет, по крайней мере, на долгие: «Не умом Иван забоялся, а поротой задницей»» (Бабурин 2008).

Выражаясь словами Толстого, «поротая задница» действительно давала себя знать и обратила многих в прошлом мужественных людей в конформистов. Замолчать их заставил страх, животный, физический страх, отдающий «могильным тленом расстрельных 30-х годов» (Ким 1988: 10). Этот страх заставлял терпеть позорное существование с «беспардонной ложью, тем более беспардонной, что лгавшие знали, что им не верит никто» (ibid.). Правду говорили в своем близком кругу, но не публично, что было возможно в отличие от сталинских времен. Однако мало кто решался сказать правду вслух и тем нарушить официальный запрет.

Другим разлагающим фактором было относительное благополучие послесталинского периода. Многие были готовы идти на компромиссы, чтобы обеспечить себе и своим близким это личное благополучие. Здесь интересно, как Галич оценивал это явление в *Генеральной репетиции*, на примере «хитроумной

¹²¹ Бабурин Владимир Евгеньевич (1961 — 2009), политический журналист, до эмиграции работал на Гостелерадио. После эмиграции работал на радио «Свобода» и «Немецкая волна».

¹²² Толстой Алексей Николаевич (1882 — 1945), русский советский писатель и общественный деятель из рода Толстых, граф. Автор социально-психологических, исторических и научно-фантастических романов, повестей и рассказов, публицистических произведений.

системы неравенств», которая побуждала людей стремиться не только к достижению, но и к сохранению благ постоянным подтверждением лояльности и подчас вообще любой ценой.

«Но одно дело - пробиться наверх. И совсем другое - на этом вершине удержаться. Тут уж никакой творческий дар, никакая энергия и уж тем более смелость помочь не могут. И начинается позорный путь компромиссов, сделок с собственной совестью, рассуждений, вроде - ну, ладно, поставлю к такому-то юбилею или торжественной дате эту дерьмовую пьесу, но уж, зато потом... Но и потом будет юбилей и очередная торжественная дата - в нашей стране они следуют друг за другом непрерывно чередой - и: «Все мастера культуры, все художники театра и кино должны откликнуться, обязаны осветить, отобразить, увековечить, прославить!»... И откликаются, освещают, отображают, увековечивают, прославляют! И не наступит, никогда уже не наступит это заветное «потом» - вянет талант, иссякает энергия и навсегда исчезает из словаря даже само слово «смелость»» (Галич 1973/ 1991a: 333).

Из цитаты видно, что Галич конкретно подразумевал творческую интеллигенцию, культурную элиту, ибо усиление политической нетерпимости и контроля идеологии имело для нее самые серьезные последствия. Опыт сталинского периода показал, что стремление к свободе творчества может снова представлять угрозу для жизни. Литература и поэзия становились опасными занятиями, требующими гражданского мужества.

«Осип Эмильевич Мандельштам когда-то сказал горестные и гордые слова о том, что «нигде в мире так серьезно не относятся к стихам, как в России. В России за стихи даже убивают». И горестная история многих десятков русских писателей и поэтов вполне подтверждает эти слова» (Галич 1999a: 348–349).

Для нас здесь интересно отметить, что Галич, с одной стороны, понимал и признавал, реальную опасность диссидентства в литературе, что явствует из вышестоящей цитаты, а, с другой, - его безгранично возмущал конформизм и двуличие (Красовский 1974: 56-57). Впоследствии Галич говорил, что многие люди, проявившие мужество в период войны, потом оказались трусами в мирный период: «...Есть люди, с которыми можно идти в разведку, но нельзя ходить на профсоюзное собрание» (Галич 1990: 80). Возмущение Галича видно из ряда его стихотворений и высказываний, например из стихотворения *Мы не хуже Горация*:

*Вы такие нестерпимо рожие,
И такие, в сущности, примерные,*

*Все томят вас бури вернисажные,
Все шатают паводки премьерные.*

*Ходите, тишайшие, в неистовых,
Феями цензурными заняньканы!
Ну, а если - не премьер, ни выставок,
Десять метров комната в Останкино!*

<...>

*Осудив и совесть и бесстрашие,
(Вроде не заложишь и не купишь их),
Ах, как вы присутствуете, ражие,
По карманам рассовавши кукиши!*

<...>

*Время сеет ветры, мечет молнии,
Создает советы и комиссии,
Что ни день - фанфарное безмолвие
Славит многодумное безмыслие. (Галич 2006: 143-144).*

В данном стихотворении Галич резко обличает корыстных и лицемерных литераторов, «по карманам рассовавших кукиши», которые за славу, премьеры и вернисажи ежедневно продают душу, но при этом притворяются свободными художниками. Галич срывает с них маски, в результате чего «ражие» и «неистовые» предстают «примерными» и «тишайшими», вечно находящимися «под колпаком» цензуры. Вся деятельность Союза писателей и прочих литературных организаций у Галича сводится к «показухе», к «советам и комиссиям», на которых царствуют лишь «фанфарное безмолвие» и «многодумное безмыслие».

Помимо его обобщенной критики литературного конформизма, в поэзии и высказываниях Галича можно также выделить несколько конкретных случаев его возмущения конформизмом по поводу преследования Пастернака (еще даже до периода «застоя»), а также конформизмом Евтушенко и Вознесенского.

Реакция Галича на травлю Пастернака весьма недвусмысленно и крайне резко выражена в его стихотворении *Памяти Б.Л. Пастернака*.

*И не то, чтобы с чем-то за сорок,
Ровно семьдесят - возраст смертный,
И не просто какой-то пасынок,
Член Литфонда - усопший смертный!*

Ах, осыпались лапы елочки,

*Отзвенели его метели...
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели!*

<...>

*Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!*

*А зал зевал, а зал скучал -
Мели, Емеля!
Ведь не в тюрьму, и не в Сучан,
Не к «высшей мере»!*

*И не к терновому венцу
Колесованьем,
А как поленом по лицу,
Голосованьем!*

*И кто-то, спяну вопрошал:
«За что? Кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...*

*Мы не забудем этот смех,
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!*

<...>

*Вот и смолкли клевета и споры,
Словно взят у вечности отгул...
А над гробом встали мародеры,
И несут почетный...
Ка-ра-ул! (Галич 2006: 114-115).*

Пастернак подвергся преследованиям за публикацию за рубежом своего романа *Доктор Живаго*, за который он получил Нобелевскую премию в 1958 году. Несмотря на период «оттепели», советские власти начали откровенную травлю писателя. И хотя, Пастернак, под психологическим давлением, официально отказался от премии, травля продолжалась. Правда, власти уже не применяли

сталинских методов наказания, Пастернака никто не лишал жизни или свободы и не отправлял в ссылку. Его исключили из Союза писателей, но не из Литфонда, что все же позволило Пастернаку получать гонорары от уже опубликованных произведений. Здоровье морально сломленного Пастернака сильно пошатнулось, и он скончался своей смертью через пару лет после этих событий.

В своем стихотворении Галич обличает тех, кто проголосовал за исключение Пастернака и называет их «мародерами». Галич понимал, что многие проголосовали за исключение Пастернака не столько от малодушия, сколько потому, что наказание, грозившее ему от «палача», с «шустро сверкающими» на его «морде» очками, было не столь страшным: «Ведь не в тюрьму, и не в Сучан / Не к высшей мере». Другой причиной, по которой члены Союза писателей голосовали за исключение Пастернака, было безразличие к судьбе опального писателя: «А зал зевал, а зал скучал» или «И кто-то, спьяну вопрошал:/ «За что? Кого там?» / И кто-то жрал, и кто-то ржал / Над анекдотом...». Причем Галич не просто осудил этих людей, он еще и пригрозил им: «Мы не забудем этот смех, / И эту скуку! / Мы поименно вспомним всех, / Кто поднял руку!». Не простил им Галич и тот факт, что многие считали, что их совесть чиста, поскольку Пастернак умер естественной смертью: «До чего ж мы гордимся, сволочи, / Что он умер в своей постели!» и в преклонном возрасте: «И не то, чтобы с чем-то за́ сорок, / Ровно семьдесят - возраст смертный,», и потому, что Пастернак все же оставался советским литератором даже после гонений: «И не просто какой-то пасынок, / Член Литфонда - усопший смертный!».

Другими известными случаями, когда Галич осудил конформизм его коллег по литературному цеху, было его отношение к поэтам Евгению Евтушенко и Андрею Вознесенскому. Оба были поначалу талантливыми свобододобивыми поэтами, которые даже описываются как диссиденты в переведенной на английский язык антологии советской диссидентской поэзии (Langland et al. 1973: 6, 13).

Так, в начале своей карьеры Евтушенко был не в чести у советских идеологов, поскольку писал очень острые стихи, как, например, стихотворение о событиях в Чехословакии.

*Танки идут по Праге
в затканной крови рассвета.
Танки идут по правде,
которая не газета.
<...>
Совесть и честь вы попрали.*

*Чудищем едет брюхастым
в танках-фулярах по Праге
страх, бронированный хамством.*

<...>

*Прежде, чем я подохну,
как - мне не важно - прозван,
я обращаюсь к потомку
только с единственной просьбой.*

*Пусть надо мной - без рыданий -
просто напишут, по правде:
«Русский писатель. Раздавлен
русскими танками в Праге».
(23 августа 1968) (Русская поэзия 60-х годов)*

Однако Евтушенко все же старался избежать открытого конфликта с властями, и порой был не чужд конформизму. Так, он сначала резко осудил вторжение советских войск в Чехословакию, а потом все же отказался от своего заявления (Крылов 2000). Благодаря этому конформизму Евтушенко удалось закрепить и удержать за собой позицию ведущего советского поэта. Он печатался и выезжал за рубеж. Последнее дало ему возможность пропагандировать свое творчество за рубежом и найти хороших переводчиков, что, в конце концов, обеспечило ему также и публикации его переведенной поэзии за границей на иностранных языках (Smith 1983: xxxii). Однако конформизм Евтушенко все же не означал полную сдачу им своих моральных позиций. В тех же 70-х годах он помогал передавать контрабандой за рубеж большое количество произведений свободолобивых поэтов, в том числе и диссидентов для издания репрезентативной антологии русской и советской поэзии на английском (Yevtushenko 1993: LIII).

Галич критически относился к конформизму Евтушенко. С одной стороны, он признавал, что Евтушенко во многом был искренним в своей поэзии, но упрекал его в том, что Евтушенко оставался «холуем в душе» (Галич 1999а: 441-443). Согласно Галичу, Евтушенко «человек необыкновенно одаренный и, если не настоящий поэт, то прекрасный поэтический публицист», но, с другой, - осуждал то,

что Евтушенко «живет импульсами — сегодня так, завтра иначе. И он не определил никак своей гражданской и человеческой позиции. <...> Слишком он уж мечется из стороны в сторону. <...> Я об этом говорю с горечью, потому что относился к нему с очень большой теплотой, ждал от него многого. Сознательно прислуживающие существующему в

стране строю люди обречены на бесплодие или на шаблон мышления и, стало быть, на абсолютный творческий шаблон» (Галич цит. по Красовский 1974: 56-57).

Про таких поэтов как Евтушенко, но не имею впрямую ввиду только его, Галич написал стихотворение *Так жили поэты* (Галич 1999а: 441).

*В майский вечер, пронзительно дымный,
Всех побегов герой, всех погонь,
Как он мчал, бесноватый и дивный,
С золотыми копытами конь.*

<...>

*Воплощенье веселого гнева,
Не крещеный позорным кнутом,
Как он мчал - все налево, налево...
И скрывался из виду потом...*

*Он, бывало, нам снился ночами,
Как живой - от копыт до седла,
Впрочем, все это было вначале,
А начало прекрасно всегда.*

*Но приходит с годами прозренье,
И томит наши души оно,
Словно горькое, трезвое зелье
Подливают в хмельное вино.*

*Постарели мы и полысели,
И погашен волшебный огонь.
Лишь кружит на своей карусели
Сам себе опостылевший конь!*

*Ни печали не зная, ни гнева,
По - собачьи виляя хвостом,
Он кружит все налево, налево,
И направо, направо потом.*

*И унылый сморчок - бедолага,
Медяками в кармане звеня,
Карусельщик - майор из ГУЛАГа
Знай, гоняет по кругу коня! (Галич 2006: 131).*

В данном стихотворении Галич сравнивает поэта-конформиста в начале его карьеры со свободолюбивым конем «бесноватым и дивным», «воплощением веселого гнева», не знающим «позорного кнута». Однако с годами к коню приходит «прозренье» конформизма, как «горькое трезвое зелье», и дикий конь превращается в карусельного коня, который ходит по кругу, «сам себе опостылевший». Этот конь уже не знает «ни печали», «ни гнева» и «по-собачьи виляет хвостом» под надзором своего «карусельщика», майора из ГУЛАГа.

Евгений Евтушенко весьма болезненно воспринял его как личный упрек себе. По рассказу Валерия Лебедева Галичу: «- Звонила жена Евтушенко. ««Весь Париж» возмущен этими стихами, просто поражены, как можно было оскорбить...» Я ответил: «Галя, я так стихи не называл». Что было правдой, они назывались «Так жили поэты». А что он обижается, так шапка горит» (Лебедев 1998а).

Другим ярким примером талантливого поэта, переметнувшегося в лагерь конформистов с наступлением послехрущевских «заморозков», является Андрей Вознесенский. В начале своей карьеры Вознесенский часто вызывал неудовольствие партийных властей, а в 1967 году он даже написал письмо протеста в «Правду» против политики Союза писателей. В англоязычной антологии свободолюбивых советских поэтов (Langland et al. 1973) Вознесенский еще упоминается как противник режима, но личные интересы заставили его впоследствии изменить свои позиции. Вот как Галич рассказывал о Вознесенском в пересказе Валерия Лебедева:

«Однажды Миша [знакомый Галича – Л.Р.] он встретился с Вознесенским у Дома литераторов. Тот стоял грустный. Миша спрашивает: ты чего такой грустный? Да не печатают, говорит, черт его знает, почему. Потом они пошли в Дом литераторов. Выпили. Вознесенский говорит: «Ты знаешь, я записался на прием к Демичеву (секретарь ЦК КПСС - В.Л.), пойдем со мной вместе». Мишка отвечает: «Да мне-то зачем?» Вознесенский: «Ты ж пойми, нам надо ему объяснить, что мы ИМ нужнее, чем все эти Фирсовы (официозный поэт того времени - В.Л.), мы же для НИХ больше сделаем!» Мишка отказался, а Вознесенский пошел, и через три дня в «Правде» появилось его стихотворение. <...> Это жутко точный рассказ. Вознесенский действительно такой. Валютный. Бесполосный. (тогда сертификаты без полосы были эквивалентны «настоящей валюте» - В.Л.) Чек литер «Д» (то же самое - В.Л.). Свет дальних звезд. Как-то слушал его «Симфоторию» или, хрен его знает, «Поэторию». Постыдное зрелище, сил никаких нет» (Лебедев 1997).

Галич вызвал возмущение многих собратьев по литературному цеху подобными обличениями, поскольку они считали его своим и проблем с двуличным бытием не ощущали (Орлова 1992: 451)

Для полноты картины позиции Галича по отношению к творческому конформизму, мы хотели бы отметить, что в его позиции все же присутствовала некая двойственность. Галич все же с большим пониманием относился к конформизму молодых людей, которым еще предстояло строить жизнь, и понимал, что осознанный выбор пути правды больше подходил для людей постарше, умудренных жизненным опытом.

«И я думаю, <...> что это неизбежная особенность поколения, уже немного пожившего, что-то испытавшего, выстрадавшего, пришедшего к осознанию невозможности лжи. Вот почему сопротивление начинается не очень рано – к сорока годам. Не случайно мы, старшее поколение, все однолетки: и Солженицын, и Сахаров, и я. Максимову, Корнилову, Войновичу по сорок два – сорок три года. Они недавно включились в ту же деятельность. И это неизбежно, потому что много соблазнов в современном мире, даже в советском мире, абсолютно уродливом, но тем сильнее соблазны там. <...> ... к тридцати годам (когда человек заводит семью, когда рождаются первые дети) происходит как бы становление. Тебя окружают соблазны <...>. И для того, что бы прийти к осознанию того, что существует только один путь, путь сопротивления лжи, для этого нужно что-то испытать, это надо выстрадать. Вот почему так быстро ломаются, скажем, поколения двадцатилетних<...> ушли в пьянство, в какое-то ничтожное существование» (Галич 1974/ 1989: 218).

3.3.2 Появление диссидентского движения

После наступления политических «заморозков» помимо конформистов, в обществе выделилась и другая часть, которая воспрянув духом в период «оттепели», и не пожелала отказаться от своих надежд на некоторую демократизацию и очеловечивание режима. Поэтому в период «застоя» возникло диссидентство и инакомыслие.

Строго говоря, оппозиция и инакомыслие существовали всегда и везде, с первых же дней советской власти, но они принимали разные формы на разных этапах развития страны. Даже сталинский режим, который беспощадно расправлялся с любой оппозицией, мнимой или явной, не смог полностью искоренить дух протеста (Нагдалиев 1999: 84-85). Отдельные случаи проявления инакомыслия имелись и при Хрущеве, но основной диссидентского движения период приходится на вторую половину 60-х и 70-е годы. В период «застоя», эти настроения получили все более широкое распространение, т.к. из-за отказа от политики массового террора, частичного поднятия «железного занавеса» и

технического прогресса власть уже не могла так жестко контролировать духовную жизнь в стране, как при Сталине (Королева 1995: 60). Диссидентство этого периода отличалось от всех предыдущих вариантов диссидентства тем, что его участники никогда не знали другого строя, они выросли при советской власти. Принимать их выступления за «остатки» и «пережитки» прошлого было уже просто невозможно, т.к. они сами были продуктами тоталитарной системы (ibid.: 28-29).

Советское государство провозгласило себя выразителем мнений всех трудящихся, но «противопоставило себя каждому человеку в отдельности. Государство имело абсолютный приоритет во всех сторонах жизни», что было абсолютно несовместимо с правами человека (Береснева 2001: 83). «Оттепель» несколько поколебала это положение вещей, но суть отношений между государством и обществом не изменилась и после XX съезда. Постепенно люди стали понимать, что и при Сталине, и при Хрущеве, и при Брежневе виноваты не личности, а сама система. Безобидное «кухонное фрондерство» превратилось в движение, и став им, оказалось упорным (Нагдалиев 1999: 160-161). Одним из самых сильных толчков к расширению интеллектуальной оппозиции явилась брежневская политика молчаливой реабилитации Сталина и усиление системы абсолютного контроля над духовной жизнью.

Интересно то, что советское диссидентство во всех его направлениях, в основном, оставалось нравственным диссидентством, т.е. оно не ставило себе целью свержение власти или смену режима. Поэтому советские диссиденты редко имели политическую программу или настоящую организацию, и, в большинстве своем они либо старались инициировать диалог с режимом, либо давали открыто знать о своем несогласии с режимом (Нагдалиев 1999: 124). Однако даже такое нравственное противостояние представляло опасность для тоталитарной системы, что и показало развитие событий в будущем, т.к. советским диссидентам постепенно удалось осуществить поворот в мышлении советских людей, который и проложил в будущем дорогу перестройке, гласности и крушению режима (Todd 1993: LXX-LXXI).

Точных данных о социальной принадлежности диссидентов нет, но социальной базой оппозиции являлась интеллигенция. В плане терминологии необходимо сделать различие между активными и пассивными диссидентами. Диссидентами стали называть людей, которые не просто были несогласными, но и открыто заявляли об этом, остальных же пассивных диссидентов можно назвать инакомыслящими.

Активное диссидентство нельзя назвать многочисленным, за двадцать четыре года за антисоветскую деятельность было возбуждено 3600 уголовных дел

(Королева 1995: 30). Однако инакомыслие было намного более многочисленным. К инакомыслящим в широком смысле слова, т.е. к людям, в принципе несогласным с политикой советской власти, но не высказывающим это открыто, можно отнести широкие слои населения, практически большинство населения СССР (Королева 1995: 27). Мы никак не можем прокомментировать утверждения Королевой, т.к. статистических данных просто нет. Однако мы можем привести высказывание Галича в своем интервью, что к инакомыслящим можно отнести миллионы, может быть даже десятки миллионов людей, которые вели нормальную жизнь советского человека, ходили на работу, стояли в очередях, но в своих сокровенных мыслях были недовольны режимом и не согласны с ним, в своих мыслях они примыкали к демократическому движению. По вечерам, в безопасности своих квартир, они слушали иностранные радиостанции, читали самиздат и тамиздат (Галич в Рар 1974: 2). Опять же утверждения о десятках миллионов сочувствующих подтвердить трудно, но даже КГБ официально оценивало 96 профилированных на одного осужденного, т.е. широкое движение примерно в 100 раз превышало, чем количество осужденных (Нагдалиев 1999: 150). Следовательно, влияние инакомыслящих на политический климат все же было довольно значительным, почему КГБ и прилагал столь большие усилия для их нейтрализации путем изолирования (ibid.: 151).

Анализируя советское диссидентство, Королева различает четыре направления диссидентства: 1) гражданское движение правозащитников, 2) национальное движение, 3) религиозные течения и 4) эстетическое течение (Королева 1995: 47-48). В данной работе нас конкретно интересует эстетическое диссидентство.

3.3.2.1 Эстетическое диссидентство

Эстетическое направление диссидентства объединяло оппозицию творческой интеллигенции, которая, в основном, интересовалась только культурой и отсутствием свободы творчества. Эти диссиденты были в конфликте с советской властью, поскольку она признавала только один вид искусства: социалистический реализм, все отклонения от которого считались порочными и антисоветскими. В СССР, как и в любом тоталитарном обществе, существовал конфликт между творческой личностью и властью потому, что свобода творчества по определению неприемлема для системы (ibid.: 46-47). Для тоталитарной власти художник всегда опасен, потому, что он, по сути, неуправляем, поэтому в отношениях между советской властью и интеллигенцией всегда была напряженность, недоверие.

Для советского руководства все творческие личности делились на две категории: 1) свои, верноподданные, которые должны были все время подтверждать свою лояльность и при этом не освобождались от контроля, и 2) чужие, враги,

которые в официальных источниках представлялись как безграмотные тунеядцы и шарлатаны.

Эстетическое диссидентство проявлялось, в основном, проявлялось двумя путями: создание аполитичного искусства, «безыдейного» в глазах советской идеологической машины, или создание искусства, выходящего за тематические, формальные, стилистические и прочие ограничения, накладываемые цензурой. Однако был и третий тип откровенно диссидентского и антисоветского искусства, открыто критиковавшего советскую политическую систему. Примерами такого искусства может служить творчество Солженицына и Галича, но эта форма эстетического диссидентства, в целом, была в меньшинстве. Сами диссиденты считают, что эстетическое диссидентство оказало наибольшее влияние на формирование их взглядов, а именно художественная литература антитоталитарной направленности, воспоминания узников лагерей, исторические исследования и публицистика (Нагдалиев 1999: 158).

У индивидуального литератора, который решил встать на путь диссидентства, было четыре выбора. Он мог замолчать, т.е. либо не писать, либо писать «в стол». Он мог не пытаться печататься в СССР, а сразу послать свою работу за рубеж. Он мог эмигрировать, или же остаться в СССР и продолжать работать и распространять свои произведения в обход официальных инстанций, что долгое время и делал Галич. Однако не все варианты диссидентства были всегда возможны, если автор дорожил своей жизнью и благополучием. Например, в самые тяжелые годы при Сталине, возможен был только вариант писать «в стол», и то он должен был быть закамуфлирован другой деятельностью. Если же автор готов был пожертвовать всем, то четвертый вариант был, в принципе, возможен в течение всего советского периода. И все же политический климат был не единственным фактором, определявшим возможные варианты диссидентства. Другим важным фактором было необходимое техническое оснащение.

Если смотреть по жанрам искусства, то диссидентство проявлялось чаще всего в определенных жанрах, намного реже и совсем не проявлялось в других, что, однако не означало, что свободомыслие и нравственное несогласие с режимом были присущи только определенным видам искусства. Причины столь неравномерного распределения крылись в том, что помимо прямого средства контроля искусства в лице цензуры, у государства были еще два косвенных средства контроля: обеспечение необходимой материально-технической базой и финансовый контроль через трудоустройство (Smith 1984a: 91-92). Если творчество не укладывалось в идеологические рамки, то автору всегда можно было «перекрыть кислород» тем или иным путем.

Если говорить о технических средствах, то необходимо отметить, что некоторые виды искусства требуют серьезной материально-технической базы, которая в советское время контролировалась государством, тогда как другие - почти никакой. Поэтому диссидентство в некоторых жанрах искусства было просто невозможно. Если произведение искусства не получало одобрения цензуры, то государство не предоставляло необходимых технических средств для его издания/ производства и распространения.

С точки зрения материально-технического оснащения наиболее технически интенсивным жанром искусства того времени можно считать кинематографию, которая требовала специальной съемочной, звуковой и световой аппаратуры, квалифицированного персонала, лабораторий для проявления пленки и монтажа, равно как и специальных помещений и декораций. Прокат фильмов также требовал специально оснащенных помещений и аппаратуры. Поэтому диссидентских произведений в советской кинематографии не было. Были лишь несколько неодобренных или в последний момент запрещенных фильмов, копии которых изымались цензурой и просто уничтожались (ibid.: 92; Паулан 1999). Театр и эстрада тоже были относительно технически интенсивными жанрами, т.к. требовали подходящего помещения, а часто также звуковой и световой аппаратуры.

Технически малотребовательными были изобразительные искусства, такие как живопись и скульптура, если последняя, конечно, не носила монументальных размеров. Поэтому в период «оттепели» большое распространение получила неофициальная живопись. Политической окраски это искусство не носило, оно просто на практике осуществляло свободу творчества. Художник мог свободно работать в рамках своей квартиры или загородного дома и показывать свои работы тоже на своей площади.

Литература тоже была технически малотребовательным жанром. Автору требовалась только бумага и пишущие средства, в то время, это, в основном, была печатная машинка для создания и автономного издания своих произведений, откуда, собственно, и появился самиздат. Распространение печатного самиздата было, конечно, более трудоемким, т.к. настоящая печатная и копировальная аппаратура строго контролировалась КГБ. Как писал Галич, печатная машинка «Эрика» брала четыре копии, а по свидетельствам современников и все шесть при хорошей копировальной и тонкой печатной бумаге, и поэтому была важным техническим орудием самиздата (Smith 1984a: 93). Галич считал, что много копий и не нужно, дальше будет действовать цепная реакция. Действительно, самиздат распространялся очень быстро, и остановить его запретами или карательными мерами не удавалось. Самиздат стал оружием гласности, содействовал осмыслению идейных основ

демократического движения и консолидации единомышленников (Нагдалиев 1999: 103).

Поэзия распространялась особенно легко благодаря своей компактности «[п]оэзия всегда была первой – может быть просто ее легче переписывать, ...» (Горбаневская ¹²³ в *Конференция «Континента» в Берлине 1977*: 4). Кроме того, поэзия, в отличие от объемной прозы, также подходила для декламации. В конце 50-х – начале 60-х годов, после ослабления контроля цензуры и засилья идеологии в литературе, особенно популярной стала лирическая поэзия, которая не поощрялась в период Сталина (Weststeijn 2000: 32). Многие молодые поэты декламировали свои стихи со сцены, и популярность таких мероприятий была столь велика, что публика иногда заполняла залы размеров спортивных арен для того, чтобы послушать поэзию, что создало феномен так называемой эстрадной поэзии (Glad & Weissbort 1992: xxxi).

Страсть к стихам также породила новую форму общения, а именно стихийные вечера поэзии под открытым небом на площади Маяковского в период 1958-1961 годов, где поэты читали также и свои стихи. Эти неформальные поэтические вечера пользовались большой популярностью у молодежи (Буковский 1978; Королева 1955: 62), именно там, впервые стал читать свои стихи Булат Окуджава. Вечера на площади Маяковского привели к рождению неформальных литературных и творческих групп, некоторые из которых считали себя новаторскими в литературе и искусстве. В результате, движение вышло из квартир наружу и расширило сферу своего охвата (Нагдалиев 1999: 90-91). Вспыхнувшая в конце 50-х годов страсть к стихам и сходки молодежи под открытым небом начали беспокоить партию. Она рассматривала их как ущербные и имеющие неверное политическое звучание (Береснева 2001: 131-132). Так, в докладной записке в ЦК ВЛКСМ поэтические вечера обрисовывались в крайне негативном свете:

«На протяжении двух последних лет на площади Маяковского для публичного чтения стихов еженедельно собирается молодежь. <...> Определенная группа организаторов этих чтений в так называемой «декларации» заявила о себе как о «поэтах площади Маяковского» и провозгласила о том, что начат «новый этап в развитии нашей литературы». Воспользовавшись отсутствием какого-либо контроля за

¹²³ Горбаневская Наталья Евгеньевна (1936 — 2013), русская поэтесса, переводчица, правозащитник, участница диссидентского движения в СССР. Участница демонстрации 25 августа 1968 года против ввода советских войск в Чехословакию. Была политзаключенной. В 1975 эмигрировала и жила в Париже. Работала в редакции журнала «Континент», на радио «Свобода» и в газете «Русская мысль».

содержанием и характером выступлений у памятника, некоторые элементы стали использовать эту возможность для клеветы на нашу советскую действительность. <...> Выступления отдельной части молодежи наполнены пессимизмом, духом оппозиционности и обреченности. С декабря прошлого года стали читаться стихи, пропитанные злобой и ненавистью к Коммунистической партии и советскому строю, открыто призывающие к «бунту»» (Соловьев & Керестеджиянц 1961).

Последний вечер был разогнан в 1961 году и ряд его участников арестован и осужден (Нагдалиев 1999: 90-91).

Что касается финансового контроля через трудоустройство, то он осуществлялся менее открыто, но не менее эффективно. В условиях обязательной занятости населения в СССР, каждый гражданин был обязан иметь официальное место работы и заниматься общественно-полезным трудом. Поэтому деятели искусства должны были состоять в официальных творческих союзах и получать зарплату. В случае диссидентов в области искусств государство, не желая официально преследовать их по политическим мотивам, чтобы не вызывать критики на международной арене за нарушение прав человека, всегда могло привлечь их к уголовной ответственности за тунеядство.

В жанрах кинематографа, театра и эстрады финансовый контроль государства был абсолютным, т.к. в СССР платный труд в этих областях мог быть только на государственной работе.

Относительно независимым видом искусства в плане финансового контроля государства были изобразительные искусства. Во-первых, в отличие от других форм эстетического диссидентства, художники не были одиночками, они часто объединялись в группы, что ограждало их от обвинений в тунеядстве. Во-вторых, финансовый контроль государства над изобразительными искусствами был ограничен и потому, что художники-нонконформисты пользовались большой популярностью за рубежом, их работы скупали и вывозили, лишая тем самым советский режим материального контроля над личностью (Береснева 2001: 174; Королева 1995: 174).

Литература оставалась уязвимой областью с точки зрения финансового контроля государства, как было продемонстрировано процессом Бродского (1964), после которого угроза расправы стала реальной, т.к. Бродский был действительно осужден на несколько лет лишения свободы. От дела Пастернака до процесса Бродского прошло пять лет, и власть дала понять, что готова пойти дальше, чем изгнание непокорных деятелей культуры из творческих союзов и из среды

творческой интеллигенции, она была готова пойти и на уголовное преследование (Нагдалиев 1999: 120).

Самиздат и тамиздат тоже не давали автору возможности ускользнуть из-под финансового контроля государства. Самиздат не приносил никакого дохода и был чреват непосредственными преследованиями, т.к. после распространения первых копий, автор терял контроль над тиражом и распространением (Langland et al. 1973: 2). Тамиздат был также чреват серьезными репрессивными мерами со стороны властей, как наглядно продемонстрировал процесс Синявского и Даниэля в 1966 году. Оба писателя получили сроки, и в этом процесс Синявского и Даниэля развеял последние надежды «оттепели» и поляризовал общество. Власть дала понять, что с либеральной политикой Хрущева покончено (Нагдалиев 1999: 136-137). Фактически, и самиздат, и тамиздат были безвозмездной популяризацией самих произведений и их авторов без какой-либо материальной выгоды. Поэтому писатели-диссиденты или просто нонконформисты были либо официальными советскими писателями, которые в определенный момент стали игнорировать требования цензуры, либо имели другую профессию и писали в свое свободное время.

Здесь мы считаем необходимым отметить, что, несмотря на все препоны и цензуры, контроль со стороны государства над литературой не мог уже никогда достичь той силы, как в сталинский период, и объяснялось это опять-таки техническим прогрессом, а именно радиотрансляцией. Радио стало важным неподцензурным средством коммуникации, как в форме любительской частной радиотрансляции, так и в форме ряда зарубежных, профессионально оснащенных радиостанций, например, «Голос Америки», «Радио Свобода», «Радио Свободная Европа», «Би-Би-Си», которые целенаправленно транслировали на СССР и другие соцстраны, в том числе и запрещенные в этих странах литературные произведения (Smith 1984a: 94-95). Радиотрансляции часто глушились, но не всегда успешно. Частные радиолюбители сами строили приставки для коротких волн и могли почти беспрепятственно слушать «западные голоса».

В целом, можно заключить, что больше всего из неподцензурных форм словесного искусства могли развиваться устные формы, которые не требовали ни технического оснащения, ни материальных затрат, и давали возможность свободного и прямого общения между автором и аудиторией. По словам Леонида Жуховицкого были два жанра, которые идеально для этого подходили:

«У народа всегда была какая-то духовная жизнь. Задушить в людях это было невозможно. И вот два жанра пробивали эту стену цензуры: первый жанр был анекдот [в основном, политический, который расцвел на

нелепостях советской жизни – Л.Р.], и второй жанр песни, которая официально называлась бардовской» (*Без «Верных друзей»* 2008).

Жанр авторской песни занимал особое место и в плане прямой связи автора с аудиторией, и в плане технического и финансового контроля со стороны государства, что подробно рассматривается в следующем разделе 3.3.

3.4 Жанр авторской песни как литературное и общественное явление

Авторская песня появилась как жанр искусства в конце пятидесятых – начале шестидесятых годов и стала одним из важнейших не только художественных, но политико-социальных феноменов советской культуры 60-х – 80-х годов.

«Во второй половине пятидесятых — начале шестидесятых годов у русской поэзии появилось новое, параллельное русло. Его создали «поющие поэты» — авторы стихов и музыки своих песен, являвшиеся одновременно их исполнителями (как правило, под аккомпанемент гитары)» (Новиков¹²⁴ 1997б).

Пионером жанра был Булат Окуджава, начавший писать свои песни в 50-х годах, чей первый концерт состоялся в 1960 году. Он аккомпанировал себе на самом доступном из русских музыкальных инструментов - семиструнной гитаре. Его примеру последовали многие другие, но двое из них: Галич и Высоцкий, выделяются как культовые фигуры в данном жанре. Авторская песня стала одной из популярнейших форм свободного искусства и продолжала расти и развиваться в период, начиная со смерти Сталина до Горбачева.

Авторская песня появилась как плод творчества городской интеллигенции, в основном без какого-либо музыкального образования, но с желанием выразить в песне свои мысли. Однако впоследствии она вышла за пределы среды интеллигенции и так глубоко проникла в широкие массы населения, как никакое другое литературное явление, она была намного лучше известна вне литературных кругов, чем написанная литература, официальной или диссидентской направленности (Smith 1984a: 1).

Ответить на вопрос, что такое авторская песня непросто, т.к. определений авторской песни много. Так, Ничипоров рассматривает авторскую песню, в основном, как литературное явление:

¹²⁴ Новиков Владимир Иванович (1948) , российский филолог, литературный критик и прозаик, специалист по авторской песне.

«Явление авторской песни стало одним из магистральных в русской поэтической культуре второй половины XX столетия и в полноте выразило духовные, социально-исторические грани мироощущения срединных десятилетий века. При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэтического слова, музыки, исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, «новым руслом» в отечественной поэтической традиции» (Ничипоров 2008: 4).

Исследовательница Соколова тоже отмечает первенство литературного компонента:

«<...>это тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчетливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения» (Соколова 2000а).

Для литературоведа и литературного критика Льва Аннинского решающим признаком авторской песни также является сочетание всех амплуа в одном лице: «[и]деальным для этой ситуации является соединение четырех ипостасей, когда бард, сам себе аккомпанируя, сам и поет песню, в которой и слова, и музыка – его» (Аннинский 2004).

Что касается термина авторской песни, то их тоже существует несколько: бардовская, самодеятельная, авторская. Авторов таких песен называли бардами, менестрелями и пр. С нашей точки зрения, проблема со словом «бард» и «менестрель» это, прежде всего, историческая ассоциация со средневековым жанром, которая не совсем уместна в советском контексте. Проблема с термином «самодеятельная» заключается в подразумеваемой коннотации определенной степени кустарности и низкого качества по отношению к профессиональной песне и поэзии:

«Это позже вызвало неприятие термина «самодеятельная песня» со стороны независимо настроенных участников движения, и прежде всего со стороны тех авторов, которые не без оснований считали себя не «самодеятельными» сочинителями, не любителями, а профессионалами в искусстве» (Новиков 1997б).

После перестройки термин «авторская» начал приобретать большее распространение и стал преобладающим к настоящему времени. Это, прежде всего, связано с тем, что термин «самодеятельная» был более предпочтительным

ярлыком, которым советская идеология наградила это важное социально-культурное явление, чтобы принизить его значение и уровень.

Однако для нас проблема во всех этих определениях представляется в ударении на слове «песня», хотя сам жанр намного ближе к поэзии, нежели к песне, это была поэзия, исполнявшаяся под гитару. Англоязычные зарубежные источники назвали жанр «*guitar poetry*», который был впервые введен в употребление Джеральдом Смитом (Smith 1984a; Platonov 2012: 3). Термин Смита можно вполне дословно перевести словами Чуковского «гитаризированная поэзия» (Копелев 1992: 184). Похожие термины предлагались и российскими бардами, например, «песенная поэзия» Юлия Кима или «поэтическая песня» Вероники Долиной ¹²⁵(Соколова 2000a). Однако во избежание путаницы мы использовали в данной работе термин «авторская песня».

В отличие от эстрадной песни в авторской песне доминирующую роль играет сама поэзия, музыка обусловлена смысловым и интонационным звучанием поэтического текста (Зайцев 2003: 4). Поэтому основной характеристикой жанра многие источники называют доминирующую позицию поэтической составляющей, что отличает ее от песенного жанра, с которым авторская песня связана намного меньше, чем с литературой и поэзией для чтения. Авторская песня не отделена от традиционной поэзии, а скорее является ее отростком, который также использует дополнительные средства (Smith 1984a: 4-5). Более того, лучшие образцы авторской песни соответствуют стандартам поэтического мастерства и на бумаге, в отрыве от авторского голоса и музыкального сопровождения (ibid.: 220).

Галич тоже отстаивал поэтическую природу творчества ярких представителей жанра авторской песни:

«Хотя, повторяю, в общем, здесь все речь идет о поэтах, а не о шансонье или бардах. Одна моя знакомая дворничиха говорила: раз в подштанниках - значит, мужчина. Так вот «раз с гитарой - значит, бард». Но это совершенно не имеет никакого отношения к данному случаю. Это все - поэты, которые поют свои стихи. Кстати, эта традиция идет, главным образом, и от французов, и от англичан. И от немцев, которые пели свои «шванке». В общем, все известные нам народы пели свои стихи. Это было очень распространено. Недаром, кстати, в русском языке, в старинном, классическом русском языке, в языке Пушкина, слова «поэт» и «певец» однозначны. Пушкин называет Ленского певцом,

¹²⁵ Долина Вероника Аркадьевна (1956), советская и российская певица, поэтесса, бард.

хотя никто не думает, что он - Карузо, так сказать, и поет на сцене: он певец, потому что он – поэт» (Галич 1997: 372).

Известны и похожие высказывания Высоцкого: «...Это не песни — это стихи под гитару. Это делается для того, чтобы еще лучше воспринимался текст» (*Беседы с Новеллой Матвеевой* 2000: 431).

Причина трудной жанровой квалификации авторской песни, согласно критику Андрееву, кроется и в том, что музыка все же играет немаловажную роль в презентации и восприятии жанра.

«В самодеятельной песне, в полном соответствии с традициями народной песни, с традициями городского романса, с традициями революционной песни доминирующее значение имеет слово, текст. Но и здесь существует определенная грань. Если слово абсолютно доминирует, если мелодия практически ни при чем, то мы вновь сталкиваемся с тем, что хотим это произведение слушать, но не хотим его петь. <...> Мелодия — важнейший эмоциональный компонент, который придает совершенно новое качество стиху, придает ценность — новую ценность той информации, которую мы получаем. Б. Окуджава, например, совершенно определенно говорит, что начал напевать свои стихи для того, чтобы они стали более выразительными» (Андреев 1991).

Иными словами, речь здесь идет об особой форме поэзии, органически почти неотделимой от мелодии, что также отмечали и многие барды. Платонов называет авторскую песню «syncretic art in which the combined effect of the whole performance was far more significant than the sum of its parts»¹²⁶ (Platonov 2012: 36). Того же мнения придерживается и Новелла Матвеева¹²⁷: «В авторской песне главное — единство. Авторская песня — это не только музыка и не только слова, а это единство, где истина, истинное художество возникает только при соединении этих двух составляющих. И третье к ним — исполнение» (*Беседы с Новеллой Матвеевой* 2000: 432).

Мелодическое оформление авторской песни, в отличие от ее поэтического содержания, не должно восприниматься как оригинальное, самостоятельное сочинение, а именно как оформление и вспомогательный ресурс особого вида поэзии.

¹²⁶ «синкретичное искусство, в котором совместный эффект всего действия намного более значителен, чем сумма всех его составляющих» (Platonov 2012: 36).

¹²⁷ Матвеева Новелла Николаевна (1934), русская поэтесса, прозаик, бард, драматург, литературовед.

«The music used by the guitar-playing poets of the 1960s in Russia was always a means to an end, however. The «homemade» quality of the whole enterprise of guitar poetry can be immediately sensed in the nature of the music. The accompaniment is never more than functional. It consists almost exclusively of simple patterns, always played on the acoustic seven-stringed guitar. The patterns are made up from the most rudimentary elements: <...> .The guitar is a rhythmical prop and very little besides. <...> ... melody remains the same through the entire course of the song. <...> ... there is never any complexity that might interfere with the immediacy of the song's impact. <...>. Over this primitive rhythmic and harmonic scaffolding stretches the voice. It is manifestly untrained, tonally poor, uncertain in pitch, at times employing crude recitative or ordinary speech - but always enunciating clearly. In guitar poetry words are always more important than the music»¹²⁸ (Smith 1984a: 96-97).

Примечательно то, что именно непрофессиональный уровень музыкального сопровождения авторской песни не только придавал ей шарм, но и был необходим для сохранения особой атмосферы. При попытках оркестрового сопровождения авторская песня теряет очень многое, как считает, к примеру, брат Галича:

«Я, грешным делом, не очень люблю слышать фанфары оркестра сопровождения - Галич хорош под собственную гитару. И песни, записанные «на кухнях», мне значительно привлекательней. Я знаю записи, которые он делал с одним ленинградским звукооператором, очень чистые, профессиональные по качеству звучания, но они мне все не нравятся - не нравятся потому, что они все без куража, который возникал во время застолья, когда вокруг сидели красивые дамы, которым ему хотелось понравиться, попетушиться немножко, он это любил; выпитая рюмка водки тоже не мешала в каких-то случаях» (Гинзбург 2003).

¹²⁸ «Музыка поющих под гитару поэтов 60-х годов в России всегда, однако, является лишь утилитарным средством. Кустарное качество всей авторской песни сразу чувствуется по качеству музыки. Аккомпанемент всегда не более чем функционален и состоит почти исключительно из простых аккордов на семиструнной гитаре. Эти аккорды состоят из самых рудиментарных элементов: <...>. Гитара – не более, чем ритмический реквизит. <...> мелодия не меняется в течение всей песни. <...> ... никогда не содержит никаких сложностей, которые могут помешать мгновенному восприятию песни. <...>. На этих примитивных ритмических и мелодических подпорках функционирует голос исполнителя. Он явно не поставленный, бедный по тембру, неуверенный по звучанию, иногда звучащий как грубый речитатив или обыкновенная речь – но всегда четко артикулирующий. В авторской песне слова всегда важнее музыки» (Smith 1984a: 96-97).

Мнения брата Галича разделяет и Джеральд Смит, который считает, что профессиональное оркестровое сопровождение наносит ущерб авторской песне:

«The high technical quality of this recording [пластинка «A Whispered Cry» выпущенная в Норвегии - Л.Р.] only emphasizes a drop in artistic quality compared to the homemade magnetized recordings of the late 1960s. Some of the songs are provided with an accompanying trio, and the vulgarity reaches its height with a realistic train effect from the drummer in the song dedicated to Solomon Mikhoels (песня *Поезд* - Л.Р.). The evidence of this record, and of one Vysotsky made in France, strongly suggests that solo guitar accompaniment is the only possible vehicle for guitar song. Okudzhava has never agreed to record with anything else but his own guitar¹²⁹, and his recordings are purer for this restraint»¹³⁰ (Smith 1984a: 213).

Что касается жанровых ¹³¹характеристик авторской песни, то они весьма разнообразны и разнородны и отличаются у разных авторов часто в зависимости от их основной профессии.

У некоторых авторов преобладала чисто лирическая поэзия, положенная на музыку (Blanc 1990: 23), как например, у профессиональных поэтов Окуджавы и Матвеевой. У тех авторов, профессия которых была совсем не связана с литературой, часто преобладала лиричность в сочетании с романтикой, с темой природы или было много песен комического содержания, как, например, у Клячкина, Кукина, Чеснокова. Некоторые барды были профессиональными актерами, а некоторые менее известные барды были профессиональными музыкантами и композиторами (Platonov 2012: 4).

У ряда бардов была своя, совершенная особая специфика, а именно драматические и ролевые элементы в их творчестве. Так, например, у Высоцкого

¹²⁹ Несмотря на утверждение Смита, что Окуджава всегда отвергал любые вида аккомпанемента кроме своей гитары, мы все же хотели бы отметить, что Окуджава на одной из последних своих пластинок пел под аккомпанемент скрипки.

¹³⁰ «Высокое техническое качество этой записи [пластинка «Крик шепотом», выпущенная в Норвегии - Л.Р.] только подчеркивает резкое снижение художественного качества в сравнении с кустарными магнитизированными записями конца 1960-х годов. Некоторые из песен снабжены аккомпанирующим трио, и вульгарность достигает абсолютного пика с подражанием звуку настоящего поезда на ударных инструментах в песне, посвященной Соломону Михоэлсу (песня *Поезд* - Л.Р.). Эта пластинка, равно как и пластинка, записанная Высоцким во Франции, убедительно показывают, что сольный аккомпанемент на гитаре является единственно возможным музыкальным сопровождением авторской песни. Окуджава никогда не соглашался записывать свои песни ни подо что, кроме собственной гитары, и его записи намного чище за счет этой строгости» (Smith 1984a: 213).

¹³¹ Здесь и далее, когда речь идет о жанровых характеристиках или жанровости авторской песни, то имеется в виду ее многожанровость, а именно тот факт, что она вобрала в себя много других литературных и сценических жанров.

присутствует очень много ролевых песен, песен с историями, с определенным сюжетом, в которых он выступает от лица персонажа, в чем сказывается его актерская профессия. Также много ролевых песен и у Галича, в чем проявляется его профессия драматурга. В этом Высоцкий и Галич являются продолжателями традиций, которые существовали как в отечественной, например, у Некрасова, так и в зарубежной поэзии, например у Беранже (Жовтис 1999: 259-260).

Ролевой характер многих авторских песен отмечал и сам Галич:

«Посмотрите, многие из этих сочинений заключают в себе точный сюжет, практически перед нами короткие новеллы-повести, новеллы-притчи и сатиры. И каждая несет совершенно определенный характер главного действующего лица, или, так сказать, лирического героя» (Галич цит. по Шаталов 1990б: 8).

Платонов также отмечает многожанровость авторской песни и ее способность вбирать в себя самые разные литературные жанры: баллады, романсы и сказки (Platonov 2012: 10, 154).

Вышестоящее обсуждение убедительно показывает, что авторская песня – явление неоднозначное и сложное для определения и классификации, а, следовательно, и для изучения.

Мы взяли за основу сплав вышеприведенных определений и характеристик и считаем авторскую песню синкретичным: литературно-музыкальным, литературно-вокальным и даже литературно-драматическим жанром, в котором, автор текста в идеале, является также автором музыки, аккомпаниатором и певцом. Доминирующим аспектом и отличающим авторскую песню от других жанров, для нас является поэтическая составляющая. Лучшие образцы авторской песни мы считаем разновидностью поэзии, как правило, но не исключительно, исполняемой в устной форме под музыкальное сопровождение.

3.4.1 Предпосылки возникновения жанра авторской песни

Жанр авторской песни в СССР возник неслучайно именно после смерти Сталина и разоблачения культа его личности в середине 50-х годов. Любительская песенная культура существовала в личной сфере общения еще со времен дореволюционной России и продолжала существовать на протяжении советского периода, начиная с 1917 года.

Однако именно в середине 50-х – начале 60-х годов в наличие имелся ряд факторов, сделавших возможным преобразование этого жанра народной бытовой культуры в массовый культурный феномен большого значения. Среди этих факторов можно различить два основных: благоприятный политический климат и кризис советской песни.

С точки зрения политического климата, авторская песня была результатом либерализации в период «оттепели». Возникла она именно в этот период благодаря ряду причин. Во-первых, в сталинский период никакое выражение индивидуальности было просто невозможно из-за атмосферы страха и террора, царившей в стране. Во-вторых, страдания, понесенные в войне, требовали оживления мифа о счастливом советском обществе, но, поскольку, официальная культура игнорировала каждодневные трудности советской жизни, она звучала фальшиво (Platonov 2012: 16). В-третьих, после откровений XX съезда и осуждения сталинизма, люди хотели и ожидали от режима большей человечности и внимания к отдельному человеку. Война не только сплотила людей, но и научила их мыслить критически, принимать самостоятельные решения (Ничипоров 1999: 85). Люди жаждали более свободного и непринужденного общения и близкого им по духу искусства, а не всегда до мозга костей пропитанного идеологией. Жажда свободы, прежде всего, проявилась в сфере личного общения:

«На субъективном же уровне карнавализация выразилась в появлении феномена дружеской компании и застолья <...>. Участвуя в застолье, шестидесятник, <...>, освобождался от официальной правды и давления существующего строя. Здесь <...>, господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми. На время застолья как бы возникал второй мир, вторая жизнь...» (Курилов 1999б).

На этих неофициальных «островках свободы» пустота официального искусства заполнялась так называемым «бесхозным искусством», в том числе и традиционной песенной культурой, например, цыганским романсом или шуточными песнями, исполнявшимися под гитару или аккордеон (Platonov 2012: 16). Кроме «бесхозных» песен в СССР на краю официальной культуры, в неопределенной зоне самодеятельности, домов культуры и свободного времяпрепровождения, существовала еще и самодеятельная песня. Идеологический/художественный контроль над ней осуществлялся лишь периодически и не так пристально, к примеру, профессиональные литераторы иногда навещали самодеятельные коллективы и группы авторов в порядке шефства (Smith 1984a: 43).

Самодеятельные и «бесхозные» песни получили широкое распространение во время Великой Отечественной войны, когда сами бойцы или, к примеру, бригады артистов, исполняли их в промежутках между боями или в тылу для раненых, что делал и Галич в составе фронтового театра. После войны самодеятельная песня продолжала существовать и набирать популярность уже в другом контексте, когда на больших советских экономических проектах, как, например, освоение целины, основной рабочей массой были уже на

заключенные, а комсомольская молодежь. Впоследствии самодеятельная песня продолжала распространяться как песня геологов, туристов и пр.

Кроме того, как уже было упомянуто в разделе 3.3.2.1 в конце 50-х - начале 60-х годов в СССР возник широкий интерес к поэзии. Однако поэзия не всегда и не для всех является легко доступной в восприятии, даже в декламации, а уж тем более на бумаге. Причем, если в декламации на вечерах, поэзия влекла за собой еще и социальный фактор человеческого общения, то чтение напечатанной поэзии является сугубо личным и одиноким занятием, которое требует уединения и эрудиции (ibid.: 97).. Песня же воспринимается мгновенно, благодаря мелодии и ритму, и поэтому имеет гораздо более широкую аудиторию.

«Музыкально-поэтическое творчество бардов вышло из домашней культуры <...>. Когда люди, <...> собираются у кого-нибудь дома, <...> судят и спорят, а затем, когда у них возникает желание и художественного общения – странно читать стихи, хоть свои, хоть чужие. Стихи пишутся для интимного вникания в них наедине с самим собой. А если для декламации, то в большой аудитории. На тесных подмостках домашней культуры сила личного контакта поэта со слушателями напрашивается иная, более напряженная, нюансированная, синтетическая. Стихи, короче говоря, должны переходить в песню. <...> Зазвучали песни, не одобренные цензурой, не прошедшие официальные фильтры радио, телевидения. Принялись осваивать гитару «не мальчики, но мужи». Тоска по свободе самовыражения, свободе общения нашла благодарный выход. Поэзия «бардов» <...> заполнила духовный вакуум, образовавшийся из-за перепада уровней свыше дозволенной словесности и живых потребностей культурной, многое постигшей, отягощенной трагическим опытом публики» (Венцов 1992: 54-55).

Таким образом, интерес к поэзии и «бесхозное» искусство в сочетании с жадной душевности, легкости и смеха в домашней культуре вылились в феномен авторской песни. Возникшие как бы из ничего раскованные песенки под гитару, растекаясь по стране в форме магнитофонных записей и самодеятельных перепечаток, начали выедать из «окоченевшего» от страха сознания «злокачественную опухоль» многолетнего самообмана (Максимов¹³² 1992: 105). И в этом новая независимая песня, появившаяся «в послесталинской России»,

¹³² Максимов Владимир Емельянович (настоящее имя Самсонов Лев Алексеевич), (1930 — 1995), русский писатель, публицист, редактор. За публикации в самиздате был исключен из Союза писателей и помещен в психиатрическую больницу. В 1974 Максимов был вынужден эмигрировать. Жил в Париже, основал литературный, политический и религиозный журнал «Континент».

«немедленно противопоставила себя песне контролируемой, официальной» (Фрумкин 1992: 218).

Как раз в тот же период в официальной советской песне обозначился острый кризис, который тоже был следствием XX съезда и развенчания культа личности Сталина.

Для начала необходимо отметить, что массовая песня, всегда была важным орудием советской пропаганды, начиная с революции (Smith 1984a: 9-10). Дело в том, что большевики сосредоточили свое внимание на агитации и пропаганде в среде малообразованных или совсем неграмотных социальных прослоек, для которых печатное слово плохо функционировало в качестве пропаганды. Песня же, наоборот, была одним из доступных средств общения и передачи содержания, в том числе и идеологического. Она была знакома широким народным массам, ее мелодичность имела эмоциональное воздействие на психологическое состояние человека, захватывала и увлекала. Слова песни намного лучше воспринимались и усваивались благодаря их устной форме, в том числе и абсолютно неграмотными людьми. Такая песня могла достичь популярности у миллионов слушателей.

Именно поэтому основными требованиями, которые партия предъявляла к советской песне, была красивая мелодия и простые слова, понятные абсолютно всем. Учитывая, что песня являлась столь мощным орудием психологического воздействия, отношение к ней со стороны советских властей было очень серьезным, а именно производство советской песни было доверено сложной поэтапной официальной машине. Так, сочинение музыки поручалось маститым композиторам, а сочинение слов профессиональным поэтам-песенникам, которых называли текстотвиками. Сочинители песен пользовались большой известностью, имели большие доходы, и были обласканы советской властью (Smith 1984a: 26-27). Однако и они были лишь маленькими винтиками в процессе создания песен:

«...среди деятелей литературы и искусства, работавших в этой области, было немало талантливых людей. Но никто из них не был автором песни в полном смысле слова. Композитор должен был порой класть на музыку совершенно безразличные ему тексты. В других случаях стихотворец сочинял слова на готовую ритмико-мелодическую схему (так называемую «рыбу»)» (Новиков 1997б).

После утверждения цензурой, определялись и прослушивались исполнители, и, наконец, песня включалась в репертуар некоторых из них, и только потом она могла быть также включена в программу концертов и передач (Smith 1984a: 31). Поскольку государство контролировало эстраду и радио, то советские массовые

песни бесконечно исполнялись и транслировались до такой степени, что эти песни были не только на слуху, но их знали наизусть и пели самые разные поколения советских людей от старца до мала (ibid.: 13, 26).

Однако в середине 50-х годов популярность советской песни резко упала, что было обусловлено общим идеологическим кризисом в стране, содержанием массовой песни и формой ее презентации.

Из-за идеологического кризиса после развенчания культа личности многие советские песни, которые прямо упоминали Сталина (а таких к моменту его кончины было сложено довольно много), оказались непригодными.

«For so many years, the ritual glorification of the «wise father of Soviet people», the heralding of the «bright and glorious future», and the nearly ubiquitous proclamation that «Party and people [were] united» had been enacted to the tune of countless mass songs, professionally written, loud, choral and optimistic»¹³³ (Platonov 2012: 3).

Более того, восхваление Сталина, которое раньше составляло основную ценность некоторых песен, теперь могло быть использовано и истолковано с иронической или даже саркастической точки зрения. Поэтому все эти песни оказались не только непригодными, но и нежелательными и быстро исчезли с официальной советской эстрады и радио (Smith 1984a: 59). После их исчезновения в советской песне образовалась определенная пустота, которая не сразу была заполнена новыми песнями. Из-за неуверенности политического климата после XX съезда громоздкая машина производства песен не только не могла быстро отреагировать и заполнить эту пустоту, но и не смела, поскольку еще не было и новых четких идеологических установок. На самом деле кризис советской массовой песни в этот период был так ощутим, что он стал предметом дебатов в прессе и обращения партии к творческой интеллигенции с установкой создать новые советские песни (Platonov 2012: 25).

Что касается содержания советской массовой песни, то в ее восприятии лидирующее место было, прежде всего, отведено мелодии и вокальному исполнению, содержание же было вторичным, его тематический диапазон был весьма узок, и во всей ее тематике царила партийность и идейность (Smith 1984a: 11-12, 19-25), она воспевала недостижимые, далекие и часто фальшивые идеалы.

¹³³ «Так много лет ритуальное восхваление «мудрого отца советского народа», возвешение «светлого и славного будущего», и практически вездесущее утверждение того, что «народ и партия едины» провозглашалось на мотив бесчисленных массовых песен, профессионально написанных, громких, ораторных и оптимистичных» (Platonov 2012: 3).

В советской песне не было ничего повседневного, поскольку акцент на повседневной жизни считался непатриотичным и даже антисоветским (Platonov 2012: 47). В ней также не было ничего низкого, отрицательного, а уже тем более табуированного (Smith 1984a: 31-32).

Наряду с проблемой тематики, советская песня также была ограничена в плане обращения к слушателю, о чем говорит уже и само название «массовая песня». В ней не было ничего личного и индивидуального, вместо этого в ней царил коллективизм, готовность к труду и обороне (Глинчиков 1997: 9). Такого рода безличность была не случайно свойственна советской массовой песне. Поскольку идеология была направлена на нивелирование личности, во всем выдвигала на первый план коллектив и осуждала индивидуализм, то песня, как орудие пропаганды, и не могла содержать ничего индивидуального.

Фальшь, несбыточность и оторванность от реалий настоящей жизни создавали огромную пропасть между советской массовой песней и реальной жизнью простых советских людей.

«Фальшь, режущая ухо при равнодушно-механическом исполнении, скажем, политической оратории, ни в малой степени не будет компенсирована даже великолепно поставленным голосом высшей консерваторской пробы. Слова о скорби, не подкрепленные искренним чувством собственной скорби, слова о великой любви, произнесенные с ощутимой внутренней зевотой, убийственны, по нашим критериям, для произведения» (Андреев 1991).

Именно авторская песня и смогла восполнить ту самую нехватку индивидуального, человеческого и тематически близкого, которая так явно ощущалась в массовой песне.

««До этого в большом ходу были песни официальные, холодные, в которых не было судьбы», — вспоминал потом Окуджава. Галич, говоря о непримиримом противостоянии свободной песни — песне государственной, заметил о последней <...>, что «даже название-то у нее отвратительное — «массовая!», <...> Окуджава, Галич, Анчаров, Высоцкий, Новелла Матвеева, Визбор¹³⁴, Ким, Городницкий, Кукин и другие поэты-певцы за каких-нибудь десять лет произвели в стране интонационную революцию: у гладкой, омертвелой «государственной» интонации, безраздельно царившей в наших песнях, кантатах и операх,

¹³⁴ Визбор Юрий Иосифович (1934 — 1984), советский автор-исполнитель песен, киноактер, журналист, прозаик, киносценарист, документалист, драматург, поэт, художник. Один из основоположников жанра авторской, студенческой, туристской песни. Член Союза журналистов и Союза композиторов СССР.

в речах ораторов и начальников, на радио, в театре и кино, появилась мощная соперница. Русская речь, русская песня и поэзия вновь обретали человечность и естественную простоту тона» (Фрумкин 1992: 219).

Авторская песня уделяла внимание рядовому человеку, и в этом она была привлекательной альтернативой советской массовой песне как «жанру тоталитарного искусства» (Новиков 1997б). В авторской песне была задушевность, подлинность, романтика, юмор, а также достоверность быта, характеров и языка. В ней не было фальши и приевшейся патетики. В ней люди узнавали себя, свой быт, мысли и мечты, с ней они могли идентифицироваться. Слушатели осознавали возможность следовать своему личному, отличному от официального, идеалу (Штротмас 1992: 330-331).

При этом мы хотели бы подчеркнуть, что авторская песня была альтернативой массовой не благодаря иной политической направленности, а скорее, наоборот, благодаря своей аполитичности, т.к. в большинстве своем творчество бардов ни поддерживало, ни отвергало официальную идеологию (Smith 1984a: 52, 110). Барды стремились уйти от подчеркнутой гражданственности и патетики, они обращались к «внутреннему миру личности, к заветным струнам человеческой души», они вносили в исполнение и содержание песен «ноты интимности, лиризма» и «доверительного разговора» (Зайцев 2003: 4). Конечно, были и барды с выраженной политической направленностью, как например, Галич или Ким, но таких было немного. «Отнюдь не все барды были политическими диссидентами, как Галич. Творчество, скажем, Новеллы Матвеевой или Юрия Кукина вполне аполитично» (Новиков 1997б). Как политически направленное, так и аполитичное творчество бардов имело большое значение благодаря своему реализму. Барды наделяли правом голоса те слои населения, которые не имели права голоса в советской системе, «маленьких людей» со всеми их недостатками, низкой и табуированной тематикой и отрицательными эмоциями (Platonov 2012: 128-145; Smith 1984a: 102-103). «Для России 60-х годов это (поэзия под гитару) была открытием потому, что <...> оказалось, что песня может вместить в себя огромное количество человеческой информации, а не только «расцветали яблони и груши» (Галич 1990: 19-20).

Авторская песня также сильно отличалась от массовой по форме презентации. Для последней была характерна весьма помпезная презентация на эстраде, с оркестровым сопровождением и именитыми профессиональными певцами, разодетыми в вечерние туалеты. При этом расстояние между исполнителями и слушателями и с точки зрения таланта, и с точки зрения социального положения было огромным, а интерактивность с залом во время концерта была немыслима. В авторской же песне никакой помпезности не было, наоборот, в ней царила

простота и непринужденность. Не было ни оркестра, ни профессиональных музыкантов, ни профессиональных певцов. Общение со слушателями было не только возможным, но и приветствовалось многими бардами даже такими известными, как Высоцкий, Галич и Окуджава (Platonov 2012: 68-70). Не было и роскошных туалетов исполнителей, бард был демократичен и просто одет. Любительский ореол авторской песни также способствовал ее массовости, делал ее доступным искусством, ибо каждый желающий мог попробовать стать бардом, гитара могла буквально переходить из рук в руки (ibid.: 51), т.к. техника игры на гитаре была не столь сложной для любительского освоения.

Если говорить об источниках жанра авторской песни, то на этот счет имеются разные мнения: «фольклор, поэзия менестрелей, вагантов, миннезингеров, а также французских шансонье, английских и американских «фолк-сингеров»; солдатская песня, городской романс, северные, белорусские песни, лагерные песни» (Кофанова 2005). Платонов делит все упоминаемые источники жанра на две группы. Согласно одной точке зрения, авторская песня может считаться древним жанром из далекого прошлого человечества, который испокон веков был в оппозиции к официальной культуре (Platonov 2012: 15) и возродился в форме авторской песни в СССР и в форме песни протеста и шансона на Западе во второй половине XX века (Копелев 1992: 180). Согласно другой точке зрения, авторская песня - сугубо советское явление, возникшее в конце 50-х годов.

Потенциальные источники жанра авторской песни можно разделить на песенные и литературные, а также на отечественные и зарубежные.

К литературным источникам можно отнести поэзию сатирической и публицистической направленности, в которой иногда присутствует ролевой компонент. В отечественной традиции здесь можно упомянуть, к примеру, Крылова, Некрасова и Маяковского, а в зарубежной традиции можно упомянуть Беранже, с которым часто сравнивали Галича (Бетаки 2006а: 6; Вяткин 1988: 7; Жовтис 1988б; Тамарина 1991: 183; Михалев 1990: 61; Фрумкин 2003, 2007). Эти поэты смогли отойти от чисто лирического и писать сатирические или гражданские стихи на злобу дня, при этом, не умаляя статуса поэтического слова и высокого «штиля» (Галанов 1988; Рубинштейн 1992а: 204).

К песенным отечественным источникам авторской песни можно, прежде всего, отнести несколько видов романса, а именно русский литературный романс XIX века, салонный романс XX века, цыганский романс и городской романс, иногда также называемый мещанским или жестоким. С литературным романсом авторскую песню роднила близость песни и поэзии без эстетической и психологической деградации последней и без потери ею литературного статуса, а также интеллектуальная среда распространения (Platonov 2012: 29-32).

Салонный романс тоже роднил поэзию с песней, но был при этом более приближенным к широким социальным слоям, более демократичным в плане содержания и поэтического уровня. Кроме того, в салонном романсе уже наблюдалась некоторая повествовательность (Smith 1984a: 35-36). Но особенно сильно повествовательность была присуща городскому романсу, который был еще более демократичен, чем салонный, и еще более приближен к широким народным массам. Авторскую песню с цыганским и городским романсом также роднит совмещение певца и музыканта в одном лице.

Для нас также интересно отметить, что городской романс считался низкопробным жанром, как в царской России, так и в советское время (Platonov 2012: 32-33), и важно это потому, что у авторской песни был еще один песенный источник низкого жанра, а именно лагерная или блатная песня. Блатная песня существовала уже в дореволюционной России, но до сталинских репрессий ассоциировалась исключительно с криминальными элементами и социальными низами. Однако массовость сталинских репрессий сделала ее всенародным достоянием, т.к. в систему тюрем и лагерей попали самые широкие слои населения, разного социального происхождения и уровня образования, в том числе и высокообразованная интеллигенция (Smith 1984a: 72). В результате массовой реабилитации второй половины 50-х годов бывшие заключенные принесли с собой лагерную песню домой. Блатная песня особенно полюбилась интеллигенции, у которой она обрела определенный статус песни протеста. Евтушенко как-то заметил, что интеллигенция с удовольствием поет блатные песни, а Львовский добавил, что не только поет, но и сочиняет их (Львовский 1992: 3).

Городской романс и лагерную песню с авторской роднит их повествовательность, устная манера распространения, мир простого человека и непритязательная манера исполнения (Венцов 1992: 62). С лагерной песней некоторые авторские песни также роднит сниженный язык и ненормативная лексика. Все виды романса и лагерную песню с авторской роднит минорность и меланхоличность. Аналогия между авторской и блатной песней, а также цыганским и городским романсом, также проявляется в исполнении под собственный аккомпанемент на гитаре, и, порой, в совмещении автора и исполнителя в одном лице.

Другим отечественным песенным источником авторской песни можно считать народный фольклор, как в форме народных песен, так и в форме частушек, получивших широкое распространение среди рабочего класса со второй половины XIX века. С авторской песней частушку роднят злободневная актуальность и рудиментарность музыкального сопровождения.

Что касается зарубежных песенных источников авторской песни, то тут можно назвать как традиции средневековых менестрелей, так и более современные явления второй половины XX века:

Это были «широко распространившиеся в 60-е годы не только в СССР, но и в странах Западной Европы и США песенные движения как «выражение социальной активности» и <...> широкомасштабной «консолидации людей» (французские шансонье, американские песни протеста, рок-движение и др.)» (Ничипоров 2008: 34).

Сам Галич тоже отмечал параллель между авторской песней и песнями протеста в западных культурах (Weststijen 2000: 33). В СССР этот протест против официальной культуры принял несколько иные формы и попал после десталинизации на намного более благоприятную почву, чем на Западе (Smith 1984a: 49).

Однако авторская песня была намного более значительным явлением, нежели жанр искусства. «Авторская песня явилась одной из форм противостояния мыслящей части общества коммунистическому режиму» (Новиков 1997б). Она также была особой формой социального общения и социальной среды, которое выразилось в движении КСП (клуб самодеятельной песни). Как движение КСП авторская песня включала в себя не только самих бардов-авторов, но и их слушателей и поэтому она стала средством общения людей вне «советского коллектива» и позволило людям независимое толкование своей идентичности и своих взглядов (Platonov 2012: 4, 46).

Исследовательница Платонов рассматривает авторскую песню как маргинальный общественно-культурный феномен, по ряду признаков (ibid.: 39). Для Платонов маргинальность указывает не на низкопробность, а на существование на грани, на краю по сравнению с массовым и официальным. С этой точки зрения, авторскую песню можно считать маргинальной поскольку: 1) она была синкретичным жанром, находящимся в межжанровом пространстве; потому, что она находилась 2) между низкой и высокой культурой, она, в частности использовала лингвистические регистры, выходящие за рамки официального или литературного русского языка (ibid.: 7); 3) между литературой и музыкой; 4) между литературной и устной традицией; 5) между любительством, профессионализмом и самодеятельностью. Маргинальной авторская песня была и потому, что она 6) физически существовала в маргинальном пространстве, на грани официально отведенных помещений и частных квартир или просто пространства под открытым небом (ibid.: 38-39). Была в авторской песне и маргинальность гражданская и политическая, а именно 7) она была не совсем разрешена с политической точки зрения, но и не совсем

запрещена, противопоставлена официальной культуре, но в чем-то и сродни ей; 8) маргинальность проявлялась и в том, что авторская песня способствовала как личной самоидентификации, так и групповой идентификации, фактически движение КСП создало особую «планету для своих», отличную от остального мира (ibid.: 7, 85).

Для нас версия Платонов о маргинальности авторской песни интересна, потому, что она обуславливает разнородную, аморфную, трудно определяемую природу авторской песни, которая объясняет ее амбивалентное восприятие советской властью.

3.4.2 Эволюция авторской песни и отношения с властями

Авторская песня не сразу стала альтернативной и оппозиционной формой искусства, она не была и изначально задумана как таковая. В начальный период своего существования была рассчитана на небольшой круг друзей-единомышленников и приобрела оппозиционный статус лишь позже. Власть тоже не сразу восприняла авторскую песню враждебно. В период кризиса в советской песне самодетельная песня была сначала воспринята с осторожным оптимизмом. Советские власти хотели видеть в ней спонтанное, истинно народное явление, возникшее в духе идеалов советской молодежи.

Привлекательность и доступность авторской песни обеспечили ей широкий круг поклонников, что быстро сделало ее явлением массовым и коллективным, однако, в отличие от советской официальной коллективности, группы единомышленников и любителей авторской песни формировались стихийно и добровольно. Они не были жесткими структурами, а спонтанно расширялись, сужались, переливались друг в друга, объединялись или отпочковывались друг от друга.

Авторская песня была также «портативной» из-за портативности гитары и годности любой обстановки и пространства для исполнения. Часто она существовала в личном пространстве, вдалеке от официоза и потому была скрыта от глаз официальных инстанций.

«Песни такого рода поначалу исполнялись в дружеских компаниях, в туристских походах и геологических экспедициях, зачастую они предназначались для узкого круга, и прямой контакт исполнителя и слушателей создавал неповторимую, неформальную и доверительную атмосферу» (Новиков 1997б).

Другой популярной сценой стали частные квартиры, а именно «интеллигентская кухня. Отвоєванный клочок суверенной территории посреди соборно-доносной коммунальной мышеловки» (Аннинский 2004). Иногда авторская песня все же

исполнялась и на (полу)официальных культурных мероприятиях в домах, культуры и клубах различных предприятий, за которыми цензура следила менее пристально (Platonov 2012: 18).

Устный характер авторской песни благоприятствовал ее быстрому распространению через цепную реакцию исполнения в разных аудиториях, через заучивание и переписывание слов, а впоследствии и путем производства кустарных звукозаписей (Искандер¹³⁵ 1988: 4). Первые самодельные звуковые записи производились в форме звуковых пластинок и делались на старых рентгеновских снимках, из-за чего они получили название «записей на костях» (Буковский 1978; Алешин¹³⁶ 1995: 52). Таков был путь любой неподцензурной правды, ее узнавали по рассказам из уст в уста. Устная передача знаний стала традицией, их переносили пешком: «от человека к человеку, из дома в дом, от гитары к гитаре, с кассеты на кассету» (Троепольская 1988: 23). Хотя устность и портативность способствовали быстрому и легкому распространению авторской песни, их все же было не достаточно, чтобы превратить авторскую песню в поистине всенародное явление. Им она стала благодаря достижениям технического прогресса, а именно благодаря магнитофону.

В 60-е годы началась продажа магнитофонов частным лицам. Магнитофон было легко использовать в домашних условиях, копирование записей не требовало большого количества времени и усилий, и количество копий относительно хорошего качества было практически не ограничено. С этих копий можно было в свою очередь тоже сделать много копий и так далее. Магнитофон стал главным орудием «магнитиздата», т.е. звукового тиражирования авторской песни (Smith 1984a: 1). Именно благодаря магнитофону звуковой самиздат попал в совершенно другое измерение, поскольку «значительно превосходил по тиражу рукописный» (Евтушенко 1988:16) и даже мог сравниться по охвату аудитории с государственно контролируемыми издательскими средствами. Поэтому «магнитиздат» по его влиянию на советскую культуру можно назвать «магнитофонной революцией» (Потапова 2009; Свирский 1998).

«... некоторые из авторов песен начали выступать с публичными концертами (чаще всего неофициальными или полуофициальными), еще больше расширили их аудиторию магнитофонные записи, сделанные как во время публичных, так и во время домашних концертов. Внедрившиеся в быт магнитофоны подорвали монополию власти на распространение звучащей информации, которая до тех пор проходила

¹³⁵ Искандер Фазиль Абдулович (1929), советский и российский писатель, прозаик и поэт.

¹³⁶ Алешин Самуил Иосифович (наст. фамилия Котляр), (1913 —2008), русский советский драматург, сатирик.

только через радио и телевидение и пластинки под строжайшим цензурно-идеологическим контролем. Как одна из разновидностей неподцензурного «самиздата» сформировался так называемый «магнитиздат». Поющих поэтов стали слушать (и петь) тысячи незнакомых им людей по всей стране» (Новиков 1997б)

При этом, весь этот многотиражный звуковой самиздат полностью обходил свои механизмы цензуры (Нагдалиев 1999: 105) и не был для авторов/ исполнителей столь рискованной формой неподцензурной публикации, как самиздат и тамиздат.

«В 70-е годы был еще момент равновесия, когда слабеющее сопротивление официоза надо было преодолевать демагогическим напором, но можно было уже и обойти, опираясь на новейшую аппаратуру, <...>. Исход борьбы был предрешен: аппаратура дешедела, магнитофоны стремительно уменьшались в габаритах и легчали <...>; одолев своих гонителей, авторская песня позднесоветской эпохи вырвалась на все четыре стороны и включилась в круговорот мировых поветрий» (Аннинский 2004).

Галич также считал, что, именно устные жанры, основанные на допечатной догуттенберговской традиции, получают широкое распространение благодаря техническим средствам информации и обеспечат свободу творчества (Галич 1974/1989: 212-213).

Вышеупомянутые стихийность, массовость и легкость распространения авторской песни наряду с ее существованием в личном пространстве изменили отношение к ней со стороны советской власти. Такая песня была трудно контролируема, а потому подозрительна для властей, поскольку контроль советской системы был основан на строгой регламентации, жесткой структурности и обозримости этих структур для государства.

Настороженное отношение к авторской песне со стороны советских властей было обусловлено еще и дополнительными факторами.

Во-первых, авторская песня обрела профессионализм после того, как на нее обратили внимание некоторые известные представители творческой интеллигенции, такие как Окуджава, Галич, а впоследствии Высоцкий, и стали использовать этот жанр для пропагандирования и распространения своих произведений.

Во-вторых, высокая популярность авторской песни обеспечила ее значительное влияние на нравственное воспитание молодежи. В этом последнем качестве авторская песня стала соперником официальной идеологии как инструмент

воспитания (Platonov 2012: 95-96), а вопрос идеологического воспитания молодежи всегда очень остро стоял в советской системе по причине ее статичности. Как и все тоталитарные системы, советская система стремилась не только к установлению, но и к бесконечной репродукции определенного *status quo*. В период его установления, т.е. в послереволюционный период, воспитание должно было служить инструментом коренного поворота в сознании молодого поколения и отхода от нравственных ценностей прошлого. Однако воспитательная задача не могла останавливаться после воспитания всего лишь одного поколения, поскольку тоталитаризм стремился искоренить естественное стремление к личной свободе и естественную тенденцию к эволюции. В этом тоталитаризм шел против врожденных человеческих склонностей к развитию, т.к. стремился снова и снова насаждать одни и те же взгляды, нормы и ценности для каждого нового поколения. Для реализации этого неестественного процесса воспитания молодежи в жизнь, все механизмы воспитания должны были быть подчинены советской идеологии и использоваться как средство индоктринации. Одним из таких орудий индоктринации должно было быть искусство вообще (Blanc 1990: 17-18), и песня в частности.

Вопрос воспитания молодежи для партии стоял особо остро именно в 60-е годы, т.к. молодое поколение тех лет выросло уже после осуждения сталинизма и личного опыта с ним не имело. Партия не хотела и боялась того, что молодое поколение познакомится со сталинизмом и издержками системы через искусство. Свободная песня представляла в этом плане большую идеологическую угрозу. Недаром разгромная статья Мейсака (1968/ 1989) против авторской песни называлась *Песня – это оружие!*

По мере роста бесконтрольности и популярности авторской песни не могли больше игнорировать ее как явление. Официальное признание жанра выразилось как в ограниченном допуске авторской песни в официальную культуру, так в жестком контроле над ней (Platonov 2012: 19).

«From the late 1950s through the 1960s, various accounts published in the Soviet press tended to hew an assimilate-or-eliminate approach, suggesting guardedly that guitar poetry <...> could be harnessed in service of the state; or, in contrast, inveighing against its «anti-Soviet» orientation and its «damaging» influence on Soviet youth. In the 1970s, guitar poetry was widely used in film, television and theatre but was barely discussed in press, reflecting a concerted attempt to co-opt the genre and the movement broadly,

while suppressing specific songs and individual bards through silence ... »¹³⁷
(ibid.: 5).

Первым признаком наступления системы стали попытки обуздать и приручить явление под руководством Комсомола в середине 60-х годов, с подачи которого были созданы клубы самодеятельной песни, чтобы установить форму контроля и патронажа над новым явлением (ibid.: 19).

« <...> возникли КСП (клубы самодеятельной песни), стали проводиться многочисленные слеты и фестивали. В основе своей это было естественно возникшее молодежное движение со свободно-демократическими принципами и законами, однако власти пытались регламентировать работу клубов, навязать слетам и фестивалям комсомольские вывески и лозунги» (Новиков 1997б).

Тем не менее, система советского идеологического контроля позволяла большей частью контролировать только бардов-исполнителей, но не их аудиторию (Platonov 2012: 28). Даже при наличии КСП, которые никогда не были совершенно свободны от вмешательства официальной культуры, среда продолжала оставаться текучей и слишком спонтанной для полного контроля. Поэтому власти скорее пытались осуществить точечный контроль и давление. Слеты и сборы КСП не всегда получали разрешение на организацию, и КГБ пытался внедрить своих стукачей во все КСП, особому давлению подвергались столичные КСП. Так, например, члены московского КСП были в 1969 году поодиночке вызваны в партгосконтроль ЦК КПСС, и ВЛКСМ отобрал мандат у оргкомитета клуба (Каримов 2005).

Вторым признаком наступления системы была кампания критики в советской прессе, варьировавшаяся от мягкой до очень резкой. Критика осуществлялась устами официальных советских поэтов, композиторов, литературных критиков, которые часто действовали не только по указке режима, но и из соображений профессиональной зависти к популярности авторской песни.

¹³⁷ «Начиная с конца 50-х годов и в течение 60-х годов, различные публикации в советской прессе подходили к авторской песне с позиций ассимиляции-или-уничтожения, осторожно предлагая <...> поставить авторскую песню на службу государству; в других публикациях содержались яростные нападки на авторскую песню из-за ее «антисоветской ориентации» и «пагубного» влияния на советскую молодежь. В 70-х годах авторская песня часто использовалась в кинематографе, на телевидении и в театре, но в прессе о ней практически не писали, что отражало согласованную попытку инкорпорировать жанр и течение в широком смысле в советскую культуру, при этом замалчивая отдельные песни и отдельных авторов... » (Platonov 2012: 5).

«Немалую роль сыграла здесь и элементарная зависть «законопослушных» стихотворцев, чьи бесцветные книги выходили благополучно, но по известности, по проникновению в людские души никак не могли сравниться с бардовской поэзией. Они стремились доказать, что песня — это не поэзия, что к литературе относится только то, что напечатано на бумаге» (Новиков 1997б).

Первыми с «благословления властей» на авторскую песню напали композиторы и текстовики, особенно последние. Ведь барды не скрывали, что их тексты похожи на стихи, что задевало текствиков, которые привыкли писать «километры зарифмованных строк, к стихам не имеющих никакого отношения» (Бетаки 2006а: 7). Согласно официальной советской доктрине, песня, в отличие от стихотворения, должна быть проще. Однако с подачи Окуджавы стало ясно, что музыка совсем не требует третьесортного стиха. Тексты бардов были в большей степени стихами, чем продукция не только песенников, но и многих стихотворцев. Далее, композиторы привыкли, что им в тандеме с текстовиками отводилась главная роль, а у бардов доминировали стихи (*ibid.*). Другой побочной причиной яростных нападок профессионалов-песенников на авторскую песню, была их сугубо узкая специализация, созданная советской идеологической машиной. Каждый из них видел только одну грань песни и считал ее самой важной, для них:

«<...> в отличие от широкой аудитории не существует целостного восприятия вещи; они не знают, не понимают, не могут себе представить, что в том синтетическом явлении, которое представляет собой песня, музыка играет подчиненную, особую роль. Думаю, что дай только волю и власть таким специалистам, и они камня на камне не оставили бы от многих вечных народных песен, напев которых в собственно музыкальном отношении не богат» (Андреев 1991).

Со стороны лояльных режиму песенников стали раздаваться призывы создавать новые захватывающие песни для молодежи, чтобы создать «идейно правильную» альтернативу авторской песне (Platonov 2012: 19, 27-28; Smith 1984а: 49-51).

Самым основным упреком бардам со стороны профессиональных «песенников» и культурной элиты, был упрек в кустарности их искусства, а именно низкий музыкальный, литературный и содержательный уровень авторской песни:

«Булат Окуджава с фирменным своим благодушием, в котором сквозила аристократическая неприступность, рассказывал, что его ненавидели все: поэты - за то, что у него не стихи, а песенные тексты, композиторы - за доморощенность мелодий, певцы - за глуховатый голос, гитаристы - за непритязательность брэнчания» (Аннинский 2004).

Другой мишенью советской критики был также внешний вид и манеры исполнителей нового жанра, которые порой выходили за рамки советского этикета и совсем не сочетались с помпезностью исполнения и исполнителей массовой песни (Platonov 2012: 74). Их описывали как «неопрятно одетых», «лохматых», «в нечищенных ботинках» (Мейсак 1968/ 1989: 217).

В целом, можно сказать, негативное отношение к авторской песне со стороны властей было вызвано тем, что она представляла собой серьезную угрозу для системы, из-за своей аполитичной или диссидентской направленности, из-за своей свободы творчества и из-за своей независимости. «На эту независимость и отреагировала так тревожно власть предрежащая. <...> Тут главный вызов и главная крамола. Легче справиться с наглым бунтом, чем вынести невинное пожатие плеч и такую нежную улыбку, какую посылал бард замершему залу» (Аннинский 2004).

«Но всех творцов авторской песни объединяют уважение к человеческой индивидуальности, мечта о таком обществе, где права личности признаются не на словах, а на деле, где свобода мысли считается нормой, а не аномалией. Именно это вызывало страх и ненависть тоталитарного режима к самой фигуре человека, который без спросу и разрешения «сверху» делится с другими людьми своими заветными, самостоятельными мыслями, выразив их в стихах, положив на музыку и взяв в руки гитару. Недаром с конца шестидесятых годов авторская песня вынуждена была перейти на полуправильное положение: ее вытеснили из радиоэфира, почти не допускали на телеэкран» (Новиков 1997б).

Именно благодаря своей свободе и независимости авторская песня стала инструментом и знаменем нравственной оппозиции, выбрать которую каждый советский человек мог сам и сознательно, а не понаслышке. Дело в то, что большинство народа ничего не знало о творчестве известных диссидентов или об их взглядах. Широкие массы были знакомы, в основном, только с фамилиями диссидентов (Королева 1995: 185) из трескучих кампаний их шельмования в прессе (Некрасов 1990: 8), но содержания произведений этих диссидентов было мало кому знакомо. А песни бардов свободно распространялись, были знакомы всем до такой степени, что некоторые из них впоследствии утратили авторство и стали поистине народными (Красовский 1974: 54; Шаталов 1990б: 7).

«Глубинная Россия, за редким исключением, не держала в руках книг Александра Солженицына, как и других авторов «Нового мира» и самиздата. Только «Один день Ивана Денисовича», изданный миллионным тиражом «Роман-газеты», достиг полок районных библиотек. Солженицын-прозаик, по сути, так и остался вне досягаемости: «глубинка» крамольных, с ограниченным тиражом,

журналов и толстых рукописей самиздата не читает: откуда им там взяться? Оболгать Солженицына поэтому нетрудно. Но попробуй оболгать песню, записанную на твоем магнитофоне. <...> Стихи-песни Булата Окуджавы, Александра Галича, Владимира Высоцкого и других стали знаменем вольномыслия. Они спасли поэзию сопротивления от разгрома: сами были подлинной поэзией, талантливой литературой, со своей давней историей, со своими врагами и поклонниками. <...> Песни Окуджавы и Галича зазвучали в дощатых бараках общежитий, на строительствах и лесоповалах, где никогда не раскрывали сборники стихов. В местах, куда книга и не доходит» (Свирский 1998).

В конце 60-х годов, несмотря на официальную критику и попытки приручить авторскую песню, движению КСП удалось обрести достаточно независимости и достаточно консолидироваться по всей стране, чтобы организовать три крупные всесоюзные мероприятия, а именно слет Конкурс туристкой песни в Ленинграде (1967), слет КСП в Петушках (1967) и фестиваль «Бард-68» (1968). На всех трех мероприятиях исполнялись не только нейтральные и аполитичные песни, но и песни остро политического содержания. Именно фестиваль «Бард-68», организованный в Новосибирске стал кульминационным моментом развития движения авторской песни.

3.4.2.1 Фестиваль «Бард-68»

С одной стороны он был пиком расцвета авторской песни, а с другой стороны, он имел серьезный политический резонанс и далеко идущие негативные последствия для всего жанра авторской песни. Он положил «начало массовой расправе, оставившей след в судьбах и душах не только тех, по кому проехали «колесом истории», но и тех, кто был их свидетелем» (Качан 1998: 423).

Инициатором проведения фестиваля был президент всесоюзной федерации КСП Сергей Чесноков, который хотел, «чтобы фестиваль прошел под флагом остросоциальных песен Кима и Галича» (Аронов 2012: 244).

Выбор Академгородка местом такого фестиваля был неслучаен, поскольку Новосибирск в то время был очень прогрессивным городом.

«Поскольку Академгородок работал на оборонную промышленность, там долгое время позволялись многие вещи, которые в Москве или в Ленинграде никогда бы не прошли безнаказанно. Например, свободно проходили просмотры и обсуждения зарубежных фильмов. В картинной галерее Дома ученых (ДУ) организовывались выставки запрещенных или полузапрещенных художников <...>. В то время Академгородок был одним из немногих в Советском Союзе «островков свободы», в котором вообще не действовала цензура» (ibid.: 245).

В Академгородке было не только большое количество интеллектуалов, но и большое количество свободомыслящей научной молодежи. Там развивались науки, не поощряемые в столицах: кибернетика, матэкономика, социология, структурная лингвистика, первые в стране хозрасчетные внедренческие фирмы (Карпов 1993: 49).

«Сам Академгородок тоже совсем молод. Всего несколько лет, как съехались в Сибирь делать большую науку люди, как правило, неординарные, способные начать новое дело с нуля. Среди них и те, кому было душно в столичных научных центрах. В Сибири им грезилась независимость, возможность прожить жизнь не назначенную, а избранную самостоятельно» (Паулан 1999).

Организатором фестиваля выступил молодежный клуб «Под интегралом» Академгородка Новосибирска, который еще до фестиваля имел довольно либеральную ориентацию. В клубе в 1965–1966 годах проводили «первые фестивали джаза и авторской песни, шли представления самодеятельных театральных студий, проходили поэтические вечера и научные диспуты», постоянно приглашались ученые, писатели, музыканты и прочие деятели культуры (Аронов 2012: 245).

Всего в фестивале приняло участие 27 авторов из 12 городов, некоторые из них уже были довольно известными, например Александр Галич, Юрий Кукин, Александр Дольский. Приехавших на фестиваль участников встречал двусмысленный лозунг: «Барды! Вас ждет Сибирь!» (Бетаки 2006а: 27).

Организация фестиваля вызвала серьезное беспокойство со стороны партийных органов, и разрешение на него было дано крайне неохотно, в последний момент, и было отчасти получено путем уловок. Так, организаторы создали пресс-центр, которого обком партии все же побаивался, т.к. не мог исключить участие в нем центральных газет, а никакой официальной реакции центра на это мероприятие пока не было (Жуховицкий 1991: 22). Вторым шагом организаторов фестиваля была продажа нескольких тысяч билетов, которые разошлись буквально за четыре часа (Осипкин 1998), еще до получения официального разрешения (Паулан 1999).

Фестиваль проходил по очень интенсивной программе:

«Концерты шли в Доме ученых, в Академгородке, в ДК «Академия» и на городских площадках, по институтам, по домам культуры. <...> [Концерты шли – Л.Р.] часа три с половиной, это точно. А некоторые концерты шли так и за полночь. <...> В семь начинали, а вечером приезжали ребята из города. Днем они были более-менее разбиты по концертам, а вечером все вместе съезжались» (Осипкин 1998).

О той же интенсивности рассказывал и Галич: «Это был первый и последний фестиваль подобного рода... Мы пели по двадцать четыре часа в сутки: мы пели на концертах, в гостинице друг другу..., нас приглашали в гости...» (Галич по Островскому 2002). Лично Галич «был нарасхват, он пел в институтах, в концертных залах, на квартирах...» (Паулан 1999).

После первого же официального выступления Галича партийное начальство потребовало, чтобы он больше не выступал. Однако Галича хотел послушать еще и старший научный состав, поэтому представители партийных органов неохотно разрешили Галичу продолжать выступать: «Знаешь, академики хотяг...» (ibid.).

Между выступлениями бардов были организованы дискуссии, мнения на которых были различны. Одни хвалили бардов за смелость и честность, другие высказывали беспокойство по поводу возможного негативного влияния этих песен на молодежь и упрекали бардов, и особенно Галича, в безответственности и излишней озлобленности (Карпов 1993: 50-59). Именно потенциальное влияние на молодежь служило одним из основных аргументов нападок на Галича: «...аудитория при обсуждениях этих концертов, она резко разделилась. Практически никто не отрицал, между прочим, даже самые забубенные идеологи, что, да, это интересно. Но пафос был такой: нельзя молодежи слушать про то, что реально происходит в стране, просто нельзя» (Бабурин 2008).

После окончания фестиваля советская идеологическая машина пришла в действие. Партия была крайне обеспокоена остросоциальной тематикой некоторых исполнителей и общественным резонансом, который получил фестиваль бардов. Были также проведены многочисленные собрания среди ученых Академгородка, где лояльные режиму ученые резко критиковали фестиваль, его организаторов и лично Галича. Председателя клуба «Под Интегралом» Бурштейна обвиняли в безответственности и в том, что на фестивале «ставились под сомнение принципы социалистического реализма, деятельность комсомола, некоторые вопросы политики партии». Лояльные силы Академгородка заявляли о своей готовности «дать отпор» бардам из-за их «низкопробных песен», «слабых в художественном отношении» (Аронов 2012: 290-293). Одновременно появились злопыхательские статьи в прессе и возмущенные письма лояльных партии ученых.

Отреагировали на фестиваль и центральные органы партийного аппарата. Так, первый секретарь ЦК ВЛКСМ Сергей Павлов 29 марта 1968 года направил в ЦК КПСС многостраничное секретное письмо, посвященное фестивалю бардов:

««Фестиваль» в Новосибирске тщательно готовился его организаторами, причем его ярко выраженный политический характер сохранялся в тайне

до самого открытия. <...> Состав участников был весьма неоднородным как по уровню исполнительского мастерства, так и по идейному содержанию. В большинстве своем выступления в концертах и на дискуссиях носили явно тенденциозный характер, были проникнуты духом безыдейности, аполитичности, клеветы на советскую действительность. Об этом свидетельствует репертуар А. Галича <...>. Жанр их [песен Галича – Л.Р.] по определению самого автора — «жанр пародийной песни», идейная направленность — «шагать не в ногу», их герои, как правило, руководящие работники, которых автор рисует лишь в черных тонах. <...> Перед каждым концертом, а также в дискуссиях, аудитория усиленно «обрабатывалась». Галича представляли как «замечательного поэта, известного сценариста и драматурга», сравнивали с Салтыковым-Щедриным, Зощенко и Маяковским. <...> По мнению устроителей и многих участников, собрание их в Новосибирске должно было определить место «бардов» в творчестве народа. <...> Стихийность, неуправляемость этого движения, как показал «фестиваль», ведут к тому, что организующую роль в нем берут на себя люди сомнительных, а порою откровенно чуждых нам политических взглядов и убеждений. Трибуна предоставляется, в основном, не подлинно самодеятельным авторам, <...> а полупрофессионалам или людям вроде А. Галича, которые любой ценой стремятся завоевать популярность, имя, да и немалые доходы. Творчество бардов – народное искусство, народное не только по форме, но и по существу. <...> Песни бардов – новая форма бытия поэзии. Информировав ЦК КПСС о сборище в Академгородке Новосибирска, ЦК ВЛКСМ считает, что тенденции в развитии так называемого «движения бардов» заслуживают внимания соответствующих государственных и общественных органов» (Павлов 1968/ 1999: 221-224).

Председатель КГБ Андропов направил 9 сентября 1968 года в ЦК КПСС докладную записку «о политически вредных и антиобщественных проявлениях среди отдельных научных работников Сибирского отделения АН СССР»:

«Отрицательную роль в формировании общественных взглядов интеллигенции и молодежи Академгородка в последнее время играла деятельность клуба «Под интегралом». Ввиду отсутствия должного контроля со стороны партийной и комсомольской организации клубом руководили политически сомнительные лица <...>, которые устраивали встречи с такими лицами, как Копелев, Галич, пытались пригласить Якира, Кима. Как уже сообщалось в ЦК КПСС, по инициативе бывшего руководителя клуба «Под интегралом» в Академгородке в апреле 1968 г. проведен фестиваль самодеятельной песни с участием Галича,

Бережкова¹³⁸, Иванова, в песнях которых содержалась клевета на советских людей и нашу действительность. У значительной части зрителей эти выступления вызвали нездоровый ажиотаж. <...> Органы государственной безопасности оказывают помощь партийным и общественным организациям Новосибирской области в осуществлении мер, направленных на пресечение деятельности группы лиц, вставших на антиобщественный путь» (Андропов 1968).

Карательная реакция системы не заставила себя ждать. Клуб «Под интегралом» был признан «идеологической ошибкой» (Славкин 1998), «рассадником антисоветской деятельности» (Паулан 1999) и разогнан, некоторые его участники были арестованы, другие потеряли работу, третьим было отказано в защите диссертации (Славкин 1998), четвертые получили выговоры. «На многих этот концерт повлиял. Я не говорю о том, что директор Дома ученых полетел с должности, что поломались судьбы, не сложились карьеры, завлабы были понижены до лаборантов, и так далее» (Климова 2008).

Власти также изъяли или уничтожили все документальные материалы фестиваля (Крыжановский 1989: 4), и только чудом сохранилась одна пленка с выступлением Галича, которую кто-то либо по нерадивости, либо сознательно, проявив большое мужество, тайно сохранил в архивах, и которая была случайно обнаружена во время перестройки в 1988 году (Паулан 1999).

Таким образом, серьезные неприятности во всей бардовской среде начались именно после новосибирского фестиваля. С этого момента бардовская культура стала превращаться в демонстративно противопоставленную официозу.

Так, в 70-е годы выделились два пласта в художественной культуре – официальный и неофициальный, то есть поддерживаемая государством культура и не поощряемая им (Потапова 2009). «Магнитиздат» «явочным порядком» ввел гласность, побуждающую к самостоятельному мышлению, раскрепощению от официальной идеологии. Несмотря на репрессивные меры, задуть этот порыв не удалось. Власти отказались от массового преследования его участников и ограничились только выборными акциями против наиболее активных его организаторов (Нагдалиев 1999: 106).

Поэтому с начала 70-х годов советская власть заняла двоякую позицию по отношению к жанру. С одной стороны, она была крайне враждебной и репрессивной к некоторым бардам и их творчеству, как к безыдейному и идеологически ущербному (Быков 2009: 261. А, с другой стороны песни других,

¹³⁸ Бережков Владимир Владимирович (1947), российский поэт, композитор, бард.

официально одобренных, бардов исполнялись по радио и телевидению, включались в фильмы и спектакли, цитировались в прессе (Platonov 2012: 22).

После фестиваля авторская песня просуществовала в этом двойственном состоянии до перестройки.

3.3.3 Авторская песня после перестройки

После перестройки авторская песня стала перерождаться, стала стираться граница между авторской песней, рок-поэзией и эстрадой, от подпольных домашних концертов авторская песня дошла до полных залов и массовых фестивалей. Авторская песня так изменилась, что Окуджава говорил, что:

«...авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен. То, что есть сейчас, - не авторская песня, это любительская песня, массовая культура, которая не имеет ничего общего с тем, с чего мы начинали. Мы начинали в узком кругу друзей-единомышленников, плакались о том, что нас мучит, это находило отклик – вот что такое авторская песня. Это были стихи под гитару. Теперь авторы вышли на эстраду, на подмостки. Молодые люди прекрасно играют на гитарах, умеют петь и ... пишут плохие стихи ни о чем» (Окуджава 1988: 4).

Теперь авторская песня уже не является технически плохо оснащенным, полуофициальным и почти исключительно устным жанром, которым она была в советский период. Сейчас ей открыты любые средства распространения, она стала важным предметом научных работ и узаконена в учебных программах. Ее исполняют с профессиональным музыкальным сопровождением и профессионально поставленными голосами, за счет чего грань между авторской песней и эстрадой в наши дни становится все более размытой. Авторская песня, как и эстрада, становится все более коммерческой.

«В период перестройки и гласности все искусственные преграды были устранены, и авторская песня обрела полноправное гражданство: стали официально выпускаться пластинки бардов, живых и уже ушедших из жизни, публиковаться стихотворные сборники. Возникла ситуация честной конкуренции. Естественно, в области авторской песни тоже не все оказалось равноценным: есть здесь и произведения посредственные, и просто неудачные. Но в целом авторская песня выдержала проверку «по гамбургскому счету» (выражение Виктора Шкловского¹³⁹, подразумевающее оценку творчества исключительно по эстетическим

¹³⁹ Шкловский Виктор Борисович (1893 —1984), русский советский писатель, литературовед, критик, киновед и киносценарист.

критериям). «Процент» доброкачественных произведений оказался отнюдь не ниже, а, пожалуй, выше, чем в благополучной «письменной» поэзии. (Новиков 1997б).

Однако, несмотря на коммерциализацию, словесная составляющая авторской песни уходит все дальше в область высокой поэзии, что подтверждается и тем, что авторская песня все чаще исследуется учеными-литературоведами, и тем, что тексты бардов все чаще попадают в состав антологий поэзии, наряду с традиционными стихами (Platonov 2012: 184-185). В результате этого, меняется и статус авторской песни как принадлежащей исключительно к высокой литературной культуре.

4 Рождение Галича-барда и диссидента

4.1 Переходный период

Переход от драматургии к авторской песне у Галича был не внезапным, и какое-то время он сочетал эти два занятия, что можно охарактеризовать как переходный период в его жизни и творчестве. Период этот весьма значителен по своей продолжительности, так как он занимает шесть лет с момента написания первой песни в 1962 году, как это датировал сам Галич (Галич 1999б: 448), до первой негативной реакции властей на его песни в 1968 году.

По свидетельствам современников впервые желание попробовать свои силы в жанре авторской песни возникло у Галича, чтобы доказать свои способности поэта. Согласно версии Станислава Рассадина, решение написать первую песню *Леночка* «было подстегнуто, о чем он сам, смеясь, рассказал, полусерьезной ревностью: «Булат может, а я не могу?»» (Рассадин 1993: 16)

Другая версия известна в изложении Валентина Лившица¹⁴⁰:

Вообще то, существует легенда, что Галич начал писать свои песни, после одной встречи в Ленинграде с Анчаровым. Вроде бы, они встретились в гостинице «Московская» в Питере, куда оба приехали по каким-то киношным делам, каждый по своим. <...> Молва утверждает, что они встретились в номере одной дамы, проживающей в это же время, там же в гостинице «Московская». Оба они пользовались успехом у дам, и оба очень ценили свой успех. <...> В номере у вышеупомянутой дамы стояло пианино, и Галич, который обожал петь романсы под собственный аккомпанемент, при «охмурении» слабого пола, подумал, что Миша ему не конкурент, но Анчаров пришел с гитарой и Галич соревнование проиграл. <...>. Галич вынужден был уйти в свой номер. Анчаров остался. Короче, жена Галича (Ангелина) сказала впоследствии Мише, что Галич, приехав из Ленинграда, полез на антресоль за старой гитарой, при этом он сказал следующую фразу: «Если Анчаров может! Я тоже могу!!» (Лившиц 2007).

Эта версия подтверждается и Александром Мирзаяном¹⁴¹, согласно которому жена Галича Ангелина Николаевна, сказала Мирзаяну: «Это все Миша его

¹⁴⁰ Лившиц Валентин Анатольевич (1939), инженер, закончил Московский Авиационный Институт. Режиссер и поэт.

¹⁴¹ Мирзаян Александр Завернович (1945), российский поэт, композитор, бард, телеведущий, теоретик авторской песни. По профессии инженер-физик.

подбил на это. Все Миша Анчаров. Он же начал писать с подачи анчаровской» (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008).

Сначала авторские песни были для Галича формой хобби. Первые концерты, так называемые «квартирники» (*Без «Верных друзей»* 2008), он давал на квартирах своих друзей и знакомых среди творческой интеллигенции. С ростом успеха и популярности его песен, Галич стал уделять все больше внимания этому новому виду творчества. Его иногда приглашали выступать в дома творчества и на других полуофициальных мероприятиях.

В эти годы Галич продолжал сочетать свою деятельность советского драматурга и весьма по-диссидентски настроенного барда. В среде творческой интеллигенции и в среде авторской песни это вызывало подчас непонимание, недоумение и даже обвинения в двурушничестве.

Одним из ярких примеров таких обвинений явился выпад критика и любителя авторской песни Юрия Андреева на слете в Петушках в 1967 году, описанный несколькими очевидцами, и том числе и самим Андреевым. После того как Галич спел несколько своих острых песен, Андреев задал ему во время дискуссии вопрос:

«В самодеятельной песне самое ценное — искренность. Так где же настоящий Галич — в мажорных комсомольских песнях, в сценариях, удостоиваемых щедрой официальной хвалы, или в этих одновременно сочиняемых лагерных песнях? <...> Александр Аркадьевич, очевидно, от этой несветскости на миг растерялся и ответил: «Так жить-то надо...»» (Андреев 1989: 6).

Другие свидетели этого разговора запомнили его, однако по-иному, о чем Андреев опять же упоминает сам:

«Когда я в «Советской культуре» поведал об этом эпизоде, Юлий Ким «опроверг» меня в «Огоньке» тем, что привел... другой эпизод с несколько иным ответом А. Галича: Александр Аркадьевич на чей-то подобный же вопрос, заданный ему публично, ответил в том смысле, что он ничего другого делать не умеет, а потому и зарабатывал на жизнь единственно возможным для себя способом...» (Андреев 1991).

Это подтверждается словами Юлия Кима, согласно которому в столовой к Галичу подсел какой-то человек и спросил: «Как это вы, это, совмещаете, вот, свои благополучные пьесы и киносценарии с вот такими острыми песнями, и все прочее... На это раздался такой ответ, <...> во всех своих благополучных пьесах и сценариях, я считаю, что я против Бога не погрешил» (*Александр Галич. Изгнание* 1989).

Версия Кима совпадает и с версией музыковеда Фрумкин, который тоже присутствовал при разговоре в Петушках.

«Спокойно выслушал Александр Аркадьевич злобный «вопрос на засыпку», заданный под Петушками ленинградским литературоведом Юрием Андреевым <...>. Андреев спросил, считает ли Галич нравственным, оставаясь видным официальным драматургом, сочинять песни, подрывающие ту самую власть, для которой он пишет свои пьесы и сценарии. Галич вежливо улыбнулся и сказал, что в «непроходимых» оказались не только его песни, но и сценарии и пьесы (явный намек на отвергнутую «Матросскую тишину»), которых у него — полон стол. «Между тем никакой работой, кроме как литературной, я заниматься не могу, — добавил Галич, — а что до моих «официальных» пьес, то я и в них, по-моему, перед Богом не погрешил»» (Фрумкин 2003).

Для нас этот эпизод, с одной стороны, иллюстрирует позицию Галича, для которого уже в переходный период было важно «не погрешить перед Богом», хотя он впоследствии и называл сам себя «советским холуем». С другой стороны, пример Андреева иллюстрирует упреки в адрес Галича из-за его двойственности. Позиция людей типа Андреева также объясняется тем, что после примерно сорока лет абсолютного господства советской системы, у некоторых граждан расхождений между официальной догмой и своими убеждениями не было. Поэтому они и обвиняли Галича в двурушничестве, хотя на самом деле, единственным его грехом была приверженность к плюрализму и свободе мнений. У тех же граждан, у которых это расхождение все же присутствовало, не было мужества заявить об этом вслух, они сознательно выбирали конформизм и сделку с совестью. Такие граждане завидовали мужеству Галича, и им было досадно, что он, несмотря на его откровенно диссидентские песни, до поры до времени не попадал под удар системы. Именно к ним Галич и обращался в нижестоящем стихотворении:

*Сколько раз на меня стучали
И дивились, что я на воле.
Ну, а если б я гнил в Сучане,
Вам бы легче дышалось что ли?
(Черновик эпитафии) (Галич 2006: 139).*

Упрек в том, что Галич продолжал быть советским драматургом из чисто корыстных интересов, представляется лицемерным и несправедливым. Как уже подробно обсуждалось в 3.3.2.1, в условиях советской системы, когда работу прямо или косвенно могло предоставить только государство, а за тунеядство полагалось уголовное наказание, государство осуществляло абсолютный

финансовый контроль над личностью. И абсолютно все граждане должны были, чтобы физически выжить, покорно сочетать свое официальное существование в системе с любыми другими взглядами и убеждениями, какие бы они не были, даже если они были прямо противоположны советской идеологии. Галич не был в этом плане исключением. По его сценариям ставились лояльные фильмы и пьесы, но сам он «вполне критично относился к этим сценариям и несколько не скрывал, что пишет их ради денег - ведь никаких постоянных источников дохода у него не было» (Кандель 1994: 148).

Надо сказать, что власть в середине 60-х годов, т.е. в период двойственной позиции Галича, тоже относилась к нему весьма амбивалентно. Так, например, ему был заказан сценарий фильма *Государственный преступник* о работе органов безопасности, съемка которого проходила под шефством КГБ. Фильм вышел в 1964 году и в этом же году Галич был награжден за него премией КГБ, вручение которой происходило в клубе КГБ:

«Александру Аркадьевичу, как автору сценария какого-то фильма о чекистах, вручали премию Комитета государственной безопасности. Вручение происходило при скоплении зрителей. Вручал заместитель председателя КГБ. Пожимая руку, вручающий спросил: «Не вы ли автор известных антисоветских песен?» Галич ответил: «Я автор песен, но не считаю их антисоветскими». «Мы пока тоже», - завершил разговор КГБист» (Каганов 2006).

Замечание сотрудника КГБ ясно показывает, что к Галичу было уже приковано пристальное внимание органов безопасности, но действий пока не предпринималось за отсутствием команды «свыше». Премию КГБ Галич воспринял с юмором, повесил грамоту у себя в прихожей и с иронической гордостью показывал ее гостям: «Он ходил с таким видом и говорил: «Попробуй меня теперь тронь. <...> У меня вон от кого грамота!» (Маринина ¹⁴²в *Без Верных друзей*» 2008).

Амбивалентность власти обуславливалась еще и тем, что, многие представители власти того времени сами жили по двум стандартам, как показывает свидетельство скульптора Эрнста Неизвестного¹⁴³. Официально они преследовали все свободолобивое искусство, но в то же время любили его собирать для своего личного употребления:

¹⁴² Маринина (Гольдгаар) Ксения Борисовна (1922 —2014), деятель советского и российского телевидения, телережиссер.

¹⁴³ Неизвестный Эрнст Иосифович (1925 года) — советский и американский скульптор. Эмигрировал из СССР в 1976.

«Но при этом они искренне хотят выглядеть либералами. Они с наслаждением ведут культурные, свободомысленные разговоры, они хотят быть тонкими ценителями искусств — особенно они любят подарки от проклятых художников, они коллекционируют проклятую литературу и музыку. (Я сам с удивлением слушал песни запрещенного Галича на квартире у одного из помощников Брежнева. Но все это проделывается, разумеется, при полном отсутствии свободомыслия в их реальных делах)» (Неизвестный 1984).

Сохранилось также аналогичное свидетельство Юлия Кима:

«Мой старинный приятель, физик, по каким-то научным делам оказался в одном уральском городе в кабинете местного секретаря обкома комсомола. Тот, занавесив окна шторами, приложив палец к губам, поставил пленку не то Галича, не то мою [Кима – Л.Р.]. Естественно, отключив телефоны, закрыв двери» (Ким в Гохман 2000).

Существует даже подобное свидетельство самого Галича в пересказе писателя Даниила Гранина¹⁴⁴ о том, как Галич выступал непосредственно перед сотрудниками КГБ на полуофициальном концерте. После концерта, один сотрудник органов поблагодарил Галича и сказал, что они тоже чувствуют себя пленниками «социалистической казармы» (Гранин в *Александр Галич. Завещание* 1998).

Есть свидетельства и о том, что у Галича были поклонники среди комсомольских работников и среди советской номенклатуры, может и осуждавшей Галича публично, но понимавшей, что он говорит правду жизни советского общества (Митрофанов 1988: 8). Один комсомольский работник однажды подошел к Галичу и сказал: «Извините, я, конечно, комсомольский работник, но мы тоже любим ваши песни» (Рязанцева 1992: 261),

Известно, что поклонники и заступники в государственных и партийных структурах были не только у Галича, но и у других бардов. По свидетельству Михаила Жванецкого¹⁴⁵:

«Булат Шалвович имел свободный выезд за границу, ему звонили из кабинета Андропова, говорили: «Булат, все в порядке», за Владимира Семеновича хлопотала Марина (Влади, жена Высоцкого, гражданка Франции – Л.Р.). Она говорила мне: «Господи, Миша! Я поддакивала

¹⁴⁴ Гранин (Герман) Даниил Александрович (1919), советский и русский писатель, киносценарист, общественный деятель

¹⁴⁵ Жванецкий Михаил Михайлович (1934), русский писатель-сатирик и исполнитель собственных литературных произведений, которые отличает особый «одесский юмор».

Брежневу, я стояла возле него, пока он был в Париже, я стала сопредседателем общества советско-французской дружбы...» — ...и членом французской компартии... — «...я готова на все, только чтобы Володя мог ездить, и я могла ездить»» (Жванецкий 2006).

Имеются даже точки зрения о том, что власть могла видеть определенную выгоду в критических авторских песнях того же Галича:

«Некоторые из моих вполне интеллигентных знакомых уверяли меня, что ненавистник режима Галич этому режиму выгоден. Умные гебешные социологи, оказывается, сообразили, что его песни помогают предотвратить социальный взрыв. Люди, прикинувшие к магнитофонам, менее опасны, накопившееся недовольство сублимируется, уходит в эстетическое переживание, и как бы ни кипел их «разум возмущенный», на баррикады они не пойдут. Галич, видите ли, выпускает пар из кипящего котла, и власти решили его до поры не трогать» (Фрумкин 2003)

Насколько подобное утверждение могло соответствовать правде, сказать трудно, как трудно судить о реальных причинах, почему советские власти не преследовали Галича до конца 60-х годов. Может быть потому, что он был «богемный сочинитель», чья известность не перешагивала границ Садового кольца. Самые острые песни были уже написаны, но в народ они не уходили (Быков 2009: 261). Может быть и потому, что советский режим в тот период вел себя не всегда последовательно. Несмотря на то, что именно в середине 60-х годов прошли процессы Бродского (1964) и Синявского и Даниэля (1965), партия не всегда проводила репрессивную политику по отношению к инакомыслию творческой интеллигенции.

В течение всего этого периода относительного затишья до конца 60-х, Галич по-прежнему, существовал в «двух лицах»: официального советского драматурга и неофициального дерзкого барда-диссидента. Внешне он не подавал вида, что боялся последствий и даже шутил, хотя не мог не понимать степень риска и то, и что начало гонений было только вопросом времени.

«Александр Аркадьевич выглядел и вел себя как человек, отлично знающий себе цену и уверенно, без колебаний, идущий по избранному пути. Пути настолько дерзкому, что многие искренне недоумевали: «Как же так? Пишет и поет, Бог знает что — а все еще на свободе!» ...Александр Аркадьевич прекрасно знал о роящихся вокруг него толках и пересудах. <...> Но в жизни, на людях держался безукоризненно. <...> Искусством «казаться» он, профессиональный актер, владел великолепно. Тревогу прикрывал обворожительной, из-под усов, улыбкой, подчеркнутой любезностью, барственной плавностью движений, шутками-прибаутками, уморительно смешными

историями, милыми прозвищами, которыми обычно награждал навсегда». (Фрумкин 2003)

В течение всего переходного периода Галич продолжал петь свои песни везде, где мог: на частных концертах и полуофициальных мероприятиях, а также в 1967 году принял участие в официальных конкурсах-слетах авторской песни, упомянутых в разделе 3.3.2, а именно в конкурсе туристкой песни в Ленинграде и слете КСП в Петушках. На последнем мероприятии в Петушках Галич дал парный концерт с Юлием Кимом, который, по словам самого Кима, стал вечером «сплошной крамолы» (Ким 2001). В 1968 году Галич принял участие в фестивале «Бард-68» в Новосибирске и впервые выступил перед очень широкой аудиторией. Именно после этого события над ним и начали сгущаться тучи и возникли первые неприятности. Возможно, что гнев властей навлекла именно публичность его выступления, поскольку песни для узкого и элитарного круга впервые стали достоянием многих (Быков 2009: 261).

Само по себе решение принять участие в фестивале уже свидетельствует об определенном мужестве Галича, ибо фестиваль с самого начала был потенциальным «минным полем». Окуджава решил благоразумно не ехать на фестиваль, а поехал на гастроли в Австралию, откуда он прислал телеграмму участникам «Бард-68.» Фактически австралийские гастроли спасли его от трудного выбора, о чем он сам впоследствии не сожалел (ibid.: 260). Из известных бардов на фестиваль приехал только Галич.

«У каждого на это были свои причины. Кто-то находился в отъезде (Окуджава) или пропал в геофизической экспедиции (Городницкий), кто-то был персоной нон грата, и его просто не пустили на фестиваль (Туриянский¹⁴⁶), кому-то КГБ пригрозил потерей работы, если он сядет в поезд Москва — Новосибирск (Ким), кто-то сам не захотел усугублять свои взаимоотношения с властями (Высоцкий)» (Аронов 2012: 250).

Галич же выразил свое согласие принять участие в «Бард-68», и решение это было принято им, скорее всего, сознательно. В нем присутствовало, наверняка, и желание выйти на большую сцену, и желание сказать с нее правду, и желание высказать таким образом свою поддержку поколению свободомыслящей молодежи, и желание придать фестивалю высокий профессиональный уровень своим участием. Галичу, вероятно, хотелось, чтобы его песни вышли из узкого круга элиты и чтобы их услышали массы. «Галич сам собою, существом таланта решал вечный спор между «элитарностью» и «массовостью». Он создан был,

¹⁴⁶ Туриянский Владимир Львович (1935), российский поэт, композитор, бард. По профессии геолог.

чтобы наводить мосты между высокой поэзией и грубыми жанрами народной комедии и мелодрамы» (Рязанцева 1992: 262).

Осознанное участие Галича подтверждается и его выбором репертуара, в чем у него была полная свобода. Он мог бы не петь своих самых острых песен, а ограничиться более приемлемым для власти репертуаром. Вместо того чтобы сделать этот выбор самому, Галич предпочел передать решение в руки организаторов фестиваля, которые устроили ему предварительное прослушивание во время домашнего концерта как раз для отбора репертуара. Когда Галич отложил гитару, он сказал:

«Примерно так. Так что, ребята, выбирайте» <...>. Мы молчали <...>. Было невозможно представить себе только что услышанные стихи на официальной советской сцене. Видимо, Галич тоже почувствовал это и решил нам помочь: «Смотрите, ребята, сказал он, - песен много. Можно выбрать те, что поспокойнее». <...> Президент «Интеграла» <...> Анатолий Бурштейн <...> наконец заговорил <...>: «Видите ли, Александр Аркадьевич, если вы не будете петь свои главные песни, - все, что мы организовали, просто потеряет смысл». Так и решилось» (Жуховицкий 1991: 23).

В результате на фестивале действительно прозвучали такие острые песни Галича как *Песня про генеральскую дочь*, *Баллада о прибавочной стоимости*, *Красный треугольник*, *Ошибка*, *Закон природы*, *Памяти Б.Л. Пастернака* (Мейсак 1968/1989), *Старательский Вальсок* (Раззаков 2000). Полного списка его репертуара нет, мы указали только то, что нашли в литературе, причем речь здесь идет только о репертуаре его официального концерта. О репертуаре Галича в его полуофициальных и кулуарных выступлениях на «Бард-68» найти достоверную информацию не представляется возможным.

Следующим осознанным шагом Галича на фестивале было решение продолжать выступать. Первое его выступление имело эффект разорвавшейся бомбы. По словам свидетелей многие просто онемели от того, что кто-то посмел сказать правду так публично (Жовтис 1988а: 140). Один из присутствующих, Владимир Бабурин, впоследствии рассказывал:

«И я очень хорошо помню шею людей, сидевших передо мной. Многие из них стали красными и вдавились в сиденья. И было такое ощущение, что люди видят нечто, что они абсолютно не рассчитывали здесь увидеть и услышать. И с самыми разными чувствами: кто с удивлением, благоговением, кто, в общем, с ненавистью. И вот это ощущение... тогда наружу, на сцену попало слово, которое было абсолютно тождественным тому, что происходило в той стране, это произвело ощущение колоссального чуда» (Бабурин 2008).

Вот как сам Галич вспоминал о своем концерте:

«Это был, как я теперь понимаю, мой первый и последний открытый концерт, на который даже продавались билеты. Я только что исполнил как раз эту самую песню «Памяти Пастернака», и вот, после заключительных слов, случилось невероятное - зал, в котором в этот вечер находилось две с лишним тысячи человек, встал и целое мгновение стоял молча, прежде чем раздались первые аплодисменты. Будь же благословенным, это мгновение!» (Галич 1973/ 1991а: 372).

Встал почти весь зал, кроме двух первых рядов, где сидело партийное начальство (Осипкин 1998), которое не нашлось, как отреагировать и молча сидело на своих местах. После этого партийное начальство потребовало от организаторов фестиваля, чтобы других публичных выступлений Галича не было, но Галич продолжал выступать на специальных вечерах и концертах, на званых обедах и на других менее официальных мероприятиях. В результате, он пел все дни подряд, целый день и с утра до поздней ночи. Это позиция Галича не только его готовность не ретироваться, а пойти ва-банк и бросить вызов властям.

По окончании фестиваля Галич получил от имени общественности Академгородка «приз - серебряную копию пера Пушкина, почетную грамоту Сибирского отделения Академии наук СССР, в которой написано: «Мы восхищаемся не только Вашим талантом, но и Вашим мужеством...»» (Раззаков 2000). Галич очень гордился этим пером.

Таким образом, согласившись принять участие в фестивале, предоставив выбор репертуара его организаторам, продолжая выступать после первого запрета новосибирского партийного начальства, Галич вполне сознательно пошел на конфронтацию с властью (Островский 2002), претворив в жизнь своим примером принцип Солженицына «жить не по лжи» (Новиков 1990: 68).

Последствия этого шага не заставили себя ждать. После фестиваля появилась разгромная статья Мейсака в газете «Вечерний Новосибирск», в которой шла атака, как и на весь жанр авторской песни, и на Галича лично. Мейсак упрекал его не только в безыдейности, но и в безответственности, в клевете на советскую жизнь и святые идеалы социализма, в сознательной подрывной деятельности, которая может крайне негативно сказаться на умах еще несформировавшейся молодежи.

«Трудно поверить, но именно этот, повторяю, вполне взрослый человек кривляется, нарочито искажая русский язык. Факт остается фактом: член Союза писателей СССР Александр Галич поет «от лица идиотов». Что заставило его взять гитару и прилететь в Новосибирск? Жажда славы? Возможно. Слава капризна. Она как костер: непрерывно требует

дровишек. Но, случается, запас дров иссякает. И пытаюсь поддержать костерик, иные кидают в него гнилушки. Что такое известность драматурга в сравнении с той «славой», которую приносят разошедшиеся по стране в магнитофонных «списках» песенки с таким откровенным душком? <...> Ведь Галич, кривляясь, издевается над самыми святыми нашими понятиями. А в зале... пусть редкие, но - аплодисменты. Вот ведь до чего доводит потеря чувства гражданственности! Да разве можно вот эдак - о своей родной стране, которая поит тебя и кормит, защищает от врагов и дает тебе крылья? Это же Родина, товарищи! <...> Поведение Галича - не смелость, а, мягко выражаясь, гражданская безответственность. Он же прекрасно понимает, какие семена бросает в юные души! Так же стоило б назвать и поведение некоторых взрослых товарищей, которые, принимая гостей, в качестве «главного гвоздя» потчуют их пленками Галича. <...> Галич - человек опытный в журналистике и литературе, отлично понимает: талант - это оружие. Выступая же в роли «барда» в Новосибирске, член Союза писателей СССР, правда, прикидываясь идиотом, бил явно не туда. Прикиньте сами, ребята: чему учит вас великовозрастный «бард»? И поспорьте, и оглянитесь вокруг, и посмотрите на клопочущий мир, где враги свободы и демократии стреляют уже не только в коммунистов, где идет непримиримая битва двух идеологий» (Мейсак 1968/ 1989: 222-223; 226-227).

Статьей Мейсака дело не ограничилось, за ней последовала еще одна статья (Аронов 2012: 293). Далее, группа лояльных режиму ученых во главе с академиком Трофимуком направила письмо в Московский секретариат Союза писателей на имя первого секретаря Правления К. А. Федина с просьбой призвать Галича к ответственности за его выступление на фестивале. Авторы письма выражали обеспокоенность тематикой его творчества и его критическим отношением к советской системе, при том, что он являлся членом официальных творческих союзов и мог произвести впечатление, что он провозглашает официальную точку зрения.

«Исполнение стихов-песен бардистами сплошь и рядом проводится с недвусмысленной акцентировкой. Одним из ярких в этом отношении примеров являются выступления одного из бардов, члена ССП А. А. Галича. Среди его стихов-песен есть определенно хорошие и исполняемые с большим мастерством. Но в целом его репертуар производит тягостное впечатление, и мы не можем примириться ни с содержанием «произведений» Галича, ни с манерой их исполнения. В песне «Памяти Пастернака» Галич во всеуслышание заявляет о том, что члены ССП, затравившие эту личность (а кто его травил-то, да и травили ли вообще?), и сволочи и подлецы, а Пастернак выставляется в роли «национального героя». <...> Вокруг имени Галича складывается легенда. Ею пытаются или имеют явное намерение объяснить или даже

оправдать его мизантропическую и оппозиционную направленность. Однако можно ли оправдать «тяжкими страданиями во времена культа личности» то откровенное презрение, с которым он бросает в лицо народу набор эпитетов из тюремно-блатного лексикона? Тому самому народу, чей хлеб жрут он и ему подобные «мученики»! <...> Настало время развенчать «мучеников» от литературы и поэзии, снять с них терновый венец, ставший тепленькой ермолкой. А не сами ли они украшают себя терниями в поисках популярности? Мы не можем быть равнодушными к тому, с какой назойливостью апологеты мнимодемократической культуры и искусства заражают советский народ, его молодежь духом неверия и сарказма» («Письмо первому секретарю правления Союза советских писателей тов. Федину К.А. от Залетаева Г.С. и др.» 1968/2009: 324).

Мы приводим столь большие выдержки из статьи Мейсака и из письма ученых на имя Федина, для резюмирования всех претензий, которые система высказала в адрес Галича. Ему вменялись в вину погоня за сомнительной славой любой ценой, беспринципность, мизантропия, гражданская безответственность, пособничество врагам советской власти и пагубное влияние на советскую молодежь. И этот список еще не исчерпывающий, в письме лояльных ученых есть и косвенное обвинение в паразитизме за счет народа: «чей хлеб жрут, он и ему подобные «мученики», и совершенно явные антисемитские замечания: «снять с них терновый венец, ставший тепленькой ермолкой». В том же письме есть и болезненное желание предать забвению «тяжкие страдания во времена культа личности». Но особенно раздражал режим тот факт, что Галич был член Союза писателей, что якобы могло произвести впечатление, что он провозглашал официальную точку зрения. Вызывал озлобленность и талант Галича, как писал Мейсак: «Галич - человек опытный в журналистике и литературе, отлично понимает: талант - это оружие». К тому же, Галич был уже человек взрослый, умудренный опытом, «великовозрастный «бард»», и списать его выступление на недомыслие молодости было никак нельзя.

В результате Галич был вызван на заседание секретариата правления Московского отделения СП СССР, где он был призван к ответу за свое участие в фестивале бардов в Новосибирске. Заседание вел писатель Сергей Михалков¹⁴⁷, а

¹⁴⁷ Михалков Сергей Владимирович (1913 —2009), советский русский писатель, поэт, баснописец, драматург, публицист, военный корреспондент, сценарист, общественный деятель, автор текстов гимнов Советского Союза и Российской Федерации, председатель Союза писателей РСФСР.

также генерал КГБ Виктор Ильин¹⁴⁸, парторг Московского горкома КПСС Виктор Тельпугов и несколько писателей-членов правления.

Предвидя острую критику, Галич зачитал на заседании оправдательное письмо, в котором он отрицал антисоветскую направленность своих песен и отстаивал свои песни как конструктивно сатирические, направленные на искоренение отдельных недостатков советского общества и написанные от лица негативных персонажей. Согласно Галичу, его критики превратно истолковали его песни и приняли «речь и мысли высмеиваемого мной персонажа <...> за речь и мысли автора», а также выхватили несколько острых строчек его песен из контекста, что дает ложное и искаженное представление обо всей песне (Галич в *Персональное дело* 1968/2009: 332). Галич также подчеркнул, что избирательно относится к аудитории для исполнения своих песен, и что выступление его было организовано с ведома партийных органов. В свою защиту Галич выдвинул несколько аргументов:

«Я не принимал многочисленных ежедневных предложений выступить в разных институтских клубах и аудиториях — и не потому, что я считаю свои песни какими-нибудь «крамольными», а потому, что, во-первых, я не артист, не исполнитель, а во-вторых, работаю в очень сложном и спорном жанре публицистической сатиры, где малейшая неточность восприятия или ошибка в исполнении могут привести к искажению всего произведения в целом. В Академгородок Новосибирска я был приглашен с ведома комсомольских и партийных организаций <...>, приглашен на давно подготовляемый «праздник песни» в числе большой группы сочинителей и исполнителей так называемой «авторской песни» <...>. Но и здесь я сразу же поставил условием, что выступлю только на закрытом концерте в Доме ученых и не буду принимать участие в концертах на открытых площадках. Правда, по просьбе Новосибирского обкома КПСС я выступил еще и на общем заключительном вечере все в том же Доме ученых. Очевидно, это было моей ошибкой <...> Я прошу поверить, что в своей литературной работе — и в кино, и в театре, и в песне — я всегда руководствовался единственным стремлением — быть полезным нашей советской литературе, нашему советскому обществу» (ibid.: 332-333)

Все присутствующие признали Галича хорошим советским драматургом и резко раскритиковали его за отсутствие «должной требовательности и политического такта при выборе песенного репертуара для публичных выступлений». Секретариат правления писательской организации обязал Галича более

¹⁴⁸ Ильин Виктор Николаевич (1904—1990), сотрудник НКВД, впоследствии — член Союза писателей СССР, его секретарь.

«требовательно подходить к отбору произведений, намечаемых им для публичных исполнений, имея в виду их художественную и идейно-политическую направленность». В конце Сергей Михалков, посоветовал Галичу: «...относясь к вам с уважением, любя вас как хорошего писателя, мы должны вас строго предупредить, чтобы вы себе дали зарок. Не портите себе биографию. Вы не знаете, кто сидит в зале, — не ублажайте вы всякую сволочь» (ibid.: 335-345).

Галич получил строгое предупреждение и пообещал больше в таких публичных выступлениях не участвовать. Однако строгим предупреждением все ограничилось только внешне. На самом деле Галич стал испытывать на себе определенное давление, например, у него сократилось количество заказов на его сценарии и пьесы (Аронов 2012: 411). Сверху кто-то решил, что еще не пора «наводить мосты» между элитой и массами, его запретили люди, которым нравились его песни, «но народу рано, не поймут» (Рязанцева 1992: 262)

С тех пор Галич находился под пристальным наблюдением властей, и ему часто, прямо или косвенно, блокировали контакты со слушателями. К примеру, киносценарист Наталья Рязанцева рассказала о том, как Галичи пригласили их встречать в 1969 Новый Год в Дубне в Доме ученых, но выступать Галичу не разрешили:

«Галичи нас пригласили, там у них друзья. Но друзья встречают сконфуженно: билеты в Дом ученых, оказывается, именные; как узнали, что билеты для Галича, так и отобрали билеты или не дали — не помню. Это был удар. Черт с ним, с Домом ученых, можно встретить Новый год в однокомнатной квартире, и не петь. Галич приехал, даже без гитары, но – как же, значит, его бояться!» (Рязанцева 1992: 263).

Из всего вышесказанного мы можем заключить, что переходный период в творчестве Галича был охарактеризован амбивалентностью и со стороны самого Галича, и со стороны режима. Галич оставался советским драматургом, однако, не «продавая свою душу» и не создавая откровенно «придворного» искусства. Пока была такая возможность, он сознательно выбрал путь сочетания двух родов деятельности, официальной и неофициальной. С нашей точки зрения, это была вполне нормальная человеческая попытка выжить. При этом Галич остался верен своему таланту, хотя и не мог не знать опасности своих песен (Кузнецов 1992: 395). Он продолжал идти по первому зову в любую компанию (Агранович 1992а: 371-373). Он также осознанно решил принять участие в фестивале «Бард-68», выбрал для выступления очень острый репертуар и продолжал выступать даже после негативной реакции властей на его первый концерт в Новосибирске. Он не оправдывался и не извинялся за свои песни, а продолжал их отстаивать даже на заседании правления Союза писателей, где ему было вынесено

предупреждение за выступление в Новосибирске. Все это позволяет нам сделать вывод, что осознавая риск, Галич продолжал идти на него годами, пока система не поставила его перед выбором и не открыла на него травлю. И в этом, с нашей точки зрения, как раз проявилась его честность, порядочность, и гражданское мужество, а не двурушничество.

В отношении советских властей мы можем сделать вывод, что они первое время сознательно не преследовали Галича по ряду возможных причин. Может быть, советские власти поначалу не видели большой проблемы в барде, в основном, выступавшем только в узком элитном кругу. Может быть, сыграло роль и покровительство поклонников Галича в системе советских и партийных органов. А может быть, сама система была еще непоследовательной и не совсем определилась в своих установках. Так или иначе, отношение власти к Галичу поменялось после его выступления в Новосибирске, она стала сначала осуществлять на него давление, а потом и откровенно преследовать.

4.2 Переход к открытому диссидентству

Переход Галича к открытому диссидентству осуществился не путем одного шага или решения, а был результатом совокупности решений и событий и продлился от первого выговора Союза писателей в 1968 году до исключения из всех творческих союзов и Литфонда на рубеже 1971 и 1972 года.

К моменту первых неприятностей из-за выступления Галича в Новосибирске на фестивале «Бард-68», его песни уже переросли стадию хобби и начали становиться главным занятием его жизни. По реакции слушателей Галич должен был понимать, что его песни талантливы, но особенно его подстегивали поощрения людей, чье мнение он ценил, например Фриды Вигдоровой¹⁴⁹, которая сказала ему: «Знаете Саша, я хочу с вами поговорить... что вы начали делать сейчас – вам кажется, что вы так просто сочинили несколько забавных песен, а мы подумали, и нам показалось, что вот это то, чем вы должны заниматься. Это то, что вы должны делать...» (Галич 1990: 80).

Как видно из высказывания Галича в одном интервью в пересказе Святослава Педенко¹⁵⁰, его переход к жанру авторской песни был весьма осознанным шагом:

¹⁴⁹ Вигдорова Фрида Абрамовна (1915 — 1965), русская советская писательница, журналист и правозащитник. Жена писателя-сатирика Александра Раскина. Вигдорова приобрела известность благодаря ее роли в судебном деле Иосифа Бродского. Она присутствовала на суде и сделала запись судебных слушаний, которая получила широкое распространение в самиздате.

¹⁵⁰ Педенко Святослав Федорович (1947), русский советский писатель и журналист.

«Нет, ну, изначально, я поэт все-таки. Начинал я как поэт, а потом действительно пришло безумное увлечение театром, я даже был какое-то время актером. Но потом я понял, что это не моя профессия и не моя судьба, и все-таки вернулся к литературе. Был драматургом, кинодраматургом и так далее... Но потом мне стало ясно, что высказать все, что я хочу сказать людям, ни в театре, ни в кино – в тех условиях, во всяком случае, - я не могу. И что мне остается одно средство пробиться к сердцам слушателей и сказать им то, что я хочу сказать, - стихи. Но стихи люди воспринимают с трудом, это нужно специальное чувство какое-то для того, чтобы понимать стихи. А песню понимают все, песня доходит до всех. И поэтому я вот и воспользовался таким жанром «стихотворения-песни»» (Педенко 1989: 86).

Решение Галича стать «поэтом под гитару» стало очередным этапом становления его не только творческой, но и гражданской личности. По своим собственным словам он решил заговорить правду:

«Мне все-таки уже было под пятьдесят. Я уже все видел. Я уже был благополучным сценаристом, благополучным драматургом, благополучным советским холуем. И я понял, что я так больше не могу. Что я должен наконец-то заговорить в полный голос, заговорить правду» (Галич 1974/ 2003а: 572).

Это высказывание Галича (иногда с небольшими изменениями) присутствует в пересказе во многих источниках. Нам представляется целесообразным привести несколько расширенную версию того же высказывания в передаче Лебедева, где Галич более подробно указывает причины своего превращения в свободолюбивого барда:

«Ну, Галич, - человек отпетый. Я к пятидесяти годам уже все видел, имел все, что положено человеку моего круга, был выездным. Одним словом, был благополучным советским холуем (здесь мы вздрогнули – все-таки одно дело общеполитические фрондерские разговоры, а другое - такие термины, как «советский холуй» - В.Л.). Но постепенно я все сильнее чувствовал - так жить больше не могу. Внутри что-то зрело, требовало выхода наружу. И я решил - настало мое время говорить правду» (Галич цит. по Лебедеву 1997).

Желание «говорить правду» видимо, зрело в течение нескольких лет, т.к. по свидетельству Раисы Орловой Галич еще в 1966 году сказал ей: «Я не хочу больше зарабатывать деньги. Пусть они как хотят. Песни стоят в горле. Мне надоело бояться» (Орлова 1992: 444).

При этом, решив «говорить правду», Галич не остановился на полпути, а стал говорить всю правду. Его песни были столь резким распрямлением «кривых

зеркал», что даже в период гласности конца 80-х уровень его правды пугающе высок (Мартынов 1988: 13). Очень смелыми песни Галича казались и известному режиссеру Эльдару Рязанову¹⁵¹:

«Александр Галич в своих песнях, которые в шестидесятых годах знала вся страна, которые кочевали с магнитофона на магнитофон, пел правду – трудную, жесткую, нежеланную, обидную <...> Галич одним из первых почувствовал дыхание застоя и предупреждал об этом» (Рязанов 1988: 12).

С нашей точки зрения, смелость Галича была намеренной, поскольку он видел свое новое творческое призвание барда как миссию мщения, как своего рода «крестовый поход» против несправедливости. Это подтверждается и свидетельствами его окружения. Вот, что он, к примеру, говорил композитору Николаю Каретникову:

«<...> мы – великая страна. Так, как у нас оценивают поэзию, ее не оценивают нигде. У нас за стихи можно получить пулю! И я им не прощу, я им не прощу не Марину [Цветаеву – Л.Р.], ни Мандельштама, ни Заболоцкого¹⁵². А ты знаешь, как умер Хармс? Он был тихий, скромный человек, который никогда и никого ни о чем не просил. В начале войны они забыли его в камере, и он там умер от голода. Я им не прощу ни Введенского¹⁵³, ни Заболоцкого, ни Олейникова¹⁵⁴, ни Пастернака. Не прощу, не прощу!» (Каретников в *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Другой иллюстрацией может послужить его песня, посвященная Пастернаку, в которой Галич обещал «поименно вспомнить всех, кто поднял руку». Причем, порой, смелость Галича доходила даже до того, что он напрямую бросал вызов КГБ. К примеру, он упомянул председателя КГБ Семичастного¹⁵⁵ в своей *Песне о несчастливых волшебниках, или эйн, цвей, дрей!*, что сам комментировал следующим образом:

¹⁵¹ Рязанов Эльдар Александрович (1927 — 2015), советский и российский кинорежиссер, сценарист, поэт, драматург, педагог.

¹⁵² Заболоцкий (Заболотский) Николай Алексеевич (1903 — 1958), русский советский поэт, переводчик. Подвергался преследованиям и травле в сталинский период. Бывший узник ГУЛАГа.

¹⁵³ Введенский Александр Иванович (1904 — 1941), русский поэт и драматург из объединения ОБЭРИУ. Репрессирован при Сталине, погиб в заключении.

¹⁵⁴ Олейников Николай Макарович (1898 — 1937), русский советский писатель, поэт, сценарист. Репрессирован и расстрелян при Сталине.

¹⁵⁵ Семичастный Владимир Ефимович (1924 — 2001), советский партийный и государственный деятель. Председатель Комитета государственной безопасности СССР, Член ЦК КПСС.

«Эта песня была написана в то время, когда Семичастный еще находился на своем посту, был всесилен. Это тот самый Семичастный, который обозвал, мерзавец, словом «свинья» Бориса Леонидовича Пастернака, тот самый Семичастный, который пытался оклеветать Александра Исаевича Солженицына. Мне иногда говорят, зачем я в стихи и в песни вставляю фамилии, которые следовало бы забыть. Я не думаю, что их надо забывать, я думаю, что мы должны хорошо их помнить. <...> И, кроме того, я твердо верю в то, что стихи, песня могут обладать силой физической пощечины...» (Галич 1999б: 459; Галич в 1990: 28-29)

Мы считаем, что сознательный выбор диссидентства, подтверждается и тем, что Галич продолжал выступать везде, где мог и после их начала официальных гонений, причем не только у знакомых, но и у мало знакомых и подчас у совсем плохо знакомых (Зверев 1991: 3) и всем разрешал себя записывать. При этом по дошедшим до нас сведениям, за ним, действительно, «... следили, телефон круглосуточно прослушивался» (Гердт 2002). Об этом свидетельствуют абсолютно все из его окружения, поэтому мы приводим несколько цитат для подкрепления этой точки зрения.

«Галич знал, что его песни гуляют по стране в десятках, если не сотнях тысяч магнитофонных копий. Но виртуальной публики ему было мало, его — певца, поэта, актера — неудержимо влекло к прямому контакту со своими современниками. Потому-то Галич (когда Окуджава уже стал избегать домов, где была гитара...), соглашался петь практически где угодно и перед кем угодно. «Вечером пел, почти у незнакомых людей, но хорошо, что обстановка не вечеринки, а этакого домашнего концерта», — записывает он в дневнике во время визита в Дубну» (Фрумкин 2003).

Галич шел на домашние концерты, отдавая себе отчет в том, что там могут быть, и, наверняка будут стукачи, пел и в залах, если была такая возможность, и никогда не просил убрать магнитофоны. Он сам об этом писал в своих стихах:

*...Я сижу, гитарой тренькаю -
Хохот, грохот, гогот, звон...
И сосед-стукач за стенкою
Прячет в стол магнитофон...
(Желание славы) (Галич 2006: 100).*

Галич продолжал петь даже когда ему советовали быть поосторожнее (Львовский 1992: 3). Брат Галича рассказывал, что мама Галича боялась, когда он начинал петь, и просила Валерия: ««Валенька, закрой форточку», а Саша «Наплевать!» Он откровенно вышел на эту дорогу и шел, не прячась» (Гинзбург 1993: 16).

По свидетельству режиссера Павла Любимова¹⁵⁶ жена его, Ангелина, все же боялась:

«Однажды он появился у нас дома — мы жили по соседству. Пришел с женой и с гитарой. Жена просила: «Не давайте ему петь, пожалуйста. Это кончится очень плохо. А если он все-таки будет петь, не записывайте, умоляю». А Аркадьевич молча настраивал гитару, демонстративно не замечая, как предприимчивые гости лепят поближе к нему микрофоны. Это была его война, и он рвался в бой. Он был неудержим» (Любимов 1992: 278).

Однако по другим свидетельствам жена Галича проявляла ту же отвагу, что и он сам, и когда «<...> один испуганный слушатель первых песен Галича <...> спросил Сашу: «Зачем ты это делаешь? Ты же знаешь, чем это для тебя может кончиться?». Ответила Ньюша: «Мы решили ничего больше не бояться»» (Каретников 1992б: 48).

Для нас эта информация о присутствии/ отсутствии страха у жены Галича интересна потому, что она косвенно подтверждает сознательность решения Галича продолжать выступать со своими песнями, т.к., во всяком случае, дома с женой они это явно обсуждали.

«Вызывая огонь на себя» Галич не ограничивался дерзостью в своих песнях, он не стал публично каяться в своих тамиздатовских публикациях.

Первая зарубежная публикация Галича *Песни* вышла в 1969 в откровенно антисоветском зарубежном издательстве «Посев» (Галич 1969). Она явно была составлена без ведома и участия автора, поскольку в сборник по ошибке были также включены несколько стихотворений других авторов, например Юза Алешковского¹⁵⁷ и Михаила Ножкина¹⁵⁸. Кроме того «из-за того, что песни расшифровывались с магнитофонных пленок очень плохого качества, в тексты вкралось множество ошибок» (Аронов 2012: 406). Впоследствии Галич даже говорил, что своей эту книгу не считает (Архангельская-Галич 1989; Бетаки 2006а:31-32).

¹⁵⁶ Любимов Павел Григорьевич (1938 — 2010), советский и российский кинорежиссер, сценарист, а также литературный переводчик с английского языка.

¹⁵⁷ Алешковский Юз (Иосиф Ефимович Алешковский), (1929), русский прозаик, поэт и бард. Алешковский сначала был автором детских книг и сценаристом, но в 50-х годах начал писать песни на свои стихи, из которых наиболее известная песня *Товарищ Сталин, вы большой ученый*. После публикации текстов его песен в самиздате Алешковский был вынужден эмигрировать в 1979 в США.

¹⁵⁸ Ножкин Михаил Иванович (1937), советский и российский актер театра и кино, поэт, музыкант.

Более того, во вступительном слове к сборнику 1969 года редактор обрисовал Галича как бывшего узника ГУЛага (Романов 1969: 123). Впоследствии редактор Романов, объясняя эту ошибку объяснял, что читая и слушая Галича, просто невозможно было поверить, что он сам не сидел, не пережил то, о чем писал. Галичу было явно неловко от этого упоминания: «Помню, Галич, смущенный, советовался с наивной беспомощностью: как быть? – Да никак! Не давать же опровержение в «Правду»» (Рассадин 2004).

В защиту редактора, необходимо отметить, что подобного рода ошибочные предположения о Галиче часто делались не только эмигрантами, которые все же не очень хорошо знали советскую жизнь, но и советскими людьми, даже теми, которые сами сидели. Сила перевоплощения Галича, правдоподобность его образов, которые, безусловно, и лежали в основе его таланта актера и драматурга, были таковы, что некоторые люди просто не верили ему, когда он говорил, что сам не сидел. Один такой случай описывается его дочерью, равно как и некоторыми другими источниками:

«Однажды папа привел в дом какого-то человека, был, наверное, год 1964-й, папа исполнял свои песни. И этот человек все время спрашивал: «Александр Аркадьевич, ну не может быть, чтобы вы не сидели в лагере?» И этот вопрос шел рефреном через каждую папину песню. Папа извиняющимся тоном говорил: «Нет, я не сидел». А потом не выдержал: «Вы знаете, вообще-то мы все сидели». -- «Как?! В каком лагере?» -- «Москва»» (Архангельская-Галич 2008; похожее изложение и в Безелянский 2004; Лунькова 1997; Садур 2010).

Здесь мы хотели бы отметить, что такое убедительное перевоплощение и артистическая тонкость были свойственно не только Галичу.

Многие из слушателей Высоцкого тоже были убеждены: «в том, что он и летчиком был, и в тюрьме сидел, и нефть добывал, и был моряком, старателем, альпинистом, и т. д., и т. п.». На что Высоцкий весьма остроумно отвечал: «У меня в детской пластинке «Алиса в стране чудес» записано более двадцати музыкальных номеров, среди которых есть и песенка попугая. За этого попугая я сам пою. И в принципе это снимает многие вопросы — был ли я тем, от имени кого я часто пою свои песни-монологи. Отвечаю: попугаем я никогда не был — ни в прямом, ни в переносном смысле»» (Андреев 1991).

Второй тамиздатовской публикацией стихов Галича стал сборник *Поэма России. Песни о духовной свободе. Иронические песни* (1971) с предисловием архиепископа Иоанна Сан-Францисского. «Как и в случае с посевовским изданием, в книге было большое количество ошибок — тексты снимались с магнитофонных пленок далеко не лучшего качества» (Аронов 2012: 453).

В обоих случаях Галич сообщил о публикации представителю КГБ в Союзе писателей, генералу Ильину, и заявлял, что публикации были выпущены без его ведома и согласия. Однажды Галичу в почтовый ящик был подброшен зарубежный журнал с его стихами, и он сразу отнес его Ильину: «Этот номер был подложен ему в почтовый ящик. Он сразу же отослал конверт ответственному секретарю Союза писателей, генералу КГБ Ильину — не хочет непрошенных защитников, непрошенных публикаций» (Орлова 1980: 9).

Однако на этом послушание Галича властям и закончилось. Он не сделал второго шага, который ожидался от всякого советского писателя, опубликованного за рубежом, а именно он должен был написать возмущенную статью в советской прессе, в которой он должен был публично отказаться от этой публикации и покаяться в том, что, вероятно он своим поведением вызвал такие симпатии врагов СССР. Галич этого делать не стал, ибо подобный шаг означал бы отказ от его собственных убеждений, от намерения «заговорить правду» «в полный голос». То, что Галич не покаялся публично, тоже воспринималось властью как форма протеста, пусть и пассивного, т.к. советский драматург Галич, член творческих союзов, давал властям понять, что даже если его и публикуют за рубежом, он ничего не собирается менять в своей позиции.

Человек с жизненным опытом Галича, да и вообще любой разумный человек, не мог не понимать, что такая откровенная позиция рано или поздно должна было привести к беде, и, тем не менее, он на это шел. И действительно органы безопасности пристально следили за Галичем уже несколько лет до того, как началась компания травли. Так, в своей записке *За разработку актуальных проблем идеологической борьбы* уже в 1970 году, Андропов писал:

«Например, пошлые, проникнутые откровенным антисоветизмом «песни» Галича размножаются ныне многочисленными магнитофонными лентами и получили, к сожалению, некоторую популярность среди части советской молодежи, в особенности – среди студенчества. Наша печать не дает отпора «идеям» Сахарова, Галича и К°, а между тем каждый вечер немало наших граждан слушают по зарубежному радио их грязное поношение нашего социального строя» (Андропов цит. по Семанов 2001).

Столь широкое распространение песен Галича, в конце концов, и послужило началом гонений. По свидетельству большинства его современников и по его собственным косвенным высказываниям, преследования Галича начались после того, как член Политбюро ЦК КПСС Полянский услышал записи песен Галича

на свадьбе своей дочери с актером Театра на Таганке, Иваном Дыховичным. Писатель Александр Рекемчук¹⁵⁹ рассказывал:

«На свадьбе, естественно, присутствовал папа. Тосты, поздравления, все такое-прочее <...>. А потом молодежь уединилась в одной из комнат и завела магнитофон. И папа — видимо, из желания быть поближе к молодежи, к ее интересам — зашел и тоже стал слушать песни. Это были песни Галича. <...>, конечно, <...> эти песни были не для ушей члена Политбюро. И он доложил об этом в Политбюро, что в Московской писательской организации есть вот такие, понимаете, писатели, которые сочиняют антисоветские песни, которые совершенно невозможно слушать, но их слушают. «Исключить из Союза писателей Галича или мы распустим писательскую столичную организацию!». Такая угроза была. Ну, и все завертелось» (*Точка невозврата. Александр Галич* 2010).

Позже случай на свадьбе оброс слухами и разнообразными версиями. По версии писателя Свирского, услышал песни не сам Полянский, а узнал о них по доносу другого «бдительного» партократа (Свирский 1979). Как бы там ни было на самом деле, Галич в предисловии к его песне *Письмо в семнадцатый век*, назвал Полянского виновником своих бед:

«<...>, а слева расстилались угодия государственной дачи номер пять. Там жил, еще член Политбюро в ту пору, Д. Полянский. Именно его вельможному гневу я был обязан, как выразились бы старые канцеляристы, «лишением всех прав состояния»».

*Он скоро, скоро, скоро тронется!
Я над водой сижусь опять.
Направо - Лыковская Троица,
Налево - дача номер пять.*

*На этой даче государственной
Живет светило из светил,
Кому молебен благодарственный
Я б так охотно посвятил!*

*За все его вниманье крайнее,
За тот отеческий звонок,*

¹⁵⁹ Рекемчук Александр Евсеевич (1927), русский советский писатель, сценарист. В советское время был востребованным журналистом и писателем.

*За то, что муками раскаянья
Его потешить я не мог!*

*Что славен кличкой подзаборною,
Что наглых не отвел очей,
Когда он шествовал в уборную
В сопровожденьи стукачей!* (Галич 2006: 231, 233).

По свидетельству Алены Архангельской-Галич, сотрудники советского посольства в Норвегии рассказывали ей много лет спустя, что Полянский, которого впоследствии отправили послом в Норвегию, очень раскаивался в том, что он написал письмо, из-за которого началась травля Галича (*Точка невозврата. Александр Галич 2010*).

По словам Галича, он был сначала вызван на предварительную беседу в Союз писателей 27 декабря 1971 года, где ему был предъявлен ряд претензий по поводу его песен, выступлений и зарубежных публикаций. Галич признал факт существования публикаций:

«Меня вызвали неожиданно в Союз писателей, к такому секретарю, некоему Срехнину, в прошлом особисту, работнику особого отдела, армейского. <...> «Ну, я уже так понявши в чем дело, я говорю: «Ну, что вас интересует? Что, моя книжка? Да, моя книжка». «Да, - он говорит, - да, вот понимаете, книжка. Как же это так получилось?» Я: «Ну, вы же меня не издаете» (Галич 1990: 104-105)

В ответ Галич привел ряд аргументов. Он продолжал настаивать на том, что он сатирик и только высмеивает недостатки советского общества. Он также подчеркнул, что публично он со своими песнями больше не выступал, как и обещал на собрании секретариата московской писательской организации после Новосибирского фестиваля, и поэтому слова своего не нарушил (Аронов 2012: 466-474). Через два дня, 29 декабря 1971 года, состоялось собрание секретариата правления писательской организации, на котором Галич был исключен из Союза писателей, о чем он впоследствии написал стихотворение:

*Но однажды, в дубовой ложе,
Я, поставленный на правез,
Вдруг увидел такие рожки -
Пострашней карнавальных рож!*

*Не медведи, не львы, не лисы,
Не кикимора и сова, -
Были лица - почти как лица,*

И почти как слова - слова.

*Все обличье чиновной драни
Новомодного образца
Изрыгало потоки брани
Без начала и без конца*

*За квадратным столом, по кругу,
В ореоле моей вины,
Все твердили они друг другу,
Что друг другу они верны!
(*** От беды моей пустяковой...) (Галич 2006: 136).*

Во время заседания Галич, по свидетельству писателя Александра Рекемчука, отказался сам выступать, а лишь молча выслушал все обвинения в свой адрес (*Точка невозврата. Александр Галич 2010*). Галич описывает заседание, как «побоище, которое длилось часа три, где все выступали – это так положено, это воровской закон – все должны быть в замазке и все должны выступать обязательно, все по кругу» (Галич 1990: 105-106). Показательно то, что Галич не стал ни каяться, ни извиняться, ни отречься, ни от своих песен, ни от своих публикаций, ни от своей роли в правозащитном движении, хотя и понимал, что ему грозит официальная литературная смерть (Кузнецов 1992: 395).

На первом голосовании все проголосовали за его исключение кроме четырех человек:

«Было всего четыре человека, которые проголосовали против моего исключения. Валентин Петрович Катаев¹⁶⁰, Агния Барто¹⁶¹- поэтесса, писатель-прозаик Рекемчук и драматург Алексей Арбузов, - они проголосовали против моего исключения, за строгий выговор. <...> Тогда им сказали, что нет, подождите, останьтесь. Мы будем переголосовывать. Мы вам сейчас кое-что расскажем, чего вы не знаете. Ну, они насторожились, они уже решили - сейчас им преподнесут детективный рассказ, как я где-нибудь, в какое-нибудь дупло прятал какие-нибудь секретные документы, получал за это валюту и меха, но... им сказали одно-единственное, так сказать, им открыли: - Вы, очевидно, не в курсе, - сказали им, - там просили, чтоб решение было

¹⁶⁰ Катаев Валентин Петрович (1897 —1986), русский советский писатель и журналист, прозаик, драматург, поэт, сценарист.

¹⁶¹ Барто (Волова) Агния Львовна, (1906 —1981), русская советская детская поэтесса, писательница, киносценарист, радиоведущая.

единогласным. Вот все дополнительные сведения, которые они получили. Ну, раз там просили, то, как говорят в Советском Союзе, просьбу начальства надо уважить. Просьбу уважили, проголосовали, и уже все были за мое исключение» (Галич по Раззакову 2000; *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Как писал потом сам Галич, он был по решению заседания исключен из Союза писателей за «связи с сионистами», «дружбу с антисемитами», и «заигрывания с церковниками» (Галич 1973/ 1991а: 370). Несмотря на внешнее хладнокровие Галича во время заседания, вышел он с него потрясенный. Вот как описывает его состояние Елена Боннэр, которая ждала его у Дубового зала вместе с писательницей Саррой Бабенышевой¹⁶²:

«И когда Саша вышел, он шел как слепой, не видя людей, которые чуть-чуть от него шарахались. <...> И вот он положил руки нам на плечи <...> и сказал: «Девочки, пойдёмте». Он весь трясся и ничего не говорил. В машине он все курил» (Боннэр 1992: 481).

Примечательно то, что Галич был также исключен и из Литфонда (Грекова 1992: 498), что было крайне редким наказанием, ибо кроме Галича из него был исключен только Солженицын (Smith 1983: 34). Исключение из Литфонда означало, что Галич был лишен любых гонораров за постановки уже написанным их произведений и потерял звание литератора, что означало не только его литературную смерть, но и полностью лишало его всех источников доходов.

Показательным было и поведение Галича после исключения его из Союза писателей. Дело в том, что решение об исключении вошло в силу не сразу после заседания, а только через месяц. Смысл этого ожидания заключался не только в административной процедуре, но и в том, чтобы дать провинившемуся Галичу возможность прийти с повинной. На практике это означало, что он должен был написать покаянную статью в «Литературную газету», или другую центральную газету, где бы он раскаялся в своих прегрешениях, отказался от своих диссидентских произведений, отрекся от своих зарубежных публикаций, попросил прощения и пообещал впредь исправиться. По свидетельству дочери многие из его окружения советовали ему это сделать: «Напиши письмо, напиши письмо, но что тебе, трудно – мол, ты понимаешь, мол, больше не будешь» (Архангельская-Галич 1998а: 12). Один из секретарей правления Союза писателей Якименко сказал уже во время заседания по исключению Галича:

¹⁶² Бабенышева Сарра Эммануиловна (1910-2007), писательница, литературовед, критик. В эмиграции с 1981 года.

«Я думаю, что другого выхода нет. Надо Галича исключать из Союза. Если он захочет, он может выступить в «Литературной газете», и это должна быть исповедь человеческая. Если у вас есть силы на эту исповедь, значит, вы будете работать в литературе, если нет — значит, не будете» (Аронов 2012: 482).

После подобного самобичевания, наказание могло быть отменено или смягчено, а через несколько лет примерного поведения его пьесы и сценарии могли бы снова начать принимать к постановке. Многие люди в окружении Галича упорно советовали ему поступить именно так (Баймухаметов 2007; *Точка невозврата*. Александр Галич 2010):

Его просили написать письмо, ему все время звонил Ласкин¹⁶³, ему звонили друзья и убеждали: «Саш, ну чего тебе стоит? Напиши письмо. Напиши письмо, что ты больше не будешь. Ты напиши сейчас какой-нибудь нужный сценарий, и все пойдет по-старому — ты будешь петь свои песни, но чуть-чуть пережди» (Архангельская-Галич в *Без «Верных друзей»* 2008).

Однако Галич упорно отказывался, что опять же подтверждает сознательность его выбора диссидентского пути.

«Сашу толкали в спину его песни. Ведь он мог бы написать в «Литературку» несколько покаянных слов – ему зачлось, и было бы как-бы милостиво прощено. Но он категорически не хотел этого, ибо понимал, что этим предаст и зачеркнет свои песни и их смысл» (Каретников 1992б: 52).

Одному из поклонников его творчества Владимиру Ямпольскому Галич сказал так по поводу его исключения из Союза писателей: «У меня давно нет ничего общего с этой организацией. Мне нужно было самому написать заявление о выходе из Союза писателей. Но, слава Богу, они управились и без меня!» (Ямпольский 1992: 305).

Вот, что Галич говорил по свидетельству Лебедева по поводу тех, кто его исключил из Союза писателей и по поводу советов покаяться:

«- Да, Валера, эти писатели владеют тайной писательского мастерства. Мастерства никакого, но это - большая тайна. <...> Это все духовные мертвецы. Нельзя заниматься такими делами и сохранить живую душу. - А что, - пытался развеять я подавленность, - может быть написать

¹⁶³ Ласкин Борис Савельевич (1914 —1983), советский киносценарист, поэт, прозаик, драматург, автор юмористических рассказов и интермедий.

заявление: «Прошу принять меня в члены партии и правительства?» - Заявление прекрасное, - засмеялся Александр Аркадьевич, - но оно, кажется, написано слишком многими. А я не люблю стоять в очередях» (Лебедев 1997).

Поскольку Галич не покаялся публично, 28 января 1972 было принято окончательное решение об его исключении из Союза писателей. А через полтора месяца после его исключения из Союза писателей, Галич был исключен и из Союза кинематографистов, на этот раз уже на скорую руку и заочно.

«Происходило это достаточно буднично. В тот день на заседание секретариата СК было вынесено 14 вопросов по проблемам узбекского кино и один (с7) - исключение Галича по письму Союза писателей СССР. Галича исключили чуть ли не единогласно» (Раззаков 2000).

После исключения Галича из творческих союзов с ним были расторгнуты все существовавшие на тот момент заказы на работы в театре и кино, и новые заказы уже не поступали. Были «закрыты» все незаконченные работы, в которых он принимал участие в театре и кино.

В ответ на все эти меры Галич действительно написал письмо в «Литературную газету», но не покаянное, а открытое, в котором он резко отозвался о несправедливости исключений и открыто заявил о том, что он остался на своей прежней нравственной и гражданской позиции.

«Сразу же после первого исключения были остановлены все начатые мои работы в кино и на телевидении, расторгнуты договора. Из фильмов, уже снятых при моем участии, — вычеркнута моя фамилия. Таким образом, вполне еще, как принято говорить в юридических документах, «дееспособный» литератор, я осужден на литературную смерть, на молчание. Разумеется, у меня есть выход. Года эдак через два-три, написав без договора (еще бы!) некое «выдающееся» произведение, добиться того, чтобы его кто-то прочел и где-то одобрили, приняли к постановке или печати, и тогда я снова войду в дубовый зал (комнату № 8) Союза писателей, и меня встретят улыбками товарищи Васильев¹⁶⁴, Алексеев¹⁶⁵, Грибачев¹⁶⁶, Лесючевский¹⁶⁷, и сам товарищ Медников¹⁶⁸ <...> протянет мне руку — а потом меня восстановят в моих литературных правах. Но беда в том, что вышеупомянутые товарищи и я

¹⁶⁴ Васильев Борис Львович (1924 — 2013), русский советский писатель.

¹⁶⁵ Алексеев Сергей Петрович (1922 — 2008), русский советский писатель.

¹⁶⁶ Грибачев Николай Матвеевич (1910 — 1992), советский писатель и государственный деятель

¹⁶⁷ Лесючевский Николай Васильевич (1907 — 1978), советский писатель, журналист и литературный критик.

¹⁶⁸ Медников Анатолий Михайлович (1918—2004), русский, советский писатель.

по-разному смотрим на литературное творчество и на понятие «выдающееся» произведение — и, таким образом, боюсь, сцена в дубовом зале относится к области чистой научной фантастики. <...> Я жив. У меня отняты мои литературные права, но остались обязанности — сочинять свои песни и петь их» (Галич 1992а: 49-51).

В результате исключений из творческих союзов и его непокаянного письма Галич встал на путь открытого диссидентства. Интересен тот факт, что сделал это сам, Галич далеко не всем советовал следовать его примеру. Так, когда молодой корреспондент профсоюзной газеты Святослав Педенко в 1973 году пришел к Галичу за советом, как жить и надо ли продолжать писать фальшивые, никому ненужные статьи, Галич «бескомпромиссный, исключенный из всех творческих союзов негибкая Галич! – просто и мудро сказал: «Продавайте музу, продавайте, она это потерпит. Только душу свою не продавайте»» (Педенко 1989: 97-98). Это еще больше подтверждает сознательность выбора Галича и то, что он прекрасно понимал, чем он рисковал, и какую навлек на себя опасность, но все же сделал это осмысленно. В одном из своих интервью за рубежом Галич также говорил, что считал открытое диссидентство личным нравственным выбором и понимал тех, кто не встал на этот рискованный путь, не считал их людьми второго сорта (Галич 1974/ 2003б: 260).

В заключение можно сказать, что Галич, с нашей точки зрения, предпринял в переходный период несколько шагов, которые демонстрируют его сознательное решение стать на путь диссидента, ибо выбор альтернативы у него в каждом случае был. Во-первых, он продолжал петь свои песни, хоть и публично, после строгого предупреждения за фестиваль в Новосибирск в 1968 году. Во-вторых, он не стал каяться в своем поведении или отказываться от своих зарубежных публикаций на заседании Союза писателей по его исключению. В-третьих, он не стал публично каяться после его исключения из творческих Союзов.

4.3 Причины превращения Галича в диссидента

Причины перерождения Галича в диссидента-менестреля важны потому, что шаг стоил ему всего: литературной карьеры, положения, благополучия, родины и, косвенно, жизни. «Стоило Галичу запеть, то есть стоило ему позволить себе быть самим собой, как из преуспевающего, вполне приемлемого бюрократией «драмодела» он превратился в нежелательную личность» (Евтушенко 1988: 16). Вопрос, почему он сделал этот шаг, является актуальным и потому, что внешне его на этот шаг ничто не толкало, и толкать не могло.

«Мало кто мог подумать в конце 30-х и начале 40-х годов, что из этого красивого, улыбочивого, барственного «шалопая», музыканта и сочинителя стихов на все случаи жизни, компанейского и доброго,

вырастет такой твердый и бескомпромиссный художник...» (Нимвицкая цит. по Галич 2003а: 27).

Он был преуспевающим советским литератором, которому оставалось всего лет десять до пенсии, и обеспеченной, благополучной жизни на заслуженном отдыхе. Но он предпочел поставить все это благополучие под угрозу, и в результате, в течение десяти лет он потерял все, что имел как привилегированный официальный литератор, и стал гонимым диссидентом (Smith 1984a: 184).

О причинах обращения Галича к жанру авторской песни имеется несколько разных и подчас даже противоположных версий. Причем противоречивость присутствует не только в свидетельствах его окружения, но, порой, и в его собственных высказываниях. Так, например, в *Генеральной репетиции* Галич писал:

«Я ни о чем не жалею. Я не имею на это права. У меня есть иное право - судить себя и свои ошибки, свое проклятое и спасительное легкомыслие, свое долгое и трусливое желание верить в благие намерения тех, кто уже давно и определенно доказал свою неспособность не только совершать благо, а просто даже понимать, что это такое - благо и добро!» (Галич 1973/ 1991а: 359).

Их данного высказывания можно предположить, что Галич встал на путь барда-диссидента из легкомыслия и трусливой самообманчивой веры в систему. Однако, с нашей точки зрения, при подробном разборе возможных гипотез его превращения в диссидента видно, что он не был и не мог быть, ни слишком наивным, ни слишком легковерным, ни трусливым.

Версии метаморфозы Галича, высказываемые его окружением, часто являются личной точкой зрения и толкования его творческого выбора, исходя из индивидуального понимания характера Галича данного человека, а также из их собственных взглядов на подобный шаг, из-за чего эти версии подчас малообъективны. На основе всех найденных свидетельств окружения Галича и его собственных высказываний мы сгруппировали все версии в пять гипотез. Для обеспечения объективности, наглядности и репрезентативности анализа мы использовали обширное цитирование источников. На основе анализа этих пяти гипотез мы сформулировали нашу собственную гипотезу о причинах перерождения Галича в диссидента.

Согласно первой точке зрения, Галич был слишком легкомысленным и беспечным (Архангельская Галич в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003). Он не верил, что его может постигнуть кара, и был страшно удивлен, когда час расплаты все же настал. Он продолжал сочинять и петь свои песни без всякой

осторожности потому, что всегда был баловнем судьбы и просто не думал, что это может плохо кончиться (Баймухаметов 2007). Когда начались неприятности и гонения, Галич был ошеломлен, поскольку такого крутого поворота он не ожидал (Грекова 1992: 498-499).

«Вообще все последующие после исключения Галича из всех Союзов события наглядно показывали, что он совершенно не был к ним готов. Таких репрессий по отношению к себе он явно не ожидал. Хотя это-то и было странно. Ведь, сочиняя свои откровенно антипартийные песни, он должен был понимать, что играет с огнем» (Раззаков 2000).

С нашей точки зрения, предположения сторонников этой точки зрения представляются не совсем правдоподобными. Биограф Раззаков в вышестоящей цитате сам говорит, что беспечность Галича представляется «странной». С нашей точки зрения, Галич, скорее всего, лишь казался легкомысленным и наивным, поскольку он не обсуждал свои опасения и страхи с окружающими, отшучиваясь или отмахиваясь от предупреждений. Однако это совсем не означает, что он так действительно думал. Наоборот, ряд нижеперечисленных фактов и высказываний Галича дает возможность предположить, что он хорошо осознавал степень риска.

Во-первых, его карьера была далеко не такой гладкой и легкой, как представляли в своих воспоминаниях некоторые его современники. По имеющимся на настоящий момент данным известно, что многие пьесы и сценарии Галича так никогда и не увидели свет, или увидели его лишь много лет спустя, как, например, *Матросская тишина*. В своей повести *Генеральная репетиция* Галич весьма трезво анализирует причины закрытия пьесы. Интересно также обратить внимание на тот факт, что запрет *Матросской тишины* имел место в 1958 году, еще до начала его карьеры барда, так что заявления о наивной самонадеянности Галича представляются нам несостоятельными.

Во-вторых, в сентябре 1968 года, в разговоре с Валерием Лебедевым по поводу опалы Твардовского¹⁶⁹ и возможном закрытии журнала «Новый мир», Галич как раз умерял пыл наивного молодого Лебедева и говорил, что советские власти на все могут пойти: «Пойдут, Валера, они на все могут пойти» (Лебедев 1998а).

¹⁶⁹ Твардовский Александр Трифонович (1910 — 1971), русский советский писатель, поэт, журналист, главный редактор журнала «Новый мир», который в 60-е годы стал символом «шестидесятничества», органом легальной оппозиции советской власти. Это вызвало резкую кампанию партийной критики, в 1970 году Твардовский и часть редакции были вынуждены уволиться.

В-третьих, еще в 1967 Галича предупредили о том, что на него может быть совершено покушение к 50-летию Октября. Конкретно, Галичу было сказано, что его на улице может сбить машина (как и был убит его друг Соломон Михоэлс) (Фрумкин 2003), или же, что его могут арестовать накануне праздника. Галич воспринял угрозу весьма серьезно и попросил доктора Канделя положить его на месяц в больницу (Лебедев 1997; Кандель 1994: 150).

Эти примеры наглядно иллюстрируют, что Галич вполне трезво осознавал, на что способна советская власть и ее карательные структуры. Поэтому мы считаем, что ни о какой наивности и легкомысленности с его стороны, не могло быть и речи. Более того, имеются свидетельства, что Галич осознавал риск, на который он шел и очень боялся, но все же продолжал сочинять и петь, потому, что считал это правильным выбором (Фрид 1999: 5-6). Одно такое свидетельство принадлежит журналисту Танкреду Голенпольскому¹⁷⁰, который был вместе с Галичем на фестивале «Бард-68» в Новосибирске: «Обедали в Доме [ученых – Л.Р.]. Стало известно, что выступления Галича в институтах Сибирского отделения ему запрещены. Саша бы задумчив. Казалось, он чего-то ждет. Выпили вина. И вдруг он сказал, видимо, то, о чем думал: «Знаешь, я не герой. Ссылка так ссылка. Радости мало. Я ведь знаю, что против меня не ветряные мельницы». Пауза. Пригубил бокал. И вдруг его голова как-то втянулась в плечи: «Только бы по лицу не били!»» (Голенпольский 2008).

Позицию Галича, с нашей точки зрения, хорошо может охарактеризовать высказывание Юлия Кима, который сравнивает Галича с Ильей Эренбургом, который в 1952 году «пропадая от страха» и ожидая ареста, демонстративно покинул собрание писателей, на котором собирались клеймить «врачей-убийц». «Преодоление страха совестью, так было и с Галичем» (Ким 1988б: 10). С точки зрения Кима, Галич «<...> боялся и ареста, того, и всего. Он боялся, но он это преодолевал» (Ким в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Согласно второй точке зрения, Галич понимал, что шел на риск, развивая свою деятельность барда-исполнителя откровенно диссидентских песен, но шел на этот риск сознательно из-за жажды славы. Поскольку его песни были очень популярны, намного популярнее его официального творчества, и сделали Галича знаменитостью, то сторонники этой точки зрения считают, что он опрометчиво погнался за славой и в результате потерял все. Этой точки зрения придерживались, в том числе и некоторые советские литераторы, например Арбузов: «Галич был способным драматургом, но ему захотелось еще славы

¹⁷⁰ Голенпольский Танкред Григорьевич (1931 —2015), советский и российский журналист, филолог-американист, переводчик, общественный деятель.

поэта, и тут он кончился!» (Галич 1973/ 1991а: 359). Причем Арбузов, видимо, так действительно думал, как видно из воспоминаний Ольги Кучкиной

«...тогда вдруг спросила его [Арбузова – Л.Р.] о Галиче. Это было как будто единственное, что не любившие Арбузова (или завидовавшие) ставили ему в вину. Алексей Николаевич выступил, когда Галича исключали из Союза писателей. Зачем, говорили нелюбившие, ему это понадобилось - участвовать в общем хоре, неужели без него не обошлись бы? Не имея возможности ответить на этот вопрос, я хотела знать истину из первых рук. Арбузов рассердился. «Это не имело никакого отношения к хору! - воскликнул он. - Вы не знали Галича, а я знал. Он был плохой человек, <...> И позже он все делал из тщеславия, а не потому, что страдал за кого-то! Я выступил, потому что знал его неискренность!..»» (Кучкина 1988: 179).

Мнение Арбузова разделял и другой известный советский писатель, Юрий Нагибин: «<...> его вынесло наверх неутоленное тщеславие. Если б ему повезло с театром, если б его пьески шли, он плевал бы с высокой горы на всякие свободолюбивые затеи. <...> Он запел от тщеславной обиды, а выпелся в мировые менестрели» (Нагибин 1996).

Примечательно, но не удивительно, что советские газетные статьи выдвигали именно ту же версию, когда Галич уже был в эмиграции. «Отличался Галич и неумной, просто-таки патологической жадой наживы... Выступая, так сказать, в частном порядке на «закрытых» концертах, Галич собирал с присутствовавших по пятерке» (Григорьев & Шубин 1978: 16).

С нашей точки зрения, предположения сторонников второй точки зрения, а именно погони за славой, тоже представляются не совсем состоятельными. Мы признаем, что желание славы, у Галича, присутствовало, он даже написал об этом отдельную песню-стихотворение, которое так и называется *Желание славы*. Когда музыковед Фрумкин услышал эту песню, он остро осознал «насколько сильно угнетало Галича сознание тотальной недозволенности его песен, подпольности его существования как поэта-певца» (Фрумкин 2003). Наличие жажды славы у Галича подтверждается и другими свидетельствами из его окружения. «Было бы лицемерным ханжеством сказать, что Галич был равнодушен к зрительскому успеху. Напротив, как и всякому артисту, ему необходима была публика, и чем ее было больше - тем лучше» (Волин 1998). Того же мнения придерживался и брат Галича: «Он был артист, ему нужна была публика, люди, на которых он бы глядел и чувствовал их реакцию. <...> Это - близость, общение с аудиторией, поэтому он так любил концерты» (Гинзбург 2003).

Однако нам представляется маловероятным, что Галич ради славы поставил бы под угрозу все свое существование. В своем мнении мы основываемся на ряде факторов.

Во-первых, Галич был все же слишком известным и благополучным, чтобы так жаждать славы. Он уже многого добился, состоял в творческих союзах, был допущен к участию в совместных творческих проектах за рубежом, благодаря чему ему выпала редкая в то время привилегия выезжать в творческие командировки в капстраны (Smith 1983: 20). К тому же, он был не один, на его попечении была жена Ангелина Николаевна, отличавшаяся немалым снобизмом (Нагибин 1991: 489) и придававшая большое внимание статусу в жизни, и падчерица. Все трое привыкли к хорошей жизни: «...Был у меня как-то днем Галич. <...> Жена и дочь [Ангелина Николаевна и Галя] — и он сам! — избалованы, <...>» (Чуковская 2003: 243). Нам кажется, что Галич вряд ли бы стал рисковать их общим благополучием только ради тщеславия.

Во-вторых, фактическая слава Галича-барда не могла быть настолько привлекательной, ибо она была не очень выражена. Ведь он почти всегда выступал перед очень маленькими группами людей, в основном по квартирам, и лишь иногда в домах творчества или культуры, с широкими массами он никогда не общался (кроме фестиваля «Бард-68» в Новосибирске). С нашей точки зрения, его выбор пути барда-диссидента вряд ли мог быть обусловлен и корыстными соображениями. К примеру, когда кто-то из участников фестиваля в Новосибирске сказал, что Юрий Визбор не приехал потому, что не захотел быть «десертом» у академиков, Галич отреагировал следующим образом: ««Это пижонство» - и добавил очень серьезно: «Дали бы петь где угодно, хоть под забором, лишь бы дали»» (Паулан 1999). Более того сохранились свидетельства, что Галич был готов порой выступать совершенно даже перед одним страстным поклонником его творчества. Евтушенко рассказывал:

«...близкая мне женщина после тяжелой операции потеряла много крови, и, как сказал мне ее врач, надежд на спасение было мало. Когда я навестил ее, она попросила, чтобы я привез ей магнитофон и записи песен Галича, которые она очень любила. Я рассказал об этой просьбе Александру Аркадьевичу, он, ни слова не говоря, положил гитару в чехол, поехал в больницу сам и вместо магнитофона пел для этой женщины примерно час» (Евтушенко 1988: 16).

Галич с удовольствием ездил на любые домашние выступления, радовался каждому приглашению (Рязанцева 1992: 260) и всегда был готов петь и пел даже врачам «Скорой помощи», которых вызывал, когда было плохо с сердцем (Кузнецов 1992: 383).

В-третьих, Галич явно не обольщался ни насчет размаха своей славы, ни насчет своего вклада в литературу или в диссидентство. Это иллюстрируют его собственные слова в нескольких стихотворениях, например, в стихотворении *Прилетает по ночам ворон*:

*Прилетает по ночам ворон,
Он бессонницы моей кормчий,
Если даже я ору ором,
Не становится мой ор громче.*

*Он едва на пять шагов слышен,
Но и это, говорят, слишком.
Но и это, словно дар свыше, -
Быть на целых пять шагов слышным!* (Галич 2006: 145).

Галич осознавал, что даже если он «орал ором», слышен он был лишь «на пять шагов», но и это он уже считал «даром свыше». Галич также не ждал, что история отведет ему важной место как борцу за свободу, что видно из его стихотворения *Когда-нибудь дошлый историк*:

*А в сноске -
вот именно в сноске -
Помянет историк меня.*

*Так, значит, за эту вот строчку,
За жалкую каплю чернил,
Воздвиг я себе одиночку
И крест свой на плечи взвалил.*

*Так, значит, за строчку вот эту,
Что бросит мне время на чай,
Веселому щедрому свету
Сказал я однажды: «Прощай!»*

*И милых до срока состарил,
И с песней шагнул за предел,
И любящих плакать заставил,
И слышать их плач не хотел.*

*Но будут мои подголоски
Звенеть и до Судного дня...*

*И даже не важно, что в сноске
Историк не вспомнит меня!* (Галич 2006: 85).

В этом стихотворении автор осознает, что наградой в истории ему будет лишь «сноска», причем короткая, не более чем «строчка» и «жалкая капля чернил». Он понимает, что «сноска» несоразмерна всему тому, что он принес в жертву: «воздвиг себе одиночку», «милых до срока состарил», «любящих плакать заставил» и «слышать их плач не хотел». Но главной наградой для автора является то, что его «подголоски» «будут звенеть до Судного дня», даже если история ничего о нем не упомянет: «И даже не важно, что в сноске / Историк не вспомнит меня!». Он видит свою задачу в том, чтобы посеять зерна правды и справедливости.

Довольствовался Галич и любым способом популяризации своих песен, что отразилось в его стихотворении *Мы не хуже Горация*:

*«Эрика» берет четыре копии,
Вот и все!
А этого достаточно!
Этого достаточно!
<...>
Пусть пока всего четыре копии –
Есть магнитофон системы «Яуза»,
Вот и все!
А этого достаточно!* (Галич 2006: 144-145).

Галичу было достаточно печатной машинки «Эрика» с ее четырьмя копиями, и магнитофона «Яуза», поскольку он верил, что «<...> Но гремит напетое вполголоса, Но гудит прочитанное шепотом».

Скромная оценка его вклада в борьбу против лжи видна и в стихотворении *Черновик эпитафии*:

*Понимаю, что просьба тщетна,
Поминают - поименитей!
Ну, не тризною, так хоть чем-то,
Хоть всухую, да помяните!*

Хоть за то, что я верил в чудо,

*И за песни, что пел без склада,
А про то, что мне было худо,
Никогда вспоминать не надо!* (Галич 2006: 140).

Свою роль он ограничивает тем, что он «верил в чудо» и пел песни «без склада». Галич просит помянуть его «хоть всухую», «хоть чем-то», поскольку считает, что о другом просить «тщетно», т.к. «тризною» поминают только тех, кто «поименитей».

На основе вышеприведенных аргументов мы считаем возможным заключить, что при наличии у Галича сильного желания славы, он не мог опрометчиво пожертвовать всем только в погоне за ней. Только из тщеславия он вряд ли стал бы рисковать благополучием близких, тем более что его слава барда носила весьма ограниченный характер, а свою роль в истории он оценивал весьма скромно.

Согласно третьей точке зрения, Галича к откровенно диссидентской авторской песне привело его чувство вины за его собственное благополучие. Этой точки зрения придерживался, к примеру, его исследователь и переводчик Джеральд Смит (Smith 1983: 23-25, 30; Smith 1984a: 184, 217). Поскольку Галич до своего диссидентства сам фактически никогда не испытывал тягот судьбы, не был репрессирован, всегда жил благополучно, намного благополучнее среднего советского человека, то, согласно сторонникам этой точки зрения, его в определенный момент стала мучить совесть.

Действительно, имеются свидетельства о том, что Галича очень томило чувство собственной элитарности (Немзер 1998: 7; Корман 2007: 13-14). Наталья Рубинштейн считает, что «[п]оэзия Галича возникла тогда, когда он, уже литератор, повал с заблуждением и – по его же собственным словам – «послал все к черту». Муза Галича <...> берет на себя все прошлые грехи и вины верноподданной советской поэзии и искупает их, одна за всех» (Рубинштейн 1992a: 211).

По имеющимся данным мы, действительно, можем согласиться, что Галич был обласкан судьбой, особенно в детстве и юности. Родители Галича были весьма обеспечены, дети дополнительно обучались музыке и языкам, и, видимо, также танцам, т.к. уже взрослый Галич был, по свидетельствам, хорошим танцором (Раззаков 2000). Галич и его брат явно имели возможность всесторонне развиваться, увлекаться книгами и литературой, что обеспечило им обоим творческие профессии в будущем. Семья Галича была близка к культурной элите, благодаря чему он уже с детства мог сталкиваться с артистами и литераторами.

Актриса Людмила Нимвицкая, которая работала вместе с Галичем в студии Арбузова-Плучека, вспоминала, что:

«<...> родственник Саши [его дядя по линии матери, Марк Векслер – Л.Р.] работал в Большом зале консерватории. Он доставал билеты на лучшие концерты, причем для всей студии. Саша жил в благополучной семье, и, когда днем многие из нас работали, мы знали, что он играет в теннис с Андреем Гончаровым¹⁷¹» (Нимвицкая цит. по Галич 2003а: 28).

По воспоминаниям Юрия Нагибина Галич был баснословно хорошо одет уже в ранней молодости, шил себе костюмы у известных портных, носил шубу на бобрах, и был известным московским денди, сводившим всех с ума своей элегантностью. Он умел носить вещи с максимальным изяществом. Сценарист Коварский¹⁷² называл Галича «еврейским Дорианом Греем» (Нагибин 1991: 493-494). Семья Галичей также уже очень рано имела отдельную квартиру в центре, что в то время было величайшей редкостью и роскошью. Как вспоминают его современники, к концу войны Галич был единственным из всего их круга, кто жил в отдельной квартире (Драгунская¹⁷³ 1995: 13). Дочь Галича, правда, впоследствии говорила, что эта квартира была похожа на «Ноев ковчег», поскольку «там жили бабушка с дедушкой, папа сначала с моей мамой и со мной, а потом со своей второй женой Анжелиной, его младший брат Валерий с женой и сыном, бабушкина сестра Оля, которая тоже была замужем...» (Архангельская-Галич 2013). Однако в то время такая многокомнатная отдельная квартира в центре все равно была большой роскошью, т.к. подавляющее большинство москвичей жило такими же «Ноевыми ковчегами», но только в комнатах в коммуналках.

Хорошо жить Галич продолжал и, будучи успешным советским драматургом, особенно после успеха пьесы *Вас вызывает Таймыр*. По воспоминаниям доктора Канделя Галич всегда выглядел благополучным и довольным судьбой, был изысканно одет, что в те годы было необычным, у него было много денег. Канделя поначалу даже раздражал барственный облик Галича, т.к. сам он донашивал фронттовую гимнастерку, а рубашки с галстуком у него не было (Кандель 1994: 147).

Многие современники описывали Галича как «эталон преуспевания», «баловня судьбы» (Грекова 1992: 488), обаятельного элегантно одетого острослова,

¹⁷¹Гончаров Андрей Александрович (1918—2001), советский и российский театральный режиссер, педагог.

¹⁷² Коварский Николай Аронович (Аркадьевич) (1904 — 1974), советский сценарист и педагог.

¹⁷³ Драгунская Алла Васильевна, жена писателя Драгунского Виктора Юзефовича.

прекрасно игравшего в бильярд, покер и преферанс, любившего хорошо поесть и выпить в дорогих и элитных ресторанах, провести время в Сандунах, в разных домах отдыха, несколько раз выезжавшего за рубеж. Для иллюстрации мы цитируем несколько современников Галича. Писатель Василий Аксенов¹⁷⁴ вспоминал, что Галич:

«<...> был вхож в круг «Националя». Это такие вот советские денди. Он был типичный денди, и это был дендизм, концентрировавшийся вокруг Юрия Карловича Олеша¹⁷⁵, которого я не знал, но он знал очень хорошо. И это был круг литераторов, которые собирались в «Национале», которые ходили на бега. Я прекрасно помню, как Саша появлялся, всегда невероятно элегантен» (Аксенов в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Примерно также вспоминал Галича и писатель Войнович:

«Он был такой жуир, он всегда одевался шикарно. Просто я помню, я вышел на Ленинградский проспект, смотрю, стоит такой кто-то импозантный, приблизился – это Галич. В такой шапке какой-то огромной и в какой-то такой шикарной шубе, вот. И он вообще, между прочим, очень заботился <...> об одежде, о тряпках. Где, в какой комиссионке, что можно купить...» (Войнович в *Без «Верных друзей»* 2008).

По свидетельствам современников он имел потрясающую библиотеку, много библиофильских изданий, его квартира в «писательском» доме у метро Аэропорт, где жило много знаменитых литераторов (Blanc 1990: 67; Smith 1983: 21), изобиловала антиквариатом и дорогим фарфором, а его жена Ангелина щеголяла нарядами и ювелирными украшениями. Рассадин описывает, что однажды прийдя к Галичу, застал у него маникюршу (Рассадин 1992: 15). Все это порождало сплетни и зависть в среде культурной элиты:

«...Его антиквариат, фарфор, замшевые пиджаки, красоту и снобизм его второй жены Ангелины. <...> Ибо советские литераторы - вкуче с женами, любовницами и детьми – ревнивы и завистливы... Конечно, разговоры рождались не на пустом месте - каждый миф творился из ростков реальности ...» (Шохина 1998: 12).

¹⁷⁴ Аксенов Василий Павлович (1932 —2009), русский писатель. После окончания «оттепели», произведения Аксенова перестали публиковаться на родине, а в конце 70-х годов его произведения стали публиковаться за рубежом. В 1980 году Аксенов эмигрировал в США.

¹⁷⁵ Олеша Юрий Карлович (1899 —1960), русский советский писатель, драматург, поэт, сатирик, киносценарист.

После того, как Галич стал бардом-диссидентом, он открыто бросил в лицо своим собратям по литературному цеху обвинения в конформизме и отсутствии совести. Многие члены «писательского микромира», чье «коллективное бессознание» он точно и красочно выразил в своем творчестве, восприняли это крайне болезненно и почувствовали себя уязвленными (Шохина 1998: 9). Члены культурной элиты считали Галича своим, они знали, что он лично от системы не страдал, а сами они проблем с двуличным бытием не ощущали (Орлова 1992: 451). Многим было просто трудно себе представить, о чем Галичу еще можно было мечтать (Шнеерсон 1992: 401).

«Михалковы разных мастей искренне возмущались: - И чего ему недоставало?! Гонорары по высшему разряду. Договора и с издательствами, и в кино, и на телевидении. За границу ездил, в капстраны – пожалуйста!.. В Париж пустили, не туристом, не с делегацией, а в творческую командировку, одного: гуляй, сколько душе охота!.. Жена красавица, и лучшие девчонки по нем сохнут. Квартира шикарная!.. одевается как плейбой великосветский... Так какого же хрена он лезет на рожон?!» (Копелев 1992: 176).

Нам кажется, что в возмущении культурной элиты была видна не только зависть благополучию Галича, ибо многие члены этой элиты были не менее благополучны. Они завидовали и его мужеству дать волю своему таланту, т.к. сами зачастую «хоронили» свой талант ради благополучия и не хотели прислушиваться к голосу своей совести.

«Профессиональная артистическая публика старшего поколения создавала при Советах бескровную, анемическую культуру <...>. Главный конфликт Галича был не с режимом, а с этой средой, со своими братьями-артистами. И в первую очередь не с теми, кто из любви или по нужде лизал партийные задницы. А с теми, кто понимая все и вся, ведал, что творил. <...> К тем, кто, опираясь на глубокомысленную философию «большого искусства», занимался <...> под покровом профессиональных навыков беспомощным, скучным, а иногда и отвратительным наивным концептуализмом» (Чесноков цит. по Галич 2003а: 209-210).

Примером может послужить конфликт Галича с Арбузовым. При исключении из Союза писателей, из многих выпадов в его адрес Галича особенно ранило выступление Арбузова, который, по словам Галича, вел себя «крайне подло», назвал Галича «мародером» и обвинил его в присвоении себе чужих биографий. Известно два высказывания Галича по этому поводу. Первое взято из его автобиографической повести *Генеральная репетиция*:

«- Но я же знаю Галича с сорокового года! - патетически воскликнет Арбузов. - Я же прекрасно знаю, что он никогда не сидел!.. Правильно, Алексей Николаевич, не сидел! Вот, если бы сидел и мстил, это вашему

пониманию было бы еще доступно! А вот так, просто, взваливать на себя чужую беду, класть «живот за други своя» - что за чушь!»», (Галич 1973/1991а: 358).

Второе высказывание было сделано уже позже, в одном из интервью Галича:

«Мне казалось поэтому бесконечно оскорбительным, что, когда меня исключали, Арбузов кричал: «Ну я же знаю Галича, он же не сидел, он же мародер, он присваивает себе чужие биографии!» Знаете, так сказать - ну если бы он сидел! Вот эти формулы - «Мне отмщение и аз воздам!», «Положить живот за други своя!» - они совершенно не понятны уже современному советскому обывателю» (Галич 1974/1989: 216).

Однако в случае Арбузова дело было не только в том, что он не мог понять, что Галич в своих стихах заступался за других. За подобным поведением Арбузова стоял многолетний конфликт, который тоже иллюстрирует неприятие советских писателей к новой гражданской позиции Галича.

Арбузов был руководителем театральной студии, в которой Галич до войны совместно с другими студийцами написал и поставил пьесу *Город на заре* о строительстве Комсомольска-на-Амуре. После войны Арбузов снова поставил пьесу, но уже под своим именем, хотя у нее было коллективное авторство. Некоторых студийцев к тому времени уже не было в живых, поскольку они погибли на фронте, у некоторых он, по свидетельствам, попросил разрешения на постановку пьесу под своим авторством, но, очевидно, не у всех (Аронов 2012: 120). Галича в свои планы повторной постановки пьесы Арбузов, видимо, не посвятил, и тот отреагировал крайне резко. Сам Галич впоследствии писал, что был возмущен не только тем, что Арбузов присвоил себе авторство пьесы, но и тем, что после разоблачений XX съезда партии, когда всем уже была известна подноготная этих строек «<...> снова позволил себе вытащить на сцену, попытаться выдать за истину ходульную романтику и чудовищную ложь. <...> Политическое и нравственное невежество нашей молодости - стало теперь откровенной подлостью» (Галич 1973/1991а: 358).

По воспоминаниям Мирры Агранович¹⁷⁶ Галич столкнулся с Арбузовым в антракте в день премьеры:

«По центральному проходу в партере шли навстречу друг другу Галич и Арбузов, оба вальяжные, красивые, барственные, франты. Сошлись как раз против места, где я сидела, так что хорошо было мне все видно и слышно. Алексей Николаевич протянул руку. Александр Аркадьевич

¹⁷⁶ Агранович Мирра Соломоновна, жена писателя Леонида Аграновича.

убрал руки за спину. Алексей Николаевич изумился — забавно, дескать, улыбнулся. Александр Аркадьевич громко и отчетливо сказал: «Я считаю, что это, — кивок на сцену, — литературное мародерство. Хоть бы помянули тех, кого нет в живых». Обошел опешившего классика и пошел дальше» (Агранович 1992б: 400).

По словам же самого Галича, сказал он это не в лицо Арбузову, а в:

«разговоре с одним из бывших студийцев я высказал как-то все эти соображения. Слова мои, очевидно, дошли до Арбузова - и пятнадцать лет спустя, на заседании Секретариата, на котором меня исключат из членов Союза советских писателей - Арбузов отыграется, Арбузов возьмет реванш и назовет меня «мародером»» (Галич 1973/ 1991а:358).

Тот факт, что Арбузов назвал Галича «мародером» при его исключении из Союза писателей, действительно похоже на личное сведение счетов. Перед смертью Арбузов, однако, по свидетельству Ольги Кучкиной, изменил свою точку зрения и, видимо, сожалел о свершенном:

«Когда Арбузов умирал <...> и мы его ученики и товарищи, по очереди сидели у его постели, однажды он вдруг открыл глаза и ясно спросил: «Как вы думаете, если в нашей передаче я попрошу, чтобы Галичу разрешили вернуться и чтобы дело его пересмотрели, это будет правильно?» <...> Я ответила: «Как вы решите, так и будет правильно»» (Кучкина 1989: 15).

Здесь мы хотели бы отметить, что упреками в адрес Галича со стороны литературной элиты дело не ограничивалось, т.к. у самого Галича тоже явно присутствовало чувство коллективной вины и элемент ее искупления. К себе Галич был беспощаден (Сарнов & Войнович 1992: 470). Особенно ярко оно выразилось в его поэзии, где, обличая конформистов, приспособленцев и пособников режима, он часто употребляет местоимение «мы» и «нам». Для иллюстрации мы приводим несколько примеров [жирный шрифт наш – Л.Р.]:

*И не веря ни сердцу, ни разуму,
Для надежности спрятав глаза,
Сколько раз **мы** молчали по-разному,
Но не против, конечно, а за!*
(«Старательский вальсок») (Галич 2006: 53).

*А мы балагурим, а **мы** куролесим,
Нам недругов леств, как вода из колодца!
А где-то по рельсам, по рельсам, по рельсам -
Колеса, колеса, колеса, колеса...*
(Поезд) (Галич 2006: 75).

*А нам и честь, и чох, и черт -
Неведомые области!
А нам признание и почет
За верность общей подлости!
И мы баюкаем внучат
Мы ходим на собрания,
И голоса у нас звучат
Все чище и сопраннее!..
(Век нынешний и век минувший) (Галич 2006: 170).*

*А я умываю руки!
А ты умываешь руки!
А он умывает руки,
Спасая свой жалкий Рим!
И нечего притворяться - мы ведаем, что творим!
(Баллада о чистых руках) (Галич 2006: 190).*

Галич не отдаляет, а причисляет себя к тем, кто всегда «голосовал не против, а за», к тем, кто благосклонно принимал «лесть недругов» и к тем, кто был «верен общей подлости». Он среди тех, кто «ведает, что творит».

И, если цитаты из стихотворений могут вызывать сомнения, от чьего лица сделаны высказывания: от лица автора или персонажа, то цитата из автобиографической повести Галича *Генеральная репетиция* никакого сомнения не оставляет:

«Теперь, сейчас, когда я, - да и не один я, многие - с пристрастием допрашиваем сами себя и поверяем сегодняшним отчаянием и завтрашними надеждами всю нашу прошлую жизнь, имею ли я право с той же определенностью сказать - нет, ничего мы знать не могли! Ведь знали же мы, знали, <...> какой унижительной проверке — а подчас и не только проверке — подвергаются и старики, и малыши, жившие «под немцем», или, как деликатно писали в газетах, «оказавшиеся на временно оккупированной территории»! Знали мы и о том, какая участь ждала офицеров и солдат, попавших в плен, сумевших выжить в лагерном аду и освобожденных «родными советскими войсками!»» (Галич 1973/ 1991а: 328).

«Смелость Галичевского «мы» в том, что он не исключил себя ни из виновных, ни из судящих, и только так обе стороны этого «мы» соразмерились» (Горбаневская 1982: 9). То, что он так видел себя подтверждает и его

высказывание о том, что до своей карьеры барда-диссидента он был «благополучным советским холуем».

«Такое впечатление, что всем своим песенным и поэтическим творчеством Галич искупал прежние покорность и благополучие. Нарывался. Нет ни одного свидетельства, когда бы на самом публичном или, наоборот, на самом закрытом домашнем концерте он попросил бы: «Вот эту песню, пожалуйста, не записывайте...» Все, что он писал и пел, адресовалось самой широкой аудитории. <...> От «позора вранья», от боли, которая все время возвращается и терзает, от мук совести он бежал в песню. В данном случае песня означала борьбу. То есть - от спокойной жизни бежал в борьбу, в диссидентство» (Васильев 1996).

Аргументация сторонников гипотезы чувства вины, с нашей точки зрения, несет в себе зерно истины, Галича оно действительно угнетало. Однако здесь мы все же хотели бы сделать несколько оговорок. Во-первых, по всем имеющимся материалам можно заключить, что это было чувство коллективной вины, причастности из-за непротиводействия злу. Нам кажется, что лично самого себя Галичу упрекнуть было не в чем, его официальное творчество «подлости» не содержало, он лично никого не предавал, не преследовал, «по трупам не шел» и никогда не был глашатаем идеологического партийного официоза. Он видел свою вину в пассивности на протяжении своей официальной карьеры. Поэтому чувство вины, как причина его поворота к диссидентству представляется нам состоятельной, но далеко не единственной. В «палачи» из его стихотворения *Старательский вальсок* Галич попадать не захотел:

*Вот как просто попасть в богачи,
Вот как просто попасть в первачи,
Вот как просто попасть - в палачи:
Промолчи, промолчи, промолчи!*
(*Старательский вальсок*) (Галич 2006: 54).

Согласно четвертой точке зрения, Галича к его карьере барда-диссидента привел его талант (Львовский 1992: 3; Искандер 1988: 4). Понять выбор Галича многим было так трудно, потому, что он совсем не вязался с его внешней беспечностью, вальяжным обликом и преуспевающей жизнью. Из-за этой, казалось бы, непримиримой двойственности между преуспеванием и жертвенной судьбой диссидента, выбор Галича вызывал недоумение даже у людей, близко его

знавших. Так думали несколько человек из его окружения, как, например, писатели Сарнов¹⁷⁷ и Войнович.

«Сработал великий закон жизни и искусства: его талант взял его за шиворот и властно поволок в ту сторону, где все закончилось его трагической гибелью. Человека, который внешне был таким благополучным. Конечно, на самом деле он не был благополучным. Эти песни, которые выливались из души, свидетельствовали о каком-то внутреннем неблагополучии. И эта маленькая трещина разрасталась, разрасталась... Эта сила дарования, сила правды <...> потащила его, обрекла на исключение из Союза писателей, на отрыв от той среды, к которой он привык, в которой чувствовал себя как рыба в воде. И закончилось это трагично» (Сарнов & Войнович 1992: 468).

В другой публикации Войнович еще раз объяснял перерождения Галича «бременем таланта»:

«Его жизнь и смерть плохо вязались с его обликом <...> благополучного человека, сибарита, любившего красиво одеваться и красиво жить. Но в нем был внутренний трагизм, внешне почти не заметный. Есть такое понятие - «бремя таланта». Не думаю, что Галич, написав свои первые песни, сразу приготовился идти на костер. Этот путь был естественным, но постепенным. <...> писателя выводило на дорогу противостояния его творчество. Часто он вступал на нее в чем-то неожиданно для самого себя» (Войнович 1998).

Того же мнения придерживалась и Елена Боннэр:

«Я не знаю как люди из того благополучного, и, в общем, богатого, по сравнению со средними советскими нормами, мира, приходят к тому, к чему пришел Галич. Ну, наверное, в какой-то момент надоедает полуправда или полная неправда и в какой-то момент талант становится сильнее инстинкта самосохранения» (Боннэр 1992: 480).

Действительно, талант Галича проявился в своей полной силе именно в его поэтическом творчестве барда. Несмотря на то, что многие официальные произведения Галича были удачны и популярны, среди них не было ничего выдающегося (*Александр Галич. Изгнание* 1989). С точки зрения Юлия Кима: «Галич, в первую очередь, был художник, поэт с большой буквы, который нашел тему. Отказаться от этой темы – для него было отказаться от жизни, предать себя,

¹⁷⁷ Сарнов Бенедикт Михайлович (1927 — 2014), русский писатель, литературовед, литературный критик. Известен как автор книг о творчестве и судьбе русских писателей XX века.

предать родину, вообще все предать» (Ким в *Без «Верных друзей»* 2008). Когда Галич начал писать песни, он почувствовал новое настоящее призвание, понял, что он может достичь апогея своего литературного таланта именно на этом поприще. Поэтому в определенный момент отбросил осторожность и пошел на открытый конфликт с властями, зная и принимая последствия.

«Он мог бы отсидеться в уютном благоустроенном окопе, конформистски попивая чаек и коньячок. Но не стал отсиживаться, а бросился в атаку с песней наперерез. Метаморфоза его судьбы удивительна. «Маленький лорд Фаунтлерой из Кривоколенного переулка», - так называл его Лев Копелев (Копелев 1992: 174 – Л.Р.). Красивый. Способный. Умный. К нему рано пришло признание. Деньги. Успех. Красавица жена. Прекрасная квартира. Любим и обласкан. Что еще надо? «А глыбе многое хочется», - говорил еще Маяковский. И Галичу-глыбе тоже захотелось. Он вдруг прозрел. Пелена спала с глаз. Он огляделся и увидел, что его окружает, как живет простой народ и как жирует начальство, как власть издевается над людьми. Галич не захотел молчать и в 1960-е годы, взяв в руки гитару, стал напевать свои удивительные песни-баллады-рассказы о том, что происходит вокруг» (Безелянский 2004).

Важную роль сыграло то, что с точки зрения Галича талант накладывает большую степень ответственности на художника, что видно из его интервью в эмиграции журналисту Красовскому:

«Если человек талантливый умышленно закрывает глаза на все, что происходит вокруг, то это кончается крушением дарования. Человеку становится не о чем говорить, и мы видим, как люди, подававшие огромные надежды, превращаются в пустышек, которые еще что-то умеют писать только потому, что они талантливы. <...> Сознательно прислуживающие существующему в стране строю люди обречены на бесплодие или на шаблон мышления и, стало быть, на абсолютный творческий шаблон» (Галич в Красовский 1974: 56).

Поэт, тем более, талантливый поэт, был в глазах Галича обременен миссией обличения и сострадания. Много раз Галич цитировал Гейне: «Если мы не примем формулы, что мир дал трещину, и трещина прошла через сердце поэта, знаменитую формулу Гейне, - то вообще поэзия не существует» (Галич 1974/1989: 216; Галич 1990: 15). И в этом его позицию можно сравнить с позицией Осипа Мандельштама: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые - это мразь, вторые - ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове <...>» (Мандельштам 1930/1971). Поэтому Галич, с нашей точки зрения, и не захотел оставаться

«разрешенным» писателем и предпочел «ворованный», но свободный «воздух», став борцом:

*Пора сменить - уставших - на кресте,
Пора одеть на свитер эполеты,
И хоть под старость выбиться в поэты,
Чтоб ни словечка больше в простоте!*
(*Вечерние прогулки*) (Галич 2006: 287).

«Словечками в простоте» ему представлялось все его официальное творчество, а свою новую стезю барда он видел как выбор, сравнимый с декабристами: «одеть на свитер эполеты» или жертвенностью Христа: «сменить - уставших - на кресте».

Выбрать тяжелый путь правды Галичу помогло то, что он всегда очень остро чувствовал чужую боль и умел сопереживать. Хотя Галич был эстет, всегда элегантен, в нем было что-то от «сноба и гурмана», и в то же время он знал все, чем жил его народ, его судьбу, время, нравы и жаргон (Катанян 1992: 290).

Причем, Галич не просто увидел и услышал изнанку жизни, он сумел принять ее близко к сердцу. Такого мнения придерживался, к примеру, писатель Юрий Гердт¹⁷⁸:

«Впоследствии я часто задумывался: что нужно было этому человеку?.. Ему было под пятьдесят, по его сценариям снимались фильмы, его знали в Москве еще по довоенному спектаклю «Город на заре», имевшему оглушительный успех... Поэт, актер, баловень женщин... Что ему требовалось еще от жизни? Так же, как другие, мог он, попивая на кухне водочку, ругать советскую власть и при этом похрюкивать: «А что мы можем... А кто нас послушает...» Так нет же! Что толкало, жгло его? Артистизм, влекущий не только на театральную сцену?.. Отказ от фальши, в которой он прежде жил?.. Сострадание к обиженным и угнетенным, сострадание, без которого нет художника?.. Или то самое неведомо откуда берущееся стремление к справедливости, которое присуще иным еврейским сердцам?..» (Гердт 2002).

Также восприняла его выбор диссидентства и поэтическая чета Бетаки и Иверни:

«О ком еще можно сказать с такой абсолютной, угрожающей точностью, как о Галиче, что его вело, толкало, направляло призвание? Ибо внешне в нем не было решительно ничего от страдальца. Наоборот он смотрелся барином, он был сибаритом, он выглядел веселым

¹⁷⁸ Гердт Юрий Михайлович (1931 — 2003), русский и советский писатель и журналист.

эпикурейцем, ценителем доброго застолья, красивых вещей, красивых женщин, - где, когда, почему настигла его эта раздирающая боль, как душа его уязвлена стала? <...> Александр Галич не захотел и не сумел промолчать, не сумел и не захотел попасть в палачи» (Иверни¹⁷⁹ & Бетаки 1982: 8).

А столкнувшись с обделенными советскими людьми Галичу пришлось неоднократно. После войны и во все последующие годы своей самостоятельной жизни, поездок по стране и многократному пребыванию в больницах, он в достаточной степени столкнулся с «униженными и оскорбленными» и наслушался их рассказов (Галич 1990: 71). К тому же, уже, будучи успешным драматургом, он часто проводил время с друзьями в барах, шашлычных, где он и встречал и познавал, видел своих будущих героев, простых людей, посетителей шалмана, их язык (Агранович 1992а: 368). Увидеть и принять к сердцу изнанку жизни Галичу помогли его ухо и глаз драматурга, он подмечал, запоминал, «коллекционировал» впечатления жизни. Это свойство было присуще ему с юности.

Нагибин вспоминает, как он однажды встретил молодого Галича на барахолке в Москве и рассказал ему увиденный на рынке случай с перекупщиком. А к вечеру Галич придумал на основе услышанного от Нагибина целую сценку, в которой он сумел заполнить пустоты в рассказе правдоподобными подробностями и деталями (Нагибин 1991: 499-501). Поэтому, с точки зрения Нагибина, эта жизнь и сформировала Галича, и песни, которые он стал сочинять потом, «хлынули из него» не сразу. Они «зрели» в 40-50-х годах, когда шла работа наблюдения, сострадания, и страдания. «Менестрель Галич вызревал в эти мертвые годы» (ibid.: 526).

Согласно писателю Максиму Галича к диссидентству привела дисгармония советской жизни: между лживым восхвалением советских людей и их реально бесправным и жалким положением.

«В Галиче поистине сочетался чеховский идеал человеческой красоты: «... и душа, и лицо, и одежда». Его глубоко укорененный, поразительно естественный артистизм сказывался во всем: в быту, в творчестве, в отношении к людям. Всякая дисгармония, касалось ли это этики или эстетики, вызвала в нем мучительное страдание. Мне кажется, что именно это качество его души и характера, в конце концов, привело этого чистого артиста, поэта, певца в ряды нашего демократического

¹⁷⁹ Иверни Виолетта Исааковна (1937), русская поэтесса, критик, жена поэта Виталия Бетаки.

движения. Чуткое к несчастьям «униженных и оскорбленных» сердце Александра Галича не могло выносить того надругательства над Совестью Человека, которое безраздельно властвует в его стране» (Максимов 1977: 3).

Галич и сам признавал, что вступился за других, что ему жаловаться было не на что:

*Худо было мне, люди, худо...
Но едва лишь начну про это,
Люди спрашивают - откуда,
Где подслушано, кем напето?*

<...>

*Не моя это, вроде, боль,
Так чего ж я кидаюсь в бой?
А вела меня в бой судьба,
Как солдата ведет труба!*

<...>

*И яснее б вам, что ли, было,
Где - по совести, а где - кроме?
И зачем я, как сторож в било,
Сам в себя колочусь до крови?!
(Черновик эпитафии) (Галич 2006: 139-140).*

С точки зрения Ефима Эткинда Галич взял ответственность за себя и страну (Эткинд 1992б: 93). Уже став на путь диссидентства, Галич всегда говорил о правильности своего выбора: «И нет во мне ни смирения, ни гордыни, а есть спокойное и радостное сознание того, что впервые в своей долгой и запутанной жизни я делаю то, что положено мне сделать на этой земле» (Галич 1973/ 1991а: 359).

Именно элемент сострадания без собственного страдания от системы и делал Галича самым сложным из всех бардов для понимания многих людей: никогда не был в лагерях, но стал певцом «концентрационного быта» (К.П. 1974: 2), т.к. слышал голоса страждущих «незадубевшей» совестью и душой поэта. «Совесть не прощала ему ни вольных грехов, ни невольных». Совесть стала его судьбой и глубинным источником его песен (Копелев 1992: 177-178). Недоброжелателя Галича не понимали, почему Галич пишет про лагерь, если он сам не сидел. Они могли ли бы еще понять мстительность и реваншизм, но слово «совесть» им было незнакомо (Венцов 1992: 66).

Заслуга Галича состоит именно в том, что он дал право голоса целому миру неизвестных доселе людей, не наделенных таковым правом в официальной советской культуре. Галич сделал то, что до него сделали Пушкин, Достоевский и Некрасов: он показал «униженных и оскорбленных» и встал на их сторону (Князева 2003: 209). Именно эта сверхчувствительность и лежит в основе его поэтики. Галич оставляет ощущение, что он прошел ГУЛАГ, жил «на социальном дне» и там «ощутил все тонкости простонародных говоров, блатного арго». Его боль – это боль всех его героев (Плющ¹⁸⁰ 1992: 323-324).

Аргументация сторонников четвертой точки зрения, а именно то, что Галича к карьере барда-диссидента привел его талант, представляется нам весьма состоятельной. Вполне вероятно, что при проявлении уже зрелого таланта, Галич почувствовал в поэзии свое истинное призвание и решил не наступать «на горло собственной песне», даже когда над ним нависла реальная опасность. Гражданственность этого выбора обусловлена тем, что в понимании Галича сам талант наложил на него роль «певца» правды и свободы. Большую роль в его выборе также сыграли его чуткое ухо и глаз драматурга, равно как и его чуткое и сострадательное сердце человека. В отличие от многих советских литераторов и деятелей культуры, Галич не смог и не захотел заглушить голос своей совести.

Согласно пятой точке зрения, творческое перерождение в Галиче было вызвано XX съездом партии, оттепелью и последующим креном к консерватизму.

«<...> это поколение «тех, кто был ребенком в 20-е, юношей в 30-е, кто мучительно созрел в 40-е и 50-е, и трудно преодолевал самого себя в 50-е и 60-е, кто вместе с друзьями, современниками надеялся и отчаивался, искал и не находил, а потом снова надеялся и верил, но уже по-другому...» (Копелев 1992: 174).

Однако сторонники этой точки зрения не во всем сходятся в своем мнении. Так, некоторые из них говорят об органичном перерастании до этого искренне верившего в советскую идеологию литератора в барда-диссидента, под влиянием прозрения после XX съезда партии, оттепели и последующих «заморозков» (Бетаки 2006а: 31). Они считают, что Галич наивно верил в режим до развенчания культа личности, потом был потрясен разоблачениями и был окрылен надеждами на лучшее будущее после осуждения сталинизма. К

¹⁸⁰ Плющ Леонид Иванович (1938 — 2015), украинский и советский математик, публицист, участник правозащитного движения. Подвергался преследованиям в СССР, был помещен в психиатрическую больницу тюремного типа. После освобождения в 1976 году эмигрировал из СССР.

примеру, сценарист Яков Костюковский ¹⁸¹ говорил: «И в том, и в другом, я утверждаю, была искренность. Саша, ведь, не сразу стал тем, Галичем, которого ненавидела советская власть, КГБ и прочее. Он, действительно прошел романтический путь и верил в эти идеалы» (Костюковский в *Без «Верных друзей»* 2008). Другим выразителем этой точки зрения является Юлий Ким:

«Наступил 1956-й. Грянул XX съезд. Пошли массовые реабилитации. Вернулись многие заживо похороненные ... Жизнь стала резко разворачиваться под новым углом, свободнее и шире задышалось. И вот однажды, еще продолжая сочинять свои талантливые пьесы и киносценарии, благополучный сорокалетний советский драматург почувствовал за своим плечом другую музу - и не отшатнулся, не отверг. Напротив: предоставил ей главное свое время и лучшее свое перо и последние двадцать лет не изменил ей ни на секунду, пожертвовав ради нее своим процветанием и благополучием» (Ким 1988а: 91).

Согласно этой точке зрения, Галич не смог и не захотел снова перестроиться и стать конформистом после конца оттепели, и, таким образом встал на путь диссидентства (Шаталов 1989б: 80; Вяткин 1988: 7).

Однако другие сторонники теории гармоничного перерастания «официального» Галича в Галича-диссидента считают, что Галич не был так наивен до «оттепели»:

«Легче всего представить творческий путь А.Галича как эволюцию от по-молодежному восторженного восприятия жизни, <...> к серьезному критическому осмыслению окружающей действительности, <...>. Подобного рода анализ можно бы счесть вполне резонным. И все же - так ли уж далеко ушел Галич от своей «романтической приподнятости» в песнях шестидесятых-семидесятых годов? Да и был ли он столь безмятежен в ранние годы? Отделять писателя от его же собственных литературных корней и обидно, и неверно. В конце концов, эта его «приподнятость», вера в идеалы стала отличительной чертой творчества и в поздней лирике приобрела лишь иную, более жесткую форму, стала менее заметной за ярко выраженной гражданской позицией автора, но, конечно, не исчезла вовсе. <...> Нет, и не может быть двух Галичей - раннего и позднего. Истоки писателя именно там - в начале сороковых, в его ранних, пусть и наивных, пусть и не всегда умелых песнях, пьесах, скетчах... Именно совокупностью своего творчества он нам и интересен, миром своим, логикой жизни и судьбы» (Шаталов 1990а).

¹⁸¹ Костюковский Яков Аронович (1921 —2011), советский драматург, сценарист художественных и мультипликационных фильмов, соавтор текстов песен.

Сам Галич беспощадно критически отзывался о восприятии «оттепели», при этом возлагая вину не на наивный идеализм, а на подсознательный самообман и нежелание видеть истинную суть вещей.

«Казалось, что вот теперь-то и вправду начнется та новая, безмятежная и прекрасная жизнь, о которой все мы столько лет мечтали; казалось - а может быть так оно и было на самом деле - в первый раз, в самый первый и единственный раз, которому уже никогда больше не суждено было повториться ни в нашей судьбе, ни в судьбе страны, в те дни везде и повсюду возникло в людях радостное чувство общности, единства, причастности к великим событиям и самому дыханию истории. И мы не знали - не хотели знать, а потому и не знали, - что уже тащатся, отстаиваясь днями на запасных путях, тащатся в Воркуту, в Магадан, в Тайшет арестантские эшелоны, битком набитые теми самыми героями войны, о которых мы - вольные - распевали такие прекрасные и задушевные песни; что распухают в восстановленных архивах НКВД папки с делами бывших и будущих зэков. <...> <...> И опять мы поверили! Опять мы, как бараны, радостно заблеяли и ринулись на зеленую травку, которая оказалась вонючей топью!» (Галич 1973/ 1991а: 327, 329).

Опять же сам Галич также давал понять, как на него подействовали наступившие вновь политические «заморозки»:

«Некоторое время тому назад - скажем, в 68—69-м годах, годах очень страшных, прошедших под знаком Чехословакии, — мы все-таки еще пытались как бы затеять разговор. Мы ждали ответов, мы ждали какой-то реакции. Уже года с 1970-го мы поняли, что реакции не будет, что мы говорим в пустоту. Собственно говоря, именно это обстоятельство заставило нас обратиться к Западу» (Галич 1974/ 2003б: 259; Галич 1990: 26).

Власть диалога не хотела, она просто хотела зажать всем рот, как и в былые времена. И когда часть мыслящей интеллигенции вернулась к позиции конформизма, Галич перешел к открытому протесту. Известно, что он особенно опасался реставрации сталинизма, что вопрос этот был для него большим и насущным, т.к. он неоднократно к нему возвращался в своем творчестве, как, например, в стихотворениях *Плясовая* или *Ночной дозор*.

*И сидят заплечных дел мастера
И тихонько, но душевно поют:
«О Сталине мудром, родном и любимом...»*

*Был порядок, - говорят палачи,
Был достаток, - говорят палачи,
Дело сделал, - говорят палачи, -*

И пожалуйста - сполна получи.

<...>

Мы на страже, - говорят палачи.

Но когда же? - говорят палачи.

Поскорей бы! - говорят палачи. -

Встань, Отец, и вразуми, научи!

(Плясовая) (Галич 2006: 102).

В данном стихотворении Галич саркастически описывает оставшихся не у дел «палачей» времен Сталина, которые сильно страдают ностальгией по былой власти и достатку, и ждут, не дождутся воскрешения «отца родного».

Утро родины нашей розово,

Позывные летят, попискивая,

Восвояси уходит бронзовый,

Но лежат, притаившись гипсовые.

Пусть до времени покалечены,

Но и в прахе хранят обличие,

Им бы гипсовым человечины -

Они вновь обретут величие!

(Ночной дозор) (Галич 2006: 65-66).

В этом стихотворении Галич описывает, как сданные в хранилища после развенчания культуры личности памятники Сталину, выходят из хранилищ по ночам и маршируют по улицам, принимают парады. За ним следуют обломки памятников правящей верхушки его времени. Ставшие ненужным мусором они могли бы «вновь обрести величие», если им дали возможность снова наесться «человечины».

Мы не считаем, что Галич искренне верил в благие намерения режима до разоблачений XX съезда, ибо ему к моменту XX съезда было уже 38 лет, он принадлежал к поколению послереволюционных лет, а не к поколению молодежи, родившейся до войны и мало что знавшей о 30-40-х годах. Галич пережил сталинский период вполне сознательным, сформировавшимся человеком, и ему лично пришлось несколько раз столкнуться с подноготной советской системы. Некоторые факты уже упоминались выше, но мы их резюмируем для наглядности.

Во-первых, его двоюродный брат Виктор, сын профессора русской словесности, пушкиниста Льва Самойловича Гинзбурга, был репрессирован еще в 30-х годах и провел около двадцати лет в ГУЛАГе.

Во-вторых, отец Галича тоже был арестован, и только усилиями родных, ему удалось освободиться всего лишь через год.

В-третьих, на глазах у Галича в 1948 году произошла трагедия Михоэлса, с которым Галич был близок.

В-четвертых, Галич пережил период борьбы с космополитизмом, который был фактически артподготовкой к широкой компании антисемитских репрессий.

В-пятых, тот факт, что Галич начал писать *Матросскую тишину* сразу после войны, а потом отложил ее из-за неблагоприятной обстановки, тоже свидетельствует о том, что он не строил никаких иллюзий по поводу советской власти. Он понимал, что «ярко выраженная еврейская тематика» пьесы «никак не вписывалась в сталинский интерьер, тем более что уже скоро должна была начаться кампания против «безродных космополитов»» (Аронов 2012: 58).

В пользу постепенного перерастания свидетельствует и тот факт, что официальный Галич никогда не был «придворным» литератором. Он работал в жанре комедии, сатиры и иногда сказки, т.е. в тех жанрах, которые можно назвать самыми «легкими» в условиях засилья соцреализма. В них не нужно было так верноподданнически прославлять советские достижения, роль партии и повторять избитые шаблонные догмы; в этих жанрах чаще всего отсутствовал лживый пафос. Именно эти жанры давали максимально возможное удаление от политики и даже позволяли некоторую критику советской жизни. И хотя власти и цензура относились к ним с наибольшим подозрением и часто запрещали подобные произведения, что Галичу не раз пришлось испытать самому, он продолжал работать именно в этих жанрах. На основе этой информации мы считаем, что выбор жанров комедии и сатиры для Галича был сознательным, ибо он вполне был способен работать и в более серьезных жанрах, как убедительно показали его произведения *Матросская тишина*, *Генеральная репетиция*, фильм *Бегущая по волнам* и фильм *Государственный преступник*.

Если бы Галич стал писать полностью в духе конформизма и угодничества власти, то его и так благополучная жизнь была бы еще намного благополучнее. Однако он этого не сделал, потому, что, видимо, не хотел. Галич был советским драматургом и сценаристом, он подчинялся требованиям цензуры и соцреализма, но в его послушании не было сознательного пособничества власти. Он просто старался не пересекать грань дозволенного в своем официальном творчестве, но и не становился активным сторонником режима. По воспоминаниям Станислава Рассадина Галич очень переживал после создания фильма *Государственный преступник* и все время говорил своим друзьям: ««Ребята, скажите честно: там

нет подлости?» <...> ... мы имели возможность ему честно ответить:
«Успокойся, подлости нет. Фильм просто дерьмовый»» (Рассадин 2001: 20).

Галич четко проводил границу между официальным и неофициальным, он никогда не был половинчатым ни в своем официальном, ни в неофициальном творчестве. Он не пытался протестовать наполовину, идти на уступки, критиковать в завуалированной форме. Его официальное творчество было полностью согласно правилам советской цензуры, а неофициальное творчество полностью свободно (Грекова 1992: 488-489).

Из этого можно заключить, что конформизм официального Галича всегда был результатом вынуждения, а не убеждения, и поэтому переход от такого конформизма к диссидентству представляется не коренным переломом, а, скорее, одним из возможных путей после конца оттепели и возврата к консерватизму. По словам отца Александра Меня:

«Это был волевой акт искания правды, искания. И он метался, он колебался, что люди, которые выступали в защиту правды, как бы под знаменами ее, они, в конце концов, были не такими, что в них сидел тот же самый вирус насилия, вирус тоталитаризма, вирус такого ложного догматизма. Он был большой человек, мощный. Такому тесно вообще на самом деле в тех пределах, в которых он жил. Он был крупной фигурой, крупным характером. И все он, все это принес в жертву его исканиям правды. Его духовный, внутренний, сокровенный путь – это завершение этого поиска. И это было совсем не просто, и этот поиск привел его и к внутреннему пути, и к внешнему изгнанию» (Мень в *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Друг Галича доктор Кандель тоже считал, что, что Галич постепенно перерос в диссидента под влиянием не столько оттепели, сколько последующего за ней ужесточения режима, из-за чего у Галича произошло постепенное формирование критического отношения к действительности, к фальши. (Кандель 1994: 148).

Сам Галич мотивировал свое перерождение внезапным неприятием советской действительности:

«Для меня это произошло несколько неожиданно, и этому есть две причины. Первая – поражение слуха и зрения. С некоторых пор я перестал воспринимать все то, что читал в газетах, слышал по радио, видел по телевидению. Слова-то я понимал, но перестал воспринимать их смысл. Вторая – собственно слово, стихи, песни. Стихи сами повели меня. Сама лексика, сами сюжеты диктовали авторскую точку зрения на

описываемые события, явления, людей, взаимоотношения» (Галич цит. по Акелькин¹⁸² 1988: 11, дата высказывания не известна).

На основе всей информации, представленной выше, мы сформулировали собственную гипотезу о причинах поворота карьеры Галича от советского драматурга к опальному поэту. Прежде всего, мы хотели бы перечислить версии, которые нам представляются ложными.

Во-первых, мы считаем, что привело его на этот путь не легкомыслие, несмотря на свидетельства окружающих о его беспечности. Нам представляется более вероятным, что Галич прятал тревогу, даже от самых близких людей, и поэтому казался беспечным. Мы допускаем, что Галич мог не предполагать, что он гонения начнутся так резко, но тут сыграл роль случай, ему не повезло, что его песни дошли до ушей члена Политбюро при свидетелях.

Во-вторых, мы не считаем, что Галича на путь диссидентства вывела погоня за славой. Желание славы и признания у него присутствовало, но не могло иметь той силы, чтобы ради нее он рискнул всем потому, что у него уже были успех и слава советского драматурга; его слава барда была весьма ограничена за полным отсутствием официальных способов распространения его творчества; Галич особо не обольщался в плане славы.

В-третьих, мы считаем, что у Галича не было наивной веры с последующим разочарованием в ней. К концу 60-х годов он был уже человек умудренный опытом, который слишком много знал и прошел, чтобы сохранить наивность молодости.

В-четвертых, метаморфоза Галича нам представляется не внезапным поворотом, а процессом постепенного органического перерастания советского драматурга в барда, а потом и в барда-диссидента (Зернова 1984: 12). Интересно отметить то, что и сам Галич тоже всегда настаивал на своем единстве и целостности (Князева 2003: 205). Переходный период в его жизни, который продлился, по меньшей мере, шесть лет, если считать с момента написания первой песни в 1962 году до строгого предупреждения за Новосибирский фестиваль в 1968 году. По максимуму переходный период можно рассматривать и как девять лет, т.е. до исключения Галича из Союза писателей в конце 1971 года и начала настоящих гонений. По приведенным выше данным видно, что Галич постепенно все больше склонялся к новому жанру, пока окончательно не признал в нем свое

¹⁸² Акелькин Виталий Игоревич (1942 - .2014), инженер-физик, автор песен, руководитель Библиотеки Московского КСП, составитель самиздатовских сборников песен бардов.

призвание. В этот период видно и как его талант, и сопутствующая этому таланту духовная ответственность, постепенно вели его к диссидентству.

Мы считаем, что Галича на путь диссидентства привел ряд факторов. Во-первых, его послушание системе в додиссидентском периоде было вынужденным, а не охотным, что вполне логично вызывало у него чувство вины за свои годы «советского холуйства». Во-вторых, на путь диссидентства его привел его талант, который в полной мере раскрылся именно в жанре авторской песни. Когда Галич почувствовал свое призвание, у него хватило «ума и храбрости не сопротивляться» (Быков 2009: 270), а «выбиться» из острослова и бонвивана в настоящего поэта, рискнув и заплатив за это всем, получив за это в награду «для себя другую судьбу: великую и трагическую» (Кучкина 1997). В-третьих, нам кажется, что рискнуть всем Галича заставило чувство долга, которое, с его точки зрения, должен был иметь любой поэт, а уже тем более поэт талантливый. «Для Галича поэзия – это труд, подвиг, <...>» (Быков 2009: 273), в его глазах истинному поэту больше пристало быть гонимым пророком, чем сытым «придворным пуделем». В-четвертых, мы считаем, что Галича на путь диссидента подтолкнула его особая проницательность и внимательность к жизни других, а также человечность и сострадание к обиженным и угнетенным. В-пятых, мы считаем, что на Галича повлияли не откровения после XX съезда и развенчание культа личности, а «гибель оттепели» (ibid: 272). Именно новые «заморозки» и возвращение к консерватизму заставили его занять еще более непреклонную позицию. Как говорил отец Александр Мень: «...он к этому шел как советский драматург и писатель. Он не мог заостенеть до того, как он стал самим собой. И вот, в какой-то решительный момент сделал такой вираж, вышел и стал таким <...> литературным партизаном, иначе не назовешь» (Мень в *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Поэтому согласно нашей гипотезе Галич стал диссидентом в результате постепенного процесса перерастания под влиянием его человеческих качеств, творческих способностей и политической дальновидности.

4.4 Причины обращения Галича к жанру авторской песни

Анализ причин обращения Галича к диссидентству ведет к вопросу, почему его диссидентство выразилось именно в жанре авторской песни. В поисках ответов на этот вопрос необходимо принять во внимание эволюцию его творческой карьеры, а также определить, чем его мог привлечь этот жанр. Поначалу не все понимали, что могло привлечь столь маститого литератора, как Галич, в этом новом молодежном полукустарном жанре. Так, его дочь, Алена Архангельская рассказала об одном разговоре на эту тему:

«Он начал заниматься с ребятами из КСП. Он проводил там семинары. А я еще училась в ГИТИСе. Я его ругала. Я ему говорила: «Зачем ты связался с самодеятельностью? Что может быть хуже самодеятельности?» А он говорил: «Ты знаешь, там есть зерно, которое может вырасти в очень интересную песню. И вот я езжу туда»»
(Архангельская-Галич в *Без «Верных друзей»* 2008)

Галич увидел в авторской песне ряд потенциальных возможностей, которые мы разбираем ниже.

С нашей точки зрения, первым важным фактором, обусловившим выбор Галичем жанра авторской песни, была его эволюция как художника. Все творческие профессии, которые он перепробовал в своей жизни, соединились в одно в жанре авторской песни, о чем он сам и говорил:

«- Кто я такой? Я еще с конца войны профессиональный писатель. Я написал довольно много пьес, поставленных в театрах Советского Союза и за рубежом. По моим сценариям поставлено девять полнометражных фильмов, прошедших не только в Советском Союзе, но и во многих странах мира. <...> Дело в том, что для меня работа в жанре песни – <...>, - это есть, прежде всего, продолжение моей профессиональной, литературной, писательской деятельности» (Галич 2003а: 220).

Из этой цитаты видно, что Галич не отказывался от своих прошлых творческих занятий, а, наоборот, шел по пути их сочетания, соединения. Переход от драматургии к поэзии был для него вполне естественным «возвращением на круги своя», т.к. его первые творческие устремления и были именно в поэзии. В 1973 на одном из домашних концертов Галич говорил: «И тогда я просто вернулся к стихам, которые я писал в детстве и в юности, потом на долгие годы перестал их писать» (Галич 1999а: 448).

При этом в поэзию Галич вернулся тогда, когда нетрадиционная поэзия, а именно стихотворно-песенный жанр набирал силу и становился все более популярным (Штротас 1992: 330). Более того, все его навыки и его талант могли максимально реализовываться именно в этом жанре: театральной, драматизированной поэзии с музыкальным сопровождением. Галич уже был актером и драматургом, при этом у него с детства была особая потребность в театре. Впоследствии, это стало потребностью в своем театре, где он исполнял все задачи: автора, исполнителя, музыканта и режиссера. Это жажда подлинной театральности возникла у Галича в эпоху оскудения театра, в ней проявилась его ностальгия по былой театральной славе и богатстве России (Синявский 1990/2004: 302-303). Галич обрел этот творческий сплав всех своих дарований поздно и с жадностью хотел все наверстать (Орлова 1992: 436).

«Пройдя «точку разрыва» [начало сочинения своих стихов-песен – Л.Р.], и вступив в новую жанровую систему, Галич словно открыл в себе второе художественное дыхание. <...> Поэт-актер, драматург-певец. Музыкант, ритор, публицист, сатирик, иронист, ряженный, лирик, трибун, судья, насмешник. Множество лиц и судеб в одном лице, в одной судьбе, множество искусств в одном искусстве» (Князева 2003: 2008).

Сохранились свидетельства о том, что Галич мастерски справлялся со всеми этими амплуа в одном лице, Так, И. Грекова вспоминала:

«Это было что-то необыкновенное. Как удар грома. Это правда, которая действовала как мороз по коже. <...> Это был еще и необыкновенный артистизм исполнения, в нем все играло - выражение лица, прикосновение к гитаре, постукивание костяшками пальцев по деке гитары ...» (Грекова цит. по Акелькин 1988: 11).

Джеральд Смит также отмечал, что авторское исполнение Галича, в котором он сочетал плоды его многолетней карьеры актера и драматурга, придавало его песням неповторимый эффект. Ему был присущ «фактор присутствия», необыкновенно развитое чувство драматизма, он мастерски умел выбрать подходящий момент и нужный способ подачи содержания, благодаря чему он мог создавать эффекты, которые у менее одаренного человека были бы вульгарной дешевкой. Его обаяние чувствуется даже в записи. Его поэзия максимально реализовывалась только в его авторском исполнении (Smith 1983: 31).

Вторым аспектом, который привлек Галича, была, по его собственным словам, быстрота создания и распространения в отличие от драматургии:

«Занимаясь драматургией и кинодраматургией, я бросил это дело в начале шестидесятых годов, ведь поэзия, тем более песня, - наиболее удобная, что ли, форма для этой вот машины, которая стоит на столе. В такой форме легче немедленно откликнуться, немедленно отреагировать, сделать то, что невозможно ни в прозе, ни в драматургии. Я совершенно сознательно отказался от своей драматургической деятельности, поняв, что только в такой форме я могу до конца высказать все то, что я хочу» (Галич 1974/ 1989: 214).

Благодаря скорости «производства», можно было создавать актуальные произведения на злобу дня:

«... песня – она пишется быстро сравнительно, ее сразу можно исполнить, она сразу же получает распространение, ее тут же записывают на магнитофонную пленку, и тут же ее могут записать еще в десятках, в сотнях экземпляров. И она быстрее всего откликается на

события. Ведь она почти как листовка – в смысле своей мгновенности реакции на то, что происходит в мире» (Галич 1974/ 2009а: 347-348).

Публицистический, «листовочный» характер авторская песня определили ее чрезвычайно важную роль в советской культурной жизни:

«<...> просто потому, что я знаю ту жадность, с которой воспринимается каждая новая песня, написанная Высоцким, Окуджавой, Кимом, мною, и я понимаю, что песня - наиболее, что ли, мобильный отклик на события дня. Кинофильм, рассказ, пьеса требуют очень длительного времени. Песня может откликнуться, отреагировать мгновенно» (Галич 1997: 372).

Третьим важным фактором, который обусловил выбор Галичем жанра авторской песни, является, с нашей точки зрения, свобода творческая и гражданская.

Жанр авторской песни впервые во всей его карьере предоставил Галичу полную свободу творчества. Он отошел от актерства, где его свобода была ограничена ролью, пьесой и режиссером, и пошел в драматургию, где он получил больше свободы, сам придумывая роли и сюжет. В авторской песне он вобрал в себя все творческие и издательские амплуа в одном лице.

Более того, эта новообретенная творческая свобода сочеталась и с подлинной, столь редкой в СССР, свободой слова. Придирки и запреты цензуры, неповоротливая административная машина одобрения и запуска в публикацию или прокат, которые постоянно «висели над головой» любого советского деятеля культуры, давно угнетали Галича, и новый жанр внезапно удалил все эти препоны. Именно суженность официально-дозволенных прав художника «выдавила Галича в область авторского театра» (Князева 2003: 209).

«Самая первая песня, написанная мною после того, как в течение двух с половиной примерно лет у меня подряд запретили три пьесы. <...> В общем, я понял, что так дело не пойдет и что ничего в драматургии по-настоящему я сделать не смогу. И это государственная, так сказать, институция, при которой можно в основном показывать кукиш в кармане, что занятие для некоторых, до какой-то поры, интересное, но потом надоедает — карман рвется. И я решил, что надо поискать... И тогда я просто вернулся к стихам, которые я писал в детстве и в юности, потом на долгие годы перестал их писать» (Галич 1999а: 448).

Жанр авторской песни предоставил ему уникальную возможность совершенно неподцензурного издания. Впервые в своей жизни он мог писать то, что думал и хотел, зная, что «магнитофонная революция» обеспечивала ему неограниченный тираж издания. Такое сочетание художественной и гражданской свободы должно было быть чрезвычайно привлекательным для него, даже в форме

ограниченного личного контакта с широкой аудиторией, как у неофициального исполнителя.

«Каждый творческий человек ощущает потребность в аудитории, ему надо видеть глаза слушателей – людей, которые тебя как-то воспринимают, для которых твои слова что-то значат. Поэтому я совершенно перестал заниматься драматургией там, в России. Пьеса, положенная в стол, - она так в столе и лежит. Песня, пусть я ее спел двум-трем человекам, начинает звучать, хотя бы благодаря этому самому магнитофону» (Галич 1974/ 1991: 173).

На основе вышесказанного мы можем заключить, что Галич выбрал для самовыражения своего поэтического диссидентского творчества именно жанр авторской песни, потому, что он предоставлял ему ряд уникальных возможностей: сочетание всех его творческих ипостасей в одном лице, быстроту создания и распространения его произведений, а также творческую и гражданскую свободы.

Галич видел некую долю предопределения в его обращении к жанру авторской песни, и той судьбе, которая выпала на его долю вследствие его выбора:

«Пути Господни неисповедимы, но не случайны. Не случайна была та бессонная ночь в вагоне поезда Москва - Ленинград, когда я написал свою первую песню «Леночка». Нет, я и до этого писал песни, но «Леночка» была началом - не концом <...>, а началом моего истинного, трудного и счастливого пути» (Галич 1973/ 1991a: 359).

4.5 Период открытого диссидентства и изгнание

Галич прожил в СССР на фактическом положении диссидента в течение двух с половиной лет. Период этот для него был крайне тяжелым как в материальном, так и в моральном отношении.

В материальном плане, Галич остался почти без средств к существованию, т.к. он после исключения из творческих союзов, просто не мог нигде получить работу, а в связи с одновременным исключением из Литфонда, он был лишен даже гонораров за те работы, которые были уже опубликованы или находились в прокате. Последнее, что оставалось у Галича из его бывших «писательских» привилегий, было право лечиться в поликлинике Литфонда, поэтому он «иногда в шутку представлялся: «Александр Галич, член поликлиники Литфонда» (Войнович 2010). Однако власти попытались его и оттуда выгнать, о чем он рассказал в его воспоминаниях:

«<...> после моего отказа давать показания по определенным поводам, после моего вызова в ОВИР, где мне предложили подать заявление на

выезд, когда я еще раздумывал, не собирался подавать, — пришло распоряжение просто выбросить меня из поликлиники и перестать оказывать мне медицинскую помощь. <...> Но так как у меня было три инфаркта и в течение двадцати пяти лет моей жизни меня обслуживала поликлиника Литфонда, и врачи меня знали, меня лечили, и поликлиника этого Литфонда находилась просто на первом этаже того дома, где я жил на втором этаже, — то в порядке личного исключения после письма группы писателей (я даже не знаю, кто были эти писатели, но было письмо от писателей в руководство Союза) о том, чтобы разрешить мне хотя бы остаться в этой поликлинике, чтобы меня продолжали лечить врачи, которые меня наблюдали в течение, как я уже сказал, четверти века» (Галич 1974/ 2003б: 269).

В этой поликлинике Галичу с большим трудом удалось получить группу инвалидности, т.к. власти постарались помешать ему и в этом, но он был «спасен» его лечащим врачом:

«И вдруг звонок ОТТУДА к заведующей: «К вам сегодня собирается обратиться Галич за справкой. Справку о состоянии здоровья для ВТЭКа не выдавать. Отвечаете головой. Подготовьте документы о его исключении из поликлиники Литфонда». Та вызывает лечащего врача, Иру Балычеву: такое вот дело. А Ира <...> говорит: а если я уже выписала эту справку вчера и сказала об этом Галичу? - Действительно выписали? - Да. - Слава Богу. Если вчера, тогда с нас и взятки гладки. Ира в своем кабинете тут же выписала справку вчерашним числом. Заведующая, добрая душа, подписала» (Лебедев 1997).

В результате в апреле 1972 года Галич, что обеспечило ему мизерную пенсию по инвалидности в 54 рубля (Аронов 2012: 504). Эта пенсия ограждала его от потенциальной угрозы обвинения в тунеядстве, но прожить на нее было практически невозможно.

В конце концов, Галич все-таки был исключен из поликлиники Литфонда, и ему было предложено прикрепиться к районной (Галич 1974/2003б: 269). С этого момента врачам, которые продолжали лечить Галича, требовалось определенное мужество, т.к. «он уже был откреплен, то есть они это делали на свой страх и риск. Многие не рисковали приходить и оказывать помощь. А он был сердечник, у него была масса всяких болячек» (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008).

Помимо пенсии в плане дохода у Галича было несколько небольших источников, но большинство из них приносило деньги нерегулярно и немного.

Первым источником дохода стала распродажа его личных вещей. Сначала были проданы антиквариат, книги и ценные вещи (Архангельская-Галич 2007; Раззаков 2000; Львовский 1992: 3), и сам он порой шутил: «Я теперь —

книгоноша...» (Аграновская 1991: 547). Потом пришлось продавать даже одежду. Писатель Войнович вспоминал, как жена Галича говорила: «Саша пошел продавать последний костюм» (Войнович в *Без «Верных друзей»* 2008). Сам Галич записал в своем дневнике: «Хозяйственные дела — рынок и прочее. Кончил правку для Л. Пинского. <...>. Но вечер был тихий и почти благостный. Так как продано мое пальто — то мы нынче пировали» (Галич 1992б: 32). Однако годные к продаже вещи рано или поздно должны были иссякнуть, только с этого прожить тоже было нельзя. Поэтому в своем письме в защиту Галича к председателю ПЕН-клуба¹⁸³ Генриху Бёллю¹⁸⁴ Елена Боннэр писала: «А автор этих песен пока продает книги и все, чтобы жить. Но ведь вещей никогда не хватает надолго, а что будет потом?» (Боннэр 1998: 21).

Другим нерегулярным источником дохода была иногда, по свидетельству дочери Архангельской-Галич, «черная» литературная работа: «Как он сам это называл -- работал «за негра»» (Архангельская-Галич в *Точка невозврата. Александр Галич* 2010; *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003), «...ему приносили бездарные сценарии, папа их переделывал, получал за это какие-то деньги» (Архангельская-Галич цит. по Лунькова 1997; Раззаков 2000). Однако по свидетельству Львовского, под конец, Галич уже не мог делать даже и этого, настолько ложь претила его душе. Когда Львовский предложил ему написать сценарий под чужим именем, чтобы заработать себе на жизнь, Галич категорически отказался, т.к. писать не по велению души он уже не мог (Львовский 1992: 3). При этом Галич оставался благородным и порядочным человеком, он всегда старался просто помочь другим в написании сценариев, а потом отказывался от авторства, т.к. его имя могло навредить после начала гонений (Сегель 1992: 362-363).

Третьим небольшим источником дохода были домашние концерты Галича (*Без «Верных друзей»* 2008), которые после его исключения из творческих союзов часто бывали платными. Однако напрямую Галич денег за свои концерты не брал. Как правило, по свидетельству дочери Галича, хозяева квартир, на которых проводились эти домашние концерты, собирали добровольные взносы с присутствующих (Архангельская-Галич в *Точка невозврата. Александр Галич*

¹⁸³ ПЕН-клуб (англ. PEN International), международная неправительственная организация, объединяющая профессиональных писателей, поэтов и журналистов, работающих в различных литературных жанрах. Согласно уставу, главной сферой деятельности клуба является защита писательских прав, борьба за свободу слова и личности, против цензуры.

¹⁸⁴ Генрих Теодор Бёлль (нем. Heinrich Theodor Böll 1917 — 1985), немецкий писатель (ФРГ), переводчик, лауреат Нобелевской премии по литературе, был председателем международного ПЕН-клуба с 1972 по 1974 год.

2010). Платные концерты бывали недорогими для простых людей: «Диссиденты устраивали «платные», по трешке, концерты Галича в своих тесных квартирах, но этого не хватало» (Боннэр 1992: 481).

Для более обеспеченной публики концерты были намного дороже, и суммы намного более значительные. Вот как рассказывала поэтесса Мария Романушко¹⁸⁵ о концертах на квартире у врача-хирурга Мины Исааковны Казарновской:

«Не раз пел у нее на квартире Александр Галич. А я так ни разу и не попала на его концерт – мне это было не по карману. Концерты ведь были платными. Нет, не так. Концерты были благотворительными: народ собирался не просто для того, чтобы послушать песни, но еще и для того, чтобы «скинуться» в помощь поэту, которому уже нигде не давали работы, и жить ему было все труднее и труднее... К сожалению, сумма взноса была для меня неподъемной. Но попроситься прийти за бесплатно я, по причине своей гордости, не могла. Поэтому приходилось довольствоваться рассказами Мины Исааковны об очередном «потрясающем» концерте...» (Романушко 2007).

Через платные концерты Галичу также иногда старались помочь отдельные коллекционеры и поклонники его творчества. По свидетельству известного коллекционера авторской песни Рувима Рублева¹⁸⁶:

«За всю свою долгую творческую жизнь сначала актера, затем драматурга, сценариста и барда Александр Галич не скопил ничего на «черный день», и вот этот день пришел. Наши питерские коллекционеры отнеслись к его материальным затруднениям с большим участием. Стал широко известен московский адрес Галича, и к нему двинулись первые «паломники». Предварительно производился сбор средств по принципу «кто, сколько может», затем, вооружившись портативным магнитофоном, какой-нибудь очередной энтузиаст отправлялся «в Москву за песнями». Александр Галич принимал у себя всех без исключения и совершенно безбоязненно. После некоторых расспросов щедро угощал и чаем и песнями, разрешая записывать их без всяких оговорок. Ни о каких деньгах он, конечно, и слышать не хотел, поэтому их старались «забыть» где-нибудь в укромном месте в гостиной или тайком сунуть в карман его пальто в передней» (Рублев 1980).

¹⁸⁵ Романушко Мария Сергеевна (1950), поэтесса, прозаик.

¹⁸⁶ Рувим Рублев (настоящее имя - Рудольф Фукс) (1937). Один из пионеров распространения рок-н-ролла в СССР. Известный музыкальный коллекционер. Автор стихов и песен ставших народными. В 1979 году выехал из СССР.

Перед самым отъездом Галича, ему понадобилась существенная сумма денег, поскольку по свидетельству его дочери, он должен был выкупить свою кооперативную квартиру в писательском доме, которая стоила около пяти тысяч рублей (Архангельская-Галич в *Точка невозврата. Александр Галич* 2010). Тогда круг коллекционеров Рублева его сильно выручил, пригласив на специальные концерты для записи в Ленинград.

Однако порой Галич пел и совсем бесплатно, а к его приходу просто собирали хороший стол. Конечно, для самого его это порой не могло не быть унижительным, о чем он упоминает и в своей песне *Желание славы*: «Я пою под закуску и две тысячи грамм». В другой раз Галич сказал: «Я, как потаскуха, выступаю за ужин». (ibid.). Причины для этой горькой реплики были также связаны с тем, что публика на этих концертах бывала разная и не всегда соответствующего уровня: «Галич ничуть не обольщался насчет качества своей аудитории, он знал, что отборная публика встречается на таких посиделках не так уж часто» (Фрумкин 2003). Валерий Лебедев также описывает случай в Минске, когда он даже увез Галича с домашнего концерта, потому что счел выступление перед подобными людьми унижительным для такого большого поэта как Галич: «Ибо там народ быстро надрался, и мне было крайне неприятно видеть, как большой поэт и гражданин вынужден перед ними выдрючиваться. А потом и вовсе его увез оттуда со словами: «Нечего вам тут делать, Александр Аркадьевич»» (Лебедев 1997).

Четвертым источником доходов для Галича была материальная помощь частных лиц.

Во-первых, Галичи получали деньги от отца жены Галича Ангелины Николаевны.

«Государство, внеся Галича в «черный список», хотело «исправить» неслуха голодной петлей. Не удалось. Тесть, отец Ангелины - жены Галича, старый большевик, а затем, естественно, многолетний зек, который любил Галича, каждый месяц отрезал им сотенную от своей персональной пенсии в 250 рублей. На нее кое-как и перебивались» (Свирский 2004).

Во-вторых, Галич какое-то время получал 100 рублей в месяц от анонимных лиц.

«Неожиданно он стал получать ежемесячно анонимные денежные переводы по почте на 100 рублей. Только позднее было раскрыто имя анонима. Им оказалась жена академика Лебедева – Алиса Григорьевна – добровольный казначей академической кассы. Деньги давали видные ученые, в том числе и Лебедев, и Капица. Кстати, кроме Галича таким же

путем деньги переводились Дудинцеву¹⁸⁷, Войновичу, Солженицыну» (Коган 2000; Шаталов 1990а).

В-третьих, Галич некоторое время получал так называемую «якутскую стипендию». Это были сборы, организованные Владимиром Ямпольским¹⁸⁸, большим поклонником творчества Галича среди других его якутских поклонников. Прилетев как-то раз в Москву из-за ложных слухов о том, что Галич умер, Ямпольский познакомился с ним лично. После исключения Галича из творческих союзов, Ямпольский предложил ему помощь:

«Я, набравшись смелости, спросил: «Александр Аркадьевич, а как вы отнесетесь к тому, что мы учредим вам Якутскую стипендию? Мы с ребятами не раз об этом говорили». Галич помолчал. Прошел по комнате. Глаза грустнющие!.. Сказал негромко: «Ну что ж, Володенька, дела у меня хреноватые. Выпендриваться не буду...» <...> Размер стипендии определили в 200 рублей» (Ямпольский 1992: 307).

Стипендия просуществовала около года, передавали ее в Москву «курьерами» с оказией, причем «курьеры» все время были разные, чтобы не вызывать подозрение у властей, т.к. за Галичем непрестанно следили (ibid.).

Все виды материальной помощи Галичу было оказывать непросто. КГБ пристально держало под наблюдением его квартиру и старалось перехватить помогающих ему людей и пресечь все их попытки. По словам Войновича за Галичем велась «круглосуточная слежка» (Войнович в *Без «Верных друзей»* 2008). Желая помешать организации домашних концертов, КГБ следовало за Галичем, если тот выходил из дома с гитарой. Поэтому скоро при выезде на концерт гитара и Галич разделялись. Сначала кто-то из знакомых выносил из дома его гитару, а позже выходил и сам Галич (Архангельская – Галич 1998: 12), причем часто в сопровождении другого человека, или кто-то из знакомых подвозил его на своей машине.

При этом, советское государство, отказав Галичу в гонорарах от его официального творчества, само беззастенчиво продолжало эксплуатировать это самое творчество: пьесы Галича ставились и фильмы по его сценариям шли в прокате, однако, имя его было вычеркнуто и вырезано отовсюду (*Без «Верных друзей»* 2008). Галич написал возмущенное открытое письмо по этому поводу, но ответа не последовало, а вскоре его произведения были и вовсе изъяты из репертуара и проката.

¹⁸⁷ Дудинцев Владимир Дмитриевич (1918—1998), русский советский писатель.

¹⁸⁸ Ямпольский Владимир (1937—1991), московский архитектор-строитель, работал в Якутии.

Однако Галича продолжали печатать за рубежом. К примеру, в 1972 году в издательстве «Посев» вышла книга его стихов *Поколение обреченных*. В отличие от предыдущего сборника 1969 года, эта книга уже не содержала ошибок в биографии Галича или стихотворений другого автора, но она все равно была издана без участия автора, т.к. тексты явно расшифрованы с магнитофонных записей и содержат ошибки и неточности (Крылов 2008: 208). Поскольку опальный Галич не получал никаких гонораров с проката/ постановки его официальных советских произведений, он решил потребовать гонорар у зарубежных издательств. В ответ на это издательство «Посев» опубликовало призыв ко всем, кто публиковал или использовал произведения Галича, заплатить ему гонорары (Аронов 2012: 512), но свидетельств о том, что Галич действительно стал получать гонорары с Запада, нет.

В моральном плане, тяготы Галича тоже были значительны. Когда над ним уже явно сгустились тучи Михаил Львовский, который сам испытал на себе «отключение кислорода», предостерегал Галича:

«Ты останешься один. Вдруг замолчит телефон, и те, кто носил тебя на руках, будут прятать глаза при встречах». Но Галич в ответ только похлопал Львовского по плечу и сказал: «Нет, брат. Не те времена. Меня физики не дадут в обиду. Они меня любят. А физики, знаешь, — сила!» (Львовский 1992: 3).

Предсказание Львовского сбылось, и от Галича отвернулись многие из его друзей и знакомых. Теперь контакт с уже опальным бардом мог поставить под удар их карьеру и преуспевание. Друг Галича Станислав Рассадин рассказывал, как «ближайший друг и сосед, который всегда разделял наше застолье, вдруг как-то.. потерял адрес, и на несколько этажей, ему уже спускаться не захотелось, трудно. В общем, очень мало людей оставалось» (Рассадин в *Без «верных друзей»* 2008).

По свидетельству дочери Галича, многие перестали здороваться с ним во дворе, но Галич сам продолжал оставаться вежливым и здороваться, и даже реагировал на это даже с пониманием.

«Это было очень тяжелое для нас с папой время. Виктор Мережко ¹⁸⁹как-то сказал в интервью: «Разве я имею моральное право говорить о Галиче, если в то время, когда его повсеместно травили, будучи его учеником, перестал с ним здороваться». <...> Помню, как мы шли к нашему дому от метро через арку: отец здоровался со всеми, кто

¹⁸⁹ Мережко Виктор Иванович (1937) советский, российский сценарист, кинорежиссер, драматург, актер.

встречался нам на пути, но от него все молча отворачивались. Я была молоденькой максималисткой, поэтому начинала сжимать его руку и шипеть: «Не здоровайся первым!». Но он не слушал. Так повторялось долго, пока однажды, придя домой, я не разрыдалась от обиды и бессилия: «Зачем ты с ними здороваешься?! Ты же видишь, что они не хотят тебе отвечать!». - «Я так приучен, - ответил мне тогда папа, - а они не плохие и не злые, просто боятся. Ты должна это понять и простить их» (Архангельская-Галич 2013).

Даже брат Валерий старался отмежеваться от него (Архангельская – Галич 1998а: 12; Бабицкий 1992: 7; Кожемяко 1993: 4) и написал письмо в КГБ следующего содержания:

«Я, Гинзбург Валерий Аркадьевич, как заместитель парторга киностудии им. Горького, лауреат Госпремии СССР, сообщаю, что к творчеству своего брата Александра не имею никакого отношения. Характер наших отношений ограничен исключительно семейными делами» (Бабицкий 1992: 7).

Это подтверждается и другими свидетельствами:

«Так вот, Валерий Аркадьевич не снял о своем брате ничего. Боялся страшно. Говорят, в свое время бегал «куда положено» и отрекался письменно от своего нелояльного родственника. Бог ему судья. В общем-то человек он хороший, мягкий, но ведь прошел такие годы, что могли бы сломать многих» (Лебедев 1997).

Однако был и круг людей, который не прекращал общаться с Галичем и продолжал оказывать ему поддержку, как, например, Станислав Рассадин, Михаил Львовский, Николай Каретников, Андрей Сахаров, Лев Копелев, Раиса Орлова, Исай Кузнецов. Поддержка эта Галичу была явно необходима. Вот как описывает свое посещение драматург Исай Кузнецов:

«Жена Галича выглядела больной, возбужденной. Она обрадовалась нашему приходу, сказала: «Как хорошо, что вы пришли, Саше это так нужно, так нужно!» Галич — вид у него был совершенно больной — сидел за столом. Он не писал, не читал, просто сидел, задумавшись» (Кузнецов 1992: 396).

Галич тяжело переживал материальные и моральные тяготы, но старался не показывать этого, хотя близкие и друзья все же видели, что он страдает. По свидетельству писателя Аксенова: «Он был в загнанном состоянии. Он был в том состоянии, в котором развивается то, что называется стресс, страшный стресс» (Аксенов в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Моральную солидарность с Галичем выражали и рядовые любители авторской песни и многие неизвестные барды. Так по свидетельству Мирзаяна в 1972 был проведен слет КСП, посвященный творчеству Галича (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008). А по свидетельству барда Михалева¹⁹⁰, когда он однажды на своем концерте сказал со сцены, что у Галича случился очередной инфаркт, то зал встал в знак уважения (Михалев 1990: 62).

Однако моральные тяготы Галича не ограничивались остракизмом. Другим фактором, приносившим большое огорчение Галичу, должно было быть чувство определенной вины перед родственниками, особенно перед его женой Ангелиной Николаевной. Именно она приняла на себя очень тяжелый удар и по-настоящему запыла (*Без «Верных друзей»* 2008). Хотя в молодости она не страдала вредными привычками, по мере того как над Галичем начали сгущаться тучи, она все больше стала употреблять алкоголя и постепенно стала алкоголичкой (Нагибин 1991: 514-515).

«И, время спустя, входит Ньюша, чей вид меня ужасает. Недавняя эксцентрическая красавица, «Фанера Милосская», как она весело рекомендовалась, повторяя прозвище, данное ей артистом Лепко¹⁹¹, сейчас тяжела, тучна, с опухшим лицом. Так пьют уже не для веселья и куража, а от безысходности. Когда хмель оборачивается похмельем – и человека, и, случается, самого времени» (Рассадин 2004).

По воспоминаниям Юрий Нагибина «...к моменту вынужденного отъезда изысканная Аня воплотилась в цельный законченный образ грузной, неуклюжей, скандальной бабы с кирпичной грубой кожей» (Нагибин 1991: 515).

По другим свидетельствам Ангелина также стала пить, стараясь выпить самой как можно больше из того, что на домашних концертах наливалось для Галича, т.к. опасалась, что он сопьется. Ангелина «... порой сетовала друзьям: «Я умираю, хочу в уборную, но боюсь отойти, Саше тут же нальют, он наклюкается, а ему нельзя, у него же сердце!»» (Раззаков 2000).

Причем, эти предполагаемые опасения Ангелины, были весьма обоснованы. По свидетельству Нагибина и многих других его современников, Галич любил выпить и подчас много выпивал за вечер. Так, по воспоминаниям Фрумкина:

«Увы, в моей памяти сохранились лишь одни «вечеринки», с обильным столом, с неиссякающим спиртным, с персональной бутылкой перед героем вечера... Эта бутылка незримо присутствует в записях

¹⁹⁰ Михалев Игорь Прокопьевич (1946 – 2008), бард, редактор, журналист, писатель.

¹⁹¹ Лепко Владимир Алексеевич (1898—1963), советский актер театра и кино, комик.

галичевских домашних шоу: исполнение мало-помалу теряет энергию, замедляется темп, пропадает четкость артикуляции и мелодического контура...» (Фрумкин 2003).

Галич сам тоже, видимо, понимал, что употребление алкоголя для него иногда было на грани, того, чтобы стать настоящей проблемой, но грань эту все же не перешло.

*Как легко мне было сломаться,
И сорваться, и спиться к черту!
(Черновик Эпитафии) (Галич 2006: 139).*

По свидетельству его окружения, у Галича в определенный период была и другая проблема: морфиновая зависимость. Морфий ему прописывали как болеутоляющее после его многочисленных инфарктов и сердечных приступов, и он пристрастился к нему из-за быстрого и сильного механизма привыкания к этому препарату.

«... «человек больной, надорванный пьянством, наркотиками...». Что было, то было. Теперь мне самому странно, что о зависимости Галича от наркотиков я при его жизни не подозревал; друг Саши и мой добрый знакомый, замечательный нейрохирург Эдуард Кандель, помнится, даже удивился моей неосведомленности: как возможно было об этом не знать? Но – не знал. <...> кстати, как говорили, к морфию он приобщился как раз в результате первого из своих инфарктов» (Рассадин 2004).

Сам Галич о своем пристрастии ничего не писал, но писал о недопустимости той безответственной легкости и беспечности, с которой морфий прописывался в СССР из-за его низкой себестоимости (Галич 1973/ 1991а: 365). Многие люди невольно превращались в наркоманов из-за этого.

Недоброжелатели с удвоенной силой смаковали все сплетни о нем: «перипетии многообразной личной жизни ... [Галича – Л.Р.], все его увлечения, рождение побочного сына, пьянки, морфий...» (Шохина 1998: 12).

В плане морфиновой зависимости некоторые считали, что именно морфий давал ему облегчение, другие считали, что морфий провоцировал его частые сердечные приступы, но отвыкнуть от него Галич и не собирался, т.к. именно морфий давал ему силы, мужество и отдых. Иначе бы он не выдержал столько лет (Нагибин 1991: 512-513). По третьим свидетельствам известно, что впоследствии его лечащим врачам удалось отучить его от морфиновых препаратов (Лебедев 1997), но, как и когда, остается неизвестным.

Вышестоящее описание вредных привычек Галича, не является характеристикой его личности, а скорее иллюстрирует его страх перед стезей диссидента и полное осознание возможных последствий.

Тем не менее, это не помешало Галичу расширить круг своей диссидентской деятельности и продолжать не только петь свои песни, но и свою правозащитническую деятельность. Уже в 1970 году он был, наряду с Солженицыным, выбран почетным корреспондентом «Комитета прав человека в СССР», в который входил и опальный академик Сахаров. Галич продолжал поддерживать тесные связи с Сахаровым и участвовал в «подписантских кампаниях». Более того, он направил открытое письмо в «Международный комитет прав человека», в котором он описал все тяготы своего положения:

«Когда показываются фильмы, поставленные в прошлые годы по моим сценариям, чья-то скрытая рука вырезает из титров мою фамилию. Я не только неприкасаемый, я еще и непроизносимый. Только на всякого рода закрытых собраниях, куда мне доступ заказан, мое имя иногда упоминается с добавлением оскорбительных и бранных эпитетов. Мне оставлено единственное право: право смириться со своим полнейшим бесправием, признать, что в 54 года жизнь моя, в сущности, кончена, получать мою инвалидную пенсию в размере 60 рублей в месяц и молчать. И еще ждать. В моем положении с человеком может случиться все, что угодно. Ввиду крайней опасности этого положения я вынужден обратиться за помощью к вам, Международному комитету прав человека, и через вас к писателям, музыкантам, деятелям театра и кино, ко всем тем, кто, вероятно, по наивности продолжает верить в то, что человек имеет право высказывать собственное мнение, имеет право свободы совести и слова, право покидать по желанию свою страну и возвращаться в нее» (Галич 1974: 2).

Иными словами, Галич ясно давал понять советской власти, что сдавать свои позиции он не намерен. Подобное упорство вызывало все большее раздражение и озлобленность властей, которые стали оказывать на него давление, например, через частые вызовы в Московскую прокуратуру (Галич 1974/ 2003б: 254), чтобы подтолкнуть его к эмиграции.

В середине 70-х годов, если исключение из творческих союзов и запрет на любую культурную деятельность оказывались недостаточными, то добровольная, а чаще вынужденная эмиграция была одним из предпочитаемых способов избавления от диссидентов. Власть не испытывала от этого никакого материального ущерба, а моральные, духовные потери в России особо никогда не учитывались (Королева 1995: 171-172). Из СССР были напрямую или под разными предлогами были *де-факто* выдворены многие писатели и поэты, которые были критически относившимися к режиму «вопрошателями»

(Безруких 1974: 8): Солженицын, Бродский, Галич, Некрасов, Максимов, Коржавин, Делоне¹⁹², Лимонов¹⁹³, Синявский, Жорес Медведев¹⁹⁴, Эткинд и другие. Таким путем советский режим избавлялся от видных диссидентов, из-за которых СССР был постоянной мишенью западной критики по поводу прав человека.

«Обжегшись на деле писателей Синявского-Даниэля, известные имена теперь не судили. Их выбрасывали из страны. Без всяких мотивов или, как Александра Галича, - по «израильскому вызову». А случалось - и «по личной просьбе»...» (Свирский 1998).

По свидетельствам современников политика высылки проводилась более либеральным крылом в партийной верхушке, возглавлял которое, как ни странно, председатель КГБ Андропов. Именно он и выступал за высылку, а не за физическое уничтожение диссидентов или лишение их свободы, к которому склонялся лагерь «ястребов» в Политбюро (Шарапов 2004).

Высылая за рубеж несогласных и упорствующих в своем несогласии литераторов, советская власть также надеялась, что без родины, родного языка, среды и аудитории, эти писатели и поэты просто зачахнут и канут в неизвестность за границей. Надо признать, что эти надежды частично оправдались:

«To a distressing degree, the exiled writers have succumbed to that silence. Some have stopped writing entirely, while others work at their craft only sporadically. As a group, they have created no major works in exile so far, and the little that has been produced in the West has not matched the quality or the impact of what they wrote at home. <...> «... At home they were not permitted to publish. But over here, cut off from their roots, they can't seem to write»¹⁹⁵ (News Week 1977).

¹⁹² Делоне Вадим Николаевич (1947 —1983), русский поэт, писатель, педагог, диссидент, участник демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади в Москве, за участие в которой был осужден. В 1975 года Делоне эмигрировал из СССР.

¹⁹³ Лимонов (Савенко) Эдуард Вениаминович (1943), русский писатель, поэт, публицист, российский политический деятель. За антисоветскую направленность его творчества был вынужден эмигрировать из СССР, жил в США, вернулся в Россию в 1991.

¹⁹⁴ Медведев Жорес Александрович (1925), российский писатель, диссидент и ученый-биолог. Брат-близнец педагога и автора исторических работ Роя Медведева. За публикации в самиздате был подвергнут преследованиям, в 1973 покинул СССР.

¹⁹⁵ «Изгнанные писатели до огорчительной степени впали в подобное молчание. Некоторые совсем перестали писать, а другие лишь эпизодически обращаются к своему ремеслу. Все вместе они не создали никаких крупных работ в изгнании, а то, что было написано ими на Западе уступает по качеству и воздействию тому, что они написали дома. <...> «... Дома им не

Справедливости ради, стоит отметить, что такая оценка положения вещей была не всегда верной и не для всех литераторов. Некоторые молчали лишь какое-то время, другие не молчали вообще. Более подробно этот вопрос рассматривается в шестой главе, посвященной восприятию Галича, где обговаривается восприятие иноязычной и переведенной литературы в другой языковой среде.

Галич, однако, относился к тем людям, которые уезжать не хотели. Свою позицию к эмиграции он сформулировал в стихотворении *Песня исхода*:

*Уезжаете?! Уезжайте -
За таможни и облака.
От прощальных рукопожатий
Похудела моя рука!*

*Я не плакальщик и не стража,
И в литавры не стану бить.
Уезжаете?! Воля ваша!
Значит - так по сему и быть!
<...>
Уезжайте! А я останусь.
Я на этой земле останусь.
Кто-то ж должен, презрев усталость,
Наших мертвых стеречь покой! (Галич 2006: 67-69).*

Поэтому в случае Галича, власти стали подталкивать его к эмиграции путем усиления на него психологического давления. Слежка, прослушивание его квартиры и телефона, частые визиты милиционера к нему на дом (Каретников 1992а: 428), и даже визиты сотрудников КГБ делали его жизнь все невыносимее. Галич сам рассказывал Майе Муравник, как два сотрудника КГБ, придя к нему домой еще до отъезда из СССР, предлагали ему инсценировать самоубийство через повешение (Муравник 2003: 517-519, 522-523). Он особенно стал беспокоиться за свою безопасность после зверского избиения нескольких диссидентов. Тогда его друг, композитор Каретников, стал возить Галича на домашние концерты на своей машине (Каретников 1992б: 45). Визиты милиционера отразились в стихотворении *Заклинание Добра и Зла*:

*Это дом и не дом. Это дым без огня.
Это пыльный мираж или Фата-Моргана.*

разрешали публиковаться, а здесь, отрезанные от своих корней, они, кажется, не могут писать» (News Week 1977).

*Здесь Добро в сапогах, рукояткой нагана
В дверь стучало мою, надзирая меня.*

<...>

*Но Добро, как известно, на то и Добро,
Чтоб уметь притвориться - и добрым, и смелым,
И назначить, при случае, - черное - белым,
И веселую ртуть превращать в серебро.*

*Все причастно Добру.
Все подвластно Добру.
Только с этим Добрынею взятки не гладки.
И готов я бежать от него без оглядки
И забиться, зарыться в любую нору!..*

*Представитель Добра к нам пришел поутру,
В милицейской (почудилось мне!) плащ-палатке...
От такого, попробуй - сбеги без оглядки,
От такого, поди-ка, заройся в нору! (Галич 2006: 250-251).*

В определенный момент Галич все же понял, что выезд неизбежен и попробовал выехать официально, но не навсегда, сохранив советское гражданство. Он подал прошение поехать на время в Норвегию, где он уже бывал раньше в командировке, и куда его приглашали читать лекции по Станиславскому. Однако советские власти не намеревались выпускать его по этому прошению (Галич 1974/ 1992а: 116; Архангельская-Галич в *Точка невозврата. Александр Галич* 2010). Потом Галич предпринял еще одну попытку выехать из страны по приглашению своего дальнего родственника Джорджа Гинзбурга, проживавшего в Нью-Йорке США. И на это приглашение Галич получил отказ, но его пригласили в ОВИР для беседы. Там его помимо сотрудников ОВИРа ожидал «безликий» человек со «стертой внешностью», который так пояснил Галичу причины отказа:

«Вот вы хотите выехать за границу с советским паспортом. Ну как же мы можем позволить выехать за границу с советским паспортом, когда вы у нас в стране занимаетесь враждебной пропагандой, а вы хотите, чтобы мы вас отправили за границу как представителя Советского Союза». Я сказал: — «Теперь мне все понятно. Благодарю вас». Помолчав, он сказал: — «Но у вас есть еще другой выход». Я спросил: — «Какой?» Он сказал: — «Вы можете подать заявление на выезд в Израиль, и я думаю, что мы вам дадим разрешение». Я сказал: — «Собственно говоря, вы мне предлагаете выход из гражданства?» Он сказал: — «Я вам ничего

не предлагаю, я просто вам говорю, что есть такая возможность» (Галич 1990: 124-126).

С нашей точки зрения, советские власти не хотели выпускать Галича по приглашению с советским паспортом по трем причинам. Во-первых, тогда бы он *де-факто* выехал из страны как советский писатель, т.е. как представитель советской литературы, несмотря на свое исключение из Союза писателей. Во-вторых, временный выезд сохранил бы Галичу его советский паспорт и потенциальную, хоть и нереальную возможность вернуться. В-третьих, это позволило бы Галичу выехать с достоинством. Ни одной из этих трех ситуаций советские власти допустить никак не могли. Они хотели, чтобы Галич выехал как обыкновенное частное лицо, с потерей гражданства, без возможности когда-либо вернуться и с максимальным ущербом для своего собственного достоинства. Единственным и хорошо обкатанным путем для этого был запрос на эмиграцию в Израиль для реального или мнимого воссоединения семей. При эмиграции в Израиль Галич автоматически лишался гражданства. К тому же, израильский путь эмиграции давал властям еще и дополнительную возможность уязвить Галича, который всегда подчеркивал то, что он был русским поэтом и был органично связан с Россией.

«На все приглашения западных Университетов и знакомых прилететь к ним - для лекции или с концертом власть отвечала Галичу отказом. «Подохнешь тут!» Когда приглашения стали приходиться пачками, бросили со злостью: «Можешь укатить, но лишь по «жидовской линии», в свой Израиль». Не знаю, только ли чиновный глум был причиной, но тогда лишь впервые увидел я на его шее крест. От России он уезжать не собирался» (Свирский 2004).

Сохранились многочисленные свидетельства, подтверждающие давление властей на Галича и подталкивание его к выезду по израильской визе.

«Поэт Александр Галич, одна из ярчайших фигур русской поэзии шестидесятых годов, показывал приглашения из Норвегии, Франции, Англии. «Нет! — отвечивал с усмешкой работник ОВИРа. — Уедешь только по израильскому вызову. Как этот... сионистствующий. А не то покатишь... знаешь куда?!»» (Свирский 1988: 58).

В случае упорного несогласия Галича ему в завуалированной форме угрожали арестом: «- Что, Александр Аркадьевич? Севера и Дальнего Востока вам не выдержать. Про сердце свое помните? Давайте на юг и Ближний Восток» (Лебедев 1994). Это подтверждается и высказываниями дочери Галича: «Он выезжал не через ОВИР, его вызвали в КГБ и предложили в десять дней уехать из страны, сказали, что либо он уезжает за рубеж, либо остается в СССР, но едет на север» (Архангельская – Галич 1998: 12). По воспоминаниям И. Грековой,

сказано это было так: «Если вы не хотите уехать в другом направлении и в другом качестве, то уезжайте на свою историческую родину» (Грекова в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Заставляя Галича эмигрировать по израильской визе, режим подчеркивал его еврейство и инородность России. Сам Галич несколько раз высказывался на эту тему в своей поэзии, к примеру, в стихотворении *Песня об отчем доме*:

*Ты не часто мне снишься, мой Отчий Дом,
Золотой мой, недолгий век.
Но все то, что случится со мной потом, -
Все отсюда берет разбег!*

*Здесь однажды очнулся я, сын земной,
И в глазах моих свет возник.
Здесь мой первый гром говорил со мной
И я понял его язык.*

*Как же страшно мне было, мой Отчий Дом,
Когда Некто с пустым лицом
Мне сказал, усмехнувшись, что в доме том
Я не сыном был, а жильцом.*

*Угловым жильцом, что копит деньгу -
Расплатиться за хлеб и кров.
Он копит деньгу, и всегда в долгу,
И не вырвется из долгов!*

*- А в сыновней верности в мире сем
Клялись многие - и не раз! -
Так сказал мне Некто с пустым лицом
И прищурил свинцовый глаз.*

*И добавил: - А впрочем, слукавь, солги -
Может, вымолишь тишь да гладь!..
Но уж если я должен платить долги,
То зачем же при этом лгать?! (Галич: 2006: 241-242).*

Тем не менее, Галич долго не хотел выезжать и решился на этот шаг, далеко не сразу. С одной стороны, он считал, что у него есть определенные перспективы на Западе, но он не хотел покидать свою родину. Так в разговоре с Владимиром

Ямпольским он сказал: «Я бы, конечно, там вполне безбедно жил. Меня там печатают, издают. Я знаю литературный английский, мог бы заниматься преподавательской работой, переводами. Но зачем мне все это! Я хочу жить и умереть дома» (Ямпольский 1992: 310). По словам Станислава Рассадина: «Он даже со мной все время советовался, что он может там делать. У него идея почему-то была, что он там будет лекции читать» (*Без «Верных друзей»* 2008)

С другой стороны, Галич все же не был уверен, что он сможет найти там свое место, что следует из его беседы с Виктором Перельманом, который тогда сам выезжал в Израиль:

«— Понимаете, Виктор, в чем моя проблема? Я не хочу уезжать из России. Не хочу! Да и что я там буду делать? Кому я там нужен? Это они хотят, чтобы я уехал. Что ж, на здоровье! Пусть тогда и выдворяют силой, в наручниках. — Он грустно взглянул на меня, желая получить от меня, эксперта, подтверждение своим мыслям. — Нет, в самом деле, что мы там будем с вами делать? Что? <...> И в ответ на все его излияния уверенно проскандировал: — Саша, хотите знать мое мнение? Надо ехать, вот и все! — И, чувствуя, что следует его хоть как-то успокоить, добавил: — Вы думали когда-нибудь о том, что вы там нужны и что вас там ждут? В свободном мире! И как еще ждут. Поймите же, вас ждет весь свободный мир... — Вы так думаете? — чужим, неуверенным голосом переспросил он и подал мне свою мягкую, влажную руку» (Перельман 1999: 203-204).

Решение об отъезде Галич принимал «очень трудно - будущее пугало и здесь держали долги - наносился очевидный вред, удар близким, матери, брату...» (Агранович 2003). В определенный момент решение все же было им принято, ибо власти стали откровенно угрожать ему арестом. По словам сотрудницы мюнхенского бюро радио «Свобода» Алены Кожевниковой:

«Он не собирался эмигрировать, но какой-то его приятель (он не называл его по имени), который имел какое-то отношение к органам, ему позвонил и сказал: «Саша, приходи ко мне, у меня есть разговор». Я [Галич – Л.Р.] приехал, и он сказал: «Уже выписан ордер на твой арест. Завтра же иди и подавай на выездную визу»» (*Закрытое досье. Смерть изгнанника* (2003).

Понимая, что выхода нет, Галич решил уехать. В разговоре с Раисой Орловой он так мотивировал свое решение:

«— Год тому назад писал «Песню Исхода», искренне верил, что останусь. А теперь решил ехать... Все очень трудно. Ты знаешь <...> больше других. Я не только обязан взять с собой Нюшку, я еще обязан там умереть после нее. Здесь нет никаких перспектив. Не перенесу

новых вызовов в прокуратуру. Жизнь еще не кончилась. Хочу повидать мир. Хочу подержать в руках свою книжку» (Орлова 1980: 18).

Вынужденность отъезда Галича подтверждается не только многочисленными свидетельствами его окружения (Евтушенко 1988: 16), но и тем фактом, что дочь Галича после перестройки не нашла в архивах ОВИРа выездные анкеты Галича и его жены. Это подтверждает, что Галича заставили уехать по особой визе КГБ (Архангельская – Галич 1998а: 12).

Здесь мы хотели бы отметить, что за пару лет до отъезда Галич предпринял еще один шаг, который отлучил его от эмиграции в Израиль, и навеки связал его с Россией и русской культурой, а именно он принял православие.

Родившись в еврейской семье, Галич никогда не был иудеем, а в юности был скорее атеистом. Семья его тоже не была религиозна, только дед читал по ночам Тору (Фочкин 1993: 7). Однако уже в молодости, Галич, по свидетельству дочери, говорил, «что православная конфессия ему ближе, чем остальные. При этом он говорил, что хорошо относится к иудаизму, но каноны этой веры слишком для него суровы» (Архангельская-Галич 1992). На вопрос, почему Галич раньше не принял иудаизм, он отвечал: «Если я когда-нибудь и поверю, то приму только православие. Еврейская вера хороша, но очень сурова» (Фочкин 1993: 7). По свидетельствам дочери, внимание к вере у Галича было давно, но точную дату сейчас установить невозможно. Однако известно, что в середине 50-х годов это уже присутствовало.

«А отец уже серьезно относился к вере, когда я училась в старших классах. Я знаю, что он с большим уважением относился к церкви, и у него дома на «Аэропорте»¹⁹⁶ были иконы... Но на Бронной ничего подобного никогда не было. Как он сам объяснял, к Православию его толкнуло то, что это единственное, что может спасти душу человеческую, и что принятие Православия — это знак преданности своей земле, своей родине, тому месту, где родился...» (Архангельская-Галич 1990а: 7)

Более активный интерес к христианству у Галича проявился в конце 60-х годов, когда он, по собственным словам, прочитал книгу Александра Меня о ветхозаветных пророках.

«Где-то в конце 60-х годов меня заинтересовала литература философского и религиозного содержания. Я жадно читал все, что можно было достать, и вот среди самиздатовской литературы этого

¹⁹⁶ Галич переехал в отдельную квартиру в «писательском» доме у метро «Аэропорт» в 1955 году.

толка мне попалась работа священника отца Александра <...>. И когда я читал работы этого отца Александра, мне показалось, что это не просто необыкновенно умный и талантливый человек, это человек, обладающий тем качеством, которое писатель Тынянов называл «качеством присутствия». Я читал, допустим, его рассказ о жизни пророка Исаяи и поражаюсь тому, как он пишет об этом. Пишет не как историк, а пишет как свидетель, как соучастник» (Галич 1990: 63).

Отец Александр Мень был полуопальным священником и теологом еврейского происхождения, очень популярным в кругах интеллигенции, в том числе и творческой интеллигенции. Мень привел многих представителей творческой интеллигенции к православию вере, а, особенно, евреев (Shrayer 2007: XLIX-L). Одним из этих людей стал Галич.

Книга, которая произвела такое впечатление на Галича, называлась *Вестники Царства Божия*. Именно книга об иудейских пророках развеяла его последние сомнения, соединив в его глазах путь иудейских пророков, особенно пророка Исаяи, христианство и путь поэта.

Здесь мы хотим обратить внимание на то, что Исаяя – единственный древнееврейский пророк, которого упоминает Галич. То, что Галича привлек именно Исаяя, может быть, неслучайно, т.к. между жизнью Исаяи и Галича имеется ряд важных параллелей. Оба они принадлежали к привилегированным кругам. Исаяя, также как и Галич, был подвергнут осмеянию и жестоким поношениям. В книге Исаяи, также как и в личном кредо Галича, отрицается конформизм, называемый нечистыми устами. Поскольку Исаяя сделал мессианские пророчества о пришествии Христа, его иногда называют ветхозаветным евангелистом, и в этом он ближе всего к христианству из всех древнееврейских пророков. Другим важным аспектом книги Менья о пророках, который также мог затронуть Галича, это то, что Мень всех пророков называл поэтами, а Исаяю большим поэтом (Абельская 2009: 64-70). На Галича это должно было произвести большое впечатление, т.к. он уже считал, что на поэтов была возложена пророческая миссия, а теперь вдруг столкнулся и с тем, что пророки тоже имели поэтическую ипостась.

Книга Менья о пророках стала поворотным пунктом для Галича на пути к христианству:

«Христианство влекло его [Галича – Л.Р.]. Но была и какая-то внутренняя преграда. Его мучил вопрос: не является ли оно для него недоступным, чужим. Однако в какой-то момент преграда исчезла. Он говорил мне, что это произошло, когда он прочел мою книгу о библейских пророках. Она связала в его сознании нечто разделенное. Я

был очень рад и думал, что уже одно это оправдывает существование книги» (Мень 1992: 423).

«С 1970 по 1990 год Мень служил в храме Сретения Господня, располагавшемся в Новой Деревне, близ подмосковного Пушкино» (Аронов 2012: 533). Уже в период открытых гонений, где-то в 1972 году, Галич решил поехать туда, и с первой же встречи Мень произвел на него большое впечатление:

«Тогда я в один прекрасный день решил просто поехать и просто посмотреть на него. Я простоял службу, прослушал проповедь, а потом вместе со всеми молящимися я пошел целовать крест. И вот тут-то случилось маленькое чудо. Может быть, я тут немножко преувеличиваю, может быть, чуда и не было никакого, но мне в глубине души хочется думать, что все-таки это было чудом. Я подошел, наклонился, поцеловал крест. Отец Александр положил руку мне на плечо и сказал: «Здравствуйте, Александр Аркадьевич. Я ведь вас так давно жду. Как хорошо, что вы приехали!»» (Галич 1990: 64).

Сильное и приятное впечатление оказалось взаимным, Галич тоже сразу очень понравился Меню:

«..Передо мною был человек почти величественный, красивый, барственный. Мне он сразу показался близким, <...>. И в первом же разговоре я ощутил, что его «изгойство» стало для поэта не маской, не позой, а огромной школой души. Быть может, без этого мы не имели бы Галича — такого, каким он был. Мы говорили о вере, о смысле жизни, о современной ситуации, о будущем. Меня поражали его меткие иронические суждения, то, как глубоко он понимал многие вещи. <...> Его вера не была жестом отчаяния, попыткой куда-то спрятаться, к чему-то примкнуть, лишь бы найти тихую пристань. Он много думал. Думал серьезно. Многое пережил» (Мень 1992: 422-423).

Галич решил креститься почти сразу после первой же встречи с отцом Александром (*Александр Галич. Изгнание* 1989). «Галич принял крещение в маленьком домике священника при церкви. Мы были втроем. Отец Александр очень полюбил его и всегда смотрел на него с глубокой нежностью» (Каретников 1992б: 66). Галич уверовал сильно и искренно: «... его вера была плодом твердого, глубокого размышления, очень непростых внутренних, духовных процессов» (*Ответы Александра Мень о Галиче* 1989). Он не скрывал своего обращения, соблюдал обряды, несмотря на негативную реакцию многих евреев и насмешки переделкинского сообщества.

«Создавая свои горькие русские песни, Саша сросся с русским народом, с его бедой, смирением, непротивленчеством, всепрощением и естественно пришел к православию. Он крестился как Пастернак, и по

той же причине. Он ни от чего не отрекался, ибо ничего не имел, будучи чужд иудаизма, но ему необходим был этот смешной и несовременный в глазах дураков акт, исполненный глубокого душевного и символического смысла. Он не думал, да и не мог ничего выгадать этим у русского народа (известно жид крещеный, что вор прощенный), за беззаветную службу которому поплатился потерей своей русской родины. Саша стал тепло верующим человеком. И я не понимаю, почему хорошие переделкинские люди смеялись над ним, когда на светлый Христов праздник он шел в церковь с белым чистым узелком в руке освятить кулич и пасху. Свою искренность он подтвердил Голгофой исхода» (Нагибин 1991: 515).

Для Галича после разочарования в обещанном равенстве советского интернационализма, которое обернулось лишь новой волной антисемитизма, описанной в 2.3, христианство стало также путем к истинному равенству: «современные Маугли научились бойко вопить - мы одной крови, ты и я! Только, дамы и господа, это ведь закон джунглей, это звериный закон. Людям лучше бы говорить - мы одной веры, ты и я!» (Галич 1973/ 1991а: 391). Как Галич говорил в своем интервью в Америке в 1975 году, он считал, что христианство – вполне приемлемый путь для еврея, даже в Израиле, что это интернациональное братство, оно предлагает «самый идеальный, самый высший пример интернационализма». Если смотреть на народ и на религию как одно целое, то легко скатиться к шовинизму или фашизму, а христианство указывает также путь к выходу из душевного кризиса и не только в СССР, но и на Западе. Поэтому приход к христианству был для Галича естественным шагом, для него это была возможность почувствовать себя равноправным человеком (Галич 1975/ 1992: 415-416).

После принятия православия в творчестве Галича появилось больше религиозных мотивов, но некоторые современники Галича считали, что в глубине души, в своих стихах он остался непримиримым иудеем, не приняв доктрину христианского всепрощения. Некоторые даже упрекают его в этом жестокосердии, например, Раиса Орлова:

«Он принял православие. Судить об этом мне, неверующей, не дано. Могу лишь сказать, что, надев крест, Галич /как и некоторые другие новообращенные/, не стал ни добрее, ни милосерднее, не стал больше думать о других людях. Но это о личности, а не о творчестве» (Орлова 1980: 18).

Однако для Галича дело здесь было не в сохранении иудейской непримиримости, ибо он по-другому толковал христианство:

«<...> христианство не подразумевает такого, так сказать, ангельского терпения по отношению ко всем. Сначала мы должны подвести итоги преступлений режима. А потом мы за них помолимся. Так учит нас христианская религия. Я повторяю, христианская религия не есть религия всепрощения. Она есть религия милосердия. То есть, мы можем, не простивши, быть милосердными к нашим врагам, к противникам, к злодеям. Но это еще не значит, что мы им простили» (Галич 1997: 372).

Технически крещеный еврей и не мог даже ехать в Израиль, т.к. терял свое еврейство при принятии другой веры, но советские власти этот аспект совершенно не смущал. В середине июня 1974 года Галич был вызван в ОВИР, и ему было дано разрешение на выезд и меньше недели на сборы, что отразилось в следующих строках:

*И сказал Представитель, почтительно строг,
Что дела выездные решают в ОВИРе,
Но что Зло не прописано в нашей квартире,
И что сутки на сборы - достаточный срок!*
(Заклинание Добра и Зла) (Галич 2006: 251).

По свидетельствам перед отъездом Галич все время слушал духовную музыку и читал библию: «Несмотря на все, Саша не терял присутствия духа. Только чаще слушал музыку — теперь уже преимущественно духовную» (Львовский 1992: 3). По многим свидетельствам он был совсем потухший и подавленный. Таким его запомнил Фазиль Искандер:

«Чтобы понять трагедию отъезда Галича, надо было видеть его в те дни, те часы... Такой большой, красивый, но совершенно погасший. Он пытался бодриться, конечно, но чем больше бодрился, тем больше чувствовал, что случилось нечто страшное. Я не хотел себе самому признаваться, что он уезжает умирать...» (Искандер цит. по Островскому 2002).

Такое же впечатление уезжавший Галич оставил и у Нагибина: «Оставить родину никому не легко, но никто, наверное, не уезжал так тяжело и надрывно, как Галич» (Нагибин цит. по Лебедеву 1997). Аналогичны и воспоминания Исяя Кузнецова:

«В день отъезда Галича, по существу – изгнания, мы пришли к нему <...>. Я принес ему рукопись «Генеральной репетиции», которую он давал прочесть. У меня были кое-какие замечания, которые хотелось ему высказать. Саша слушал внимательно и в то же время отрешенно. Он кивал, не то соглашаясь, не то думая о чем-то своем. Глупо было с моей стороны лезть с какими-то замечаниями по поводу дел уже

далеких, когда ломалась жизнь, ломалась его судьба. Приходили и уходили какие-то люди, некоторые подолгу сидели, молчали. У Галича было растерянное, чуть удивленное выражение глаз. Помню Бена Сарнова, Горбаневскую, просившую что-то кому-то передать, записывающую какой-то адрес. Саша кивал, переводил взгляд с одного присутствующего на другого, казалось, не понимал, что же, собственно, происходит» (Кузнецов 1992: 399).

Перед отъездом сам Галич говорил:

«... в отличие от некоторых моих соотечественников, которые считают, что я уезжаю, я ведь, в сущности, не уезжаю. Меня выгоняют. Это нужно абсолютно точно понимать. Добровольность этого отъезда - номинальна. Она фиктивная добровольность. Она, по существу, вынужденная. Но все равно эта земля, на которой я родился. Это мир, который я люблю больше всего на свете. Это даже посадский, слободской мир, который я ненавижу лютой ненавистью, который все-таки мой мир, потому что я могу с ним разговаривать на одном языке. Это все равно то небо, тот клочок неба, большого неба, которое накрывает всю землю, но это тот клочок неба, который - мой клочок. И поэтому единственная моя мечта, надежда, вера, счастье и удовлетворение, что я все время буду возвращаться на эту землю. А уж мертвый я вернусь на нее наверняка ...» (Галич 1974/ 2003а: 572).

В преддверье своего отъезда, Галич также откровенно признавался в своей любви к России, но к России многонациональной и многокультурной, в которой есть место всем:

«Сегодня я собираюсь в дорогу - в дальнюю дорогу, трудную, извечно и изначально - горестную дорогу изгнания. Я уезжаю из Советского Союза, но не из России! Как бы напыщенно ни звучали эти слова <...> но моя Россия остается со мной! У моей России вывороченные негритянские губы, синие ногти и курчавые волосы - и от этой России меня отлучить нельзя, никакая сила не может заставить меня с нею расстаться, ибо родина для меня - это не географическое понятие, родина для меня - это и старая казачья колыбельная песня, которой убаюкивала меня моя еврейская мама, это прекрасные лица русских женщин молодых и старых, это их руки, не ведающие усталости, - руки хирургов и подсобных работниц, <...> И нельзя отлучить меня от России, у которой угрюмое мальчишеское лицо и прекрасные - печальные и нежные - глаза говорят, что предки этого мальчика [Лермонтова – Л.Р.] были выходцами из Шотландии, а сейчас он лежит - убитый - и накрытый шинелькой - у подножия горы Машук, и неистовая гроза раскатывается над ним, и до самых своих последних дней я буду слышать его внезапный, уже смертный уже оттуда - вздох. Кто, где, когда может лишить меня этой России?! В ней, в моей России, намешаны тысячи кровей, тысячи

страстей <...> Меня - русского поэта, - «пятым пунктом» - отлучить от этой России нельзя!» (Галич 1973/ 1991a: 390).

Галичи уезжали налегке и почти ничего с собой не взяли, только гитару, личные вещи и академическое собрание сочинений Пушкина (Гинзбург & Крейтнер 1993: 16). По свидетельству Леонида Аграновича:

«Провожать Галичей в аэропорт собралось неожиданно много народу, хотя заметно было и чье-то понятное отсутствие, страшно же. <...> Ангелина, несмотря на жару, в норковой шубке, сережки, брошь... Кто-то пошутил: «Ты, как Остап Бендер на румынской границе». Предполагалось, ценности эти помогут перебиться там первое время, но таможня не пропустила караты» (Агранович 2003).

Сам момент отъезда протекал также надрывно, по воспоминаниям Нагибина, как и весь путь к этому вынужденному шагу:

«Саша воистину «ни единой долькой не отдалялся от лица», всегда был на высоте и дрогнул лишь в день своего вынужденного отъезда, когда Аня во дворе нашего общего дома устроила истерику, не хотела садиться в машину, кричала, плакала. Он не сдержал себя и впервые, с мучительно перекошенным лицом, наорал на нее. <...> Аня позволила усадить себя в машину и даже улыбнулась окружающим. Много народа презрев пугливую осмотрительность, высыпало во двор. <...> Анино отчаяние было проще. Она боялась за себя. Она оставляла мать, дочь, не захотевшую ехать с ними, друзей, квартиру и налаженный быт, дающий некоторую гарантию прочности, и, больная, запойная, отправлялась в никуда с человеком, хотя бы и любимым, и преданным, но ненадежным ни в смысле здоровья, ни в смысле страстей» (Нагибин 1991: 515-516).

В момент прохождения таможни возник конфликт из-за золотого нательного креста Галича, который таможня не хотела пропускать, а Галич категорически отказывался снимать и пригрозил, что без креста он останется в СССР (Садур 2010). Тогда находившийся среди провожающих академик Сахаров пошел на таможню улаживать вопрос, что ему удалось, и Галича выпустили с крестом (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008). После таможни Галич пошел в самолет по стеклянному коридору. Валерий Гинзбург вспоминал: «Длинный стеклянный коридор — пустой. Саша шел один, в руке у него была гитара, мы уже вышли из помещения, и нам был виден этот коридор стеклянный. И он шел по стеклянному коридору, подняв гитару, махал этой гитарой» (Гинзбург & Крейтнер 1997: 16). Похожие воспоминания остались и у Мирзаяна:

«Когда мы вышли его провожать, уже вся эта толпа вышла к такому забору решетчатому железному. Мы знали, что он сейчас пройдет. И вот

он шел на фоне синего июньского неба — в одной руке у него была гитара, в другой у него была шляпа. И он шел и так нам махал. Очень символично — человек как по небу шел. Для нас он исчезал» (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008).

Все провожавшие плакали, кроме матери Галича Фанни Борисовны. Когда ее спросили: « - Почему же вы не плачете?» Она сказала: «- У меня сегодня слишком большое горе — я не могу плакать – слишком великое горе у меня сегодня» (Галич 1990: 132-133).

Отъезд Галича прошел не без последствий для его родных. Его дочь Алена была уволена из московского театра, и ей пришлось искать работу на периферии, где никто не знал о ее родстве с Галичем. Дочь Ангелины Николаевны и падчерица Галича, Галя, тоже была уволена со службы в Музее изящных искусств за «порочащее родство» (Рассадин 2004). Брат Галича Валерий, как уже было упомянуто, пытался оградить себя от последствий, но и он, в конце концов, потерял свою работу преподавателя ВГИКа (Гинзбург & Крейтнер 1997: 16). Даже в 1986 году Валерия еще не пускали за границу, о чем он очень сожалеет, т.к. вдова Галича, Ангелина Николаевна, была еще жива (Гинзбург 1993: 15).

4.6 Период эмиграции и смерть

Как и о жизни Галича в СССР, так и его жизни в эмиграции известно много о некоторых аспектах, а о других очень мало, что оставляет много возможностей для предположений и догадок.

Известно, что Галичи выехали по традиционному пути всех советских эмигрантов по израильской визе и прибыли в Вену, но оттуда они уже не последовали, как все остальные в Рим, а были встречены представителем норвежского посольства. Потом они отправились на день во Франкфурт, в редакцию «Посева», где Галич дал концерт в дружеской обстановке (Галич 1974/1992а: 116). А после этого они отправились в Норвегию, в Осло, где их встретил друг Галича норвежский художник Виктор Спарре, с которым Галич познакомился во время его турпоездки в Норвегию в 1960 году. В Норвегии Галичи прожили примерно год и потом переехали в Мюнхен. Последний год жизни Галич прожил в Париже. Поэтому мы разделили анализ эмигрантского периода жизни Галича на три периода: норвежский, мюнхенский и парижский.

Интересно отметить то, что в период открытого диссидентства Галича в СССР советская пресса просто замалчивала его имя и творчество, равно как и его предполагаемые проступки. Однако после его выезда на Запад и на протяжении всего периода его пребывания в эмиграции, на Галича посыпались обвинения

«во всех смертных грехах» и ядовитые эпитеты в советской прессе, которая представляла его как лицо окончательно морально разложившееся:

«Пьянки, дебоши, неразборчивые амурные связи Галича не были секретом ни для его ближайшего окружения, ни для соседей, которые не раз обращались в районное отделение милиции с просьбой утихомирить шумливого жильца» и как агента ЦРУ: «На Галича, словно мухи на навоз, налетели американские и иные западные корреспонденты, и аккредитованные в Москве, и приехавшие из-за рубежа, и крупные, и те, что помельче. И не только журналисты. А и «искусствоведы» из ЦРУ. Галич показался им весьма перспективным объектом для приложения сил...» (Григорьев & Шубин 1978: 16).

Советская пресса бесстыдно смаковала проблемы его личной жизни, как-то алкоголизм Ангилины и внебрачные связи Галича, приукрашивая и раздувая их до непомерных масштабов (cf. Анарин & Михайлов 1977; Кассис & Михайлов 1977). Мы приводим эти данные, поскольку они являются индикатором того, до какой степени Галич продолжал раздражать советские власти даже в эмиграции, если они считали необходимым обливаться его грязью в прессе.

Что касается творчества Галича в эмигрантский период, то поначалу у него были очень большие планы. Причем планы эти включали именно продолжение и расширение его творческой работы поэта, писателя и драматурга, а не планы переводов и преподавания, которые Галич высказывал перед отъездом Ямпольскому и Рассадину (Ямпольский 1992: 310; Рассадин в *Без «Верных друзей»* 2008). Вот как он сам описал свои творческие планы вскоре после выезда из СССР в интервью корреспондентам «Посева» в августе 1974 года:

«<...> попытаться написать два или три драматических произведения, которые я задумал давно. По-прежнему считая главным сочинение стихотворений-песен (потому что, прежде всего я считаю себя поэтом), я не окончательно отрицаю возможность того, что я захочу написать мюзикл. У меня есть идея такого комедийного мюзикла, который я попробую написать целиком, - и музыку, и текст. Я об этом думал еще в России. Я хотел бы написать этот мюзикл, а потом устраивать вечера «театра одного актера», где я его исполнял бы, пел, играл на рояле, на гитаре» (Галич 1974/ 1991: 173).

Действительно замыслы написать комедийный мюзикл были у Галича еще в Норвегии (Галич 1990: 22). В том же интервью Галич озвучил свои поэтические планы:

«У меня в работе песенный цикл, который я собираюсь вскоре дописать. Этот цикл (в духе песен о Климе Петровиче Коломийцеве) называется «Горестная жизнь и размышления начальника отдела кадров

строительно-монтажного управления номер 22 города Москвы»» (Галич 1974/ 1991: 174).

Однако о том, насколько Галичу действительно удалось реализовать свой творческий потенциал на Западе, имеются противоречивые свидетельства. Одни источники считают, что Галич зачах за рубежом, другие же считают, что он продолжал плодотворно работать.

Ряд людей из окружения Галича считают, что Галич зашел в творческий тупик, практически ничего не писал, если и писал, то по качеству было это намного хуже, чем в СССР, где он черпал вдохновение из русского языка, жизнью отдельных людей и советской действительности (Smith 1984a: 217). Алексей Зверев¹⁹⁷ считает послеэмиграционные произведения Галича менее удачными. По мнению Галич очень любил Россию, и эмиграция стала для него явлением негативным. Внешне для него все складывалось неплохо: его печатали, он выступал с концертами, критики из русского зарубежья были к нему щедры. Но Галичу было трудно писать на чужбине. Причиной могло быть психологическое потрясение от разлуки с родиной, семейные сложности и кризис от переселения на Запад, поскольку творчество Галича питала живая советская реальность (Зверев 1991: 19). «За границей он сразу же ощутил духовный вакуум, не востребованность. И кому в этих условиях нужны были его смелость, борьба за справедливость, его разоблачения?» (Островский 2002). Такого же мнения придерживается и Станислав Рассадин: «Он потерял Москву, и он потерял нас, и это для него была, как я понимаю, очень большая потеря» (Рассадин в *Без «Верных друзей»* 2008). Согласно Рассадину все, написанное Галичем в эмиграции, не идет ни в какое сравнение с тем, что было написано в СССР (Рассадин 1993: 16), поскольку Галич нуждался в питательной среде языка, в советском быте, в чутко внимающей аудитории. Он пел песни, у которых всегда было два автора: он сам и слушатель (Рассадин 1992: 15). Соглашаются с этой точкой зрения и другие источники, например, писатель Леонид Жуховицкий:

«Великий русский поэт, пел там в каких-то очень странных аудиториях, где он был не очень нужен. Ну, кому он был нужен в Норвегии, и кому он был нужен в той же Франции? А в России, где он был нужен позарез, его не печатали, песни никуда не пускали» (Жуховицкий в *Без «Верных друзей»* 2008).

¹⁹⁷ Зверев Алексей Матвеевич (1939 — 2003), русский филолог, литературный критик, специалист по американской литературе XX века, переводчик.

По мнению писателя Анатолия Гладилина, артисту нужна публика, отними ее у него и он зачахнет. Так случилось и с Галичем, для него прервалась прямая связь со средой, в которой он черпал вдохновение, вне родных стен он не мог сочинять (Гладилин 1997: 1).

«В разреженном воздухе эмиграции ему скверно дышалось. Он остро чувствовал нехватку речевой стихии русских улиц, ему не доставало новых сюжетов, новых типажей, которых родная будничность рождала в таком обилии. Эмоциональная память, видимо, не было ему присуща в той степени, как Бунину или Шмелев¹⁹⁸, которым ее одной хватало, чтобы создавать шедевры» (Зверев 1991: 18).

С нашей точки зрения, Зверев и Рассадин правы в отношении нехватки родной речевой стихии и эмоциональной памяти. Когда Галич только приехал на Запад, он считал, что накопил достаточно жизненного опыта, чтобы продолжать писать в отрыве от его родной языковой среды:

«I'm not a boy. I'm someone who'se lived. During these year I've accumulated and worked up so much, that I hope God will grant me the time to finish, here in the West, everything I began or intended to write in the Soviet Union»¹⁹⁹ (Smith 1984a: 214).

Впоследствии, однако, Галич неоднократно говорил, что он все же опрометчиво понадеялся только на свою память:

« ... Когда я уезжал из России, я не взял с собой никаких бумаг, ни черновиков, ни записных книжек, ничего решительно. Я не был уверен, что бумаги мои пропустят и понадеялся на свою память . Память меня не подвела! Но тем не менее, <...> Мне все время кажется, что было что-то еще, и еще, и еще, что я, все-таки, многое растерял, забыл ...» (Галич 1977б: 5).

Еще более прямо о нехватки родной речевой среды Галич высказался в его интервью газете «News Week»:

«It is very difficult for a writer to live in exile, says poet-songwriter Alexander Galich, now resident of Paris. Here we are without our language. The streets,

¹⁹⁸ Шмелев Иван Сергеевич (1873 —1950), русский писатель, публицист, эмигрант первой волны. Православный мыслитель из московского купеческого рода Шмелевых, представитель консервативно-христианского направления русской словесности.

¹⁹⁹ «Я не мальчик, я человек, который уже пожил. За эти годы я накопил и наработал так много, что я только надеюсь, что Бог даст мне время закончить здесь на Западе, все то, что я начал или намеревался осуществить в Советском Союзе» (Smith 1984a: 214).

the pubs, the subways are all silent. We live in a silent world»²⁰⁰ (News Week 1977).

Нехватка родной понимающей аудитории тоже болезненно воспринималась Галичем. Несмотря на то, на концерты Галича в эмиграции приходили сотни зрителей, аудитория перед которой выступал Галич, была часто отчужденная, безразличная, с которой у него не было общего языка. По впечатлению Зверева, который видел фильм, показанной на российском телевидении, Галич поет на ярмарке не то в Швеции, не то в Германии для пары десятков праздных зевак. Его взгляд устремлен поверх голов, он в себе и поет только для себя, и выглядит очень плохо (Зверев 1991: 19). Мирзаян также рассказывал, что Галич, выступающий на каком-то мероприятии под открытым небом произвел на него тяжелое впечатление, когда: «...ловит глаза, к кому обратиться, и не находит» (Мирзаян в *Без «Верных друзей»* 2008). Похожее впечатление сложилось и у Павла Любимова, видевшего фильм *Беженцы XX века*, снятый в Норвегии с участием Галича, в котором он увидел Галича, как растерянного от новизны положения человека (Любимов 1992: 281). Юрий Гердт аналогично оценивает кинокадры о выступлении Галича в Париже: «Париж, Париж... Я видел киноленту: Галич в Париже. У него было скучное, потерянное лицо, в руках — гитара, перед ним — пустые скамьи на открытом парижском воздухе, несколько фигур — таких же скучающих, как сам Галич...» (Гердт 2002).

Однако другие источники отмечают, что Галич был по-прежнему плодотворен, он писал стихи, роман *Блошинный рынок*, собирался ставить мюзикл, снял фильм *Беженцы XX века* (Архангельская – Галич 1992).

«Не имеет также под собой оснований красивая легенда о том, что на Западе Галичем написаны всего две-три песни. По данным исследователя его творчества А. Н. Костромина, на сегодня известно, кроме прозы, более двадцати написанных Галичем за три с небольшим года жизни в эмиграции песен и стихотворений. Для Галича это вполне сравнимо с обычной «нормой»» (*Послесловие редакции альманаха «Мир Высоцкого»* 1997: 432).

В период проживания в Париже Галич также сотрудничал с английской энциклопедией, для которой он редактировал отдел русской поэзии в издании искусств стран мира XX века (Архангельская-Галич 1997).

²⁰⁰ «Писателю тяжело жить в изгнании, - говорит поэт-бард Александр Галич, ныне проживающий в Париже, - Мы здесь без нашего языка. Улицы, бары, метро хранят молчание. Мы живем в немом мире» (News Week 1977).

Нам представляется, что некоторое замедление творческой деятельности Галича сразу после эмиграции не более чем естественно, т.к. адаптация к новой среде и ситуации всегда требует времени. Кроме того, иногда для творческих личностей нужна и определенная переориентация на новые жанры, аудитории и на новую питательную среду творчества.

« ... чтобы продолжать заниматься творчеством, Галичу надо было либо переориентироваться на зарубежную аудиторию, чего он сделать не мог по вполне объективным причинам, либо довольствоваться немногочисленной аудиторией из эмигрантов и выходцев из СССР. Писать для слушателей, оставшихся на далекой Родине, он не смог бы, т.к. лишился самой основы своего творчества, а понаслышке ничего хорошего не напишешь. Неудивительно поэтому, что за рубежом Галич не нашел себя ни как поэт, ни как драматург, ни как кинематографист» (Логинов 1989: 83).

Мы не совсем согласны с утверждением Логинова, поскольку считаем, что Галич мог и переориентироваться на зарубежную аудиторию, и найти себя в других жанрах. Более того имеются свидетельства того, что он активно искал новые перспективы в своей творческой карьере. Так, Сергей Чесноков рассказывал:

«А вот уже прямо перед его гибелью мне говорили, что у него были огромные планы по изменению литературного амплуа. Он думал о других формах литературного творчества, о новом витке своей работы. И этим планам просто не суждено было сбыться, но только из-за смерти или из-за пресечения его жизни чьей-то рукой» (Чесноков цит. по Бабурин 2008).

То же подтверждает и корреспондент «Русской мысли» Померанцев²⁰¹, что когда он брал у Галича интервью примерно за месяц до его смерти, то: «Он был полон будущего: концерты, выступления, роман – «пишу, как одержимый», стихи – «на днях выходит второй сборник. Но уже написал несколько новых, ужасно жалко, что не вошли» (Померанцев 1978: 11).

Проблема, с нашей точки зрения, в том, что возможности претворить свои планы в жизнь ему не представилось, и в этом мы полностью согласны с вышестоящим высказыванием Чеснокова. Если бы Галич не умер, он мог бы либо осуществить

²⁰¹ Померанцев Кирилл Дмитриевич (1906—1991), поэт, журналист, литературный критик, мемуарист. Выступал в периодических изданиях эмиграции как поэт, автор очерков, интервью, эссе о деятелях русской эмиграции. В 1960-е — 1970-е интервьюировал известных диссидентов, в том числе и Галича.

творческий поворот своей карьеры в другой жанр, например, к прозе, либо мог постепенно начать серьезно интересоваться переводом своей поэзии на иностранные языки и попытаться установить контакт с иноязычной аудиторией. Виктор Спарре писал, сожалея о преждевременной смерти Галича, что он умер именно в тот момент, «когда его поэзия, его публицистика становились, наконец, доступными публике здесь, на Западе» (Спарре 1977: 3). Подробно творческая жизнь Галича в эмиграции рассматривается в разделах по трем периодам его жизни на Западе.

4.6.1 Норвежский период

Галич прожил в Норвегии один год. Об этом периоде его жизни в эмиграции известно меньше всего. Может быть, именно потому, что Галич сам хотел определенного затишья после последних бурных и крайне беспокойных лет открытого диссидентства в СССР (Smith 1983: 40). Галич говорил, что ему сначала нужна была передышка, прежде чем он мог бы активно включиться в культурную эмигрантскую жизнь.

Тем не менее, в этот период Галич все же не был пассивным. Через месяц после приезда Галич дал пресс-конференцию, на которой он договорился о выпуске его граммофонной пластинки.

«После этого он начал отвечать на вопросы слушателей, об одном из которых сам же впоследствии рассказал: «Сидевший чуть в стороне от других рыжеватый голубоглазый человек сказал, почему-то лукаво посмеиваясь, что он хотел бы обсудить со мной вопрос о выпуске моей первой граммофонной пластинки. Спарре шепотом сообщил мне, что это Арне Бендиксон, известный и любимый в Норвегии актер и музыкант, а теперь глава фирмы, выпускающей граммофонные пластинки. Потом, в заключение пресс-конференции, я взял гитару и спел две свои песни. Арне Бендиксон, все так же лукаво посмеиваясь, сказал, что он и теперь, даже после моего пения, не отказывается от своего предложения» (Галич 1974/ 1992а: 118).

В результате была выпущена первая официальная пластинка песен Галич *Крик шепотом* (англ. *Whispered Cry*) с двенадцатью его песнями, снабженными переводом на английском языке. Хотя Галич был очень рад выходу пластинки, его заветная мечта была увидеть свою пластинку в продаже в СССР, где бы она была намного более нужна и востребована, чем в Норвегии

«Это первая в жизни моя пластинка. Она выпущена здесь в Норвегии. На родине у меня такой пластинки не выпускали. Песни мои были, как известно, запрещены. И я на минутку <...> представил себе, что иду я сейчас <...> по проспекту Калинина и подхожу к магазину «Мелодия» и вижу свою пластинку, и вижу, как ее покупают. Наверное, ее покупали бы

значительно щедрее и охотнее, чем ее покупают здесь» (Галич в *Беженцы XX века* 1976).

Вскоре после приезда в Норвегию Галич также начал вместе с недавно выехавшим из СССР режиссером Рафаилом Гольдиным²⁰², работать над сценарием фильма *Когда я вернусь*, посвященного беженцам, который также известен под названием *Беженцы XX века*. В том же 1974 году в издательстве «Посев» вышла его книга *Генеральная репетиция*, которая в 1975 году была выпущена в переводе на норвежский язык в крупном норвежском издательстве «Гульденал» (Аронов 2012: 639). По свидетельству Василия Бетаки Галич также читал там какое-то время лекции по истории русского театра (Бетаки 2006а: 34).

Уже в норвежский период Галич начал вести передачи на радио «Свобода», для чего он летал в Мюнхен, а также участвовал в различных мероприятиях на радиостанции.

Другой формой активности в норвежский период являются его многочисленные гастролы с концертами в разных местах Западной Европы (Smith 1983: 40). Первые его гастролы прошли в Швейцарии (в Берне и в Цюрихе) и Бельгии.

Гастролы Галича по Европе начались 9 сентября 1974 года с концертов в Женеве, куда его пригласил Русский кружок при Женевском университете для открытия осеннего сезона: «Переполненный зал горячо приветствовал Галича и покрывал аплодисментами исполнение его старых и новых произведений, сопровождаемых аккомпанементом на гитаре. В двух отделениях Галич предложил образцы и сатирических, и лирических поэм» (Б.А. 1974: 9).

Сразу после этого, тоже в сентябре, Галич приехал в Бельгию, где его концерты были организованы Русским национальным объединением. В газете «Русская мысль» была опубликована статья об этом выступлении, в которой была дана очень лестная характеристика самого Галича:

«Давая оценку творчеству Галича, председатель Р.Н.О. [Русское национальное объединение – Л.Р.] В. В. Орехов отметил героическое поведение его под пятой рабовладельческой власти, которой он бросил вызов, ярко определяя ее характер, и выразил уверенность в том, что и в свободном мире он будет продолжать вести борьбу за свободу. Публика глубоко оценила творчество А. А. Галича и долго не отпускала его с эстрады. В заключение надо отметить, что весь его облик представляет собой тип старого русского интеллигента, совершенно не

²⁰² Гольдин Рафаил Юльевич (1920—1994), российский кинорежиссер, с 1973 года в эмиграции — в Норвегии

затронутого советчиной: большая культурность, исключительная вежливость и любезность, чуткое отношение к людям и благородство духа. Накануне его выступления Правление Р.Н.О. имело удовольствие приветствовать Галича в дружеской обстановке» (О.С. 1974: 9).

Помимо концертов перед русскими эмигрантами Галич выступил и перед коренными бельгийцами, большинство из которых составляли студенты-слависты. Собственный корреспондент журнала «Посев» В. Королев поделился с читателями своими впечатлениями от этого концерта и рассказал о заключительной части визита Галича в Бельгию:

«Удивительно: казалось бы, языковой барьер будет помехой для душевного контакта. Но оказалось, что это не так. Программа, естественно, строилась по-иному, часть времени была отведена на вопросы и ответы, содержание песен было переведено Надей Сантен из Голландии и в виде небольшого сборничка распространено среди публики, тепло встретившей поэта. <...> За краткое пребывание в стране А. Галич успел осмотреть Брюссель, Антверпен, Брюгге и другие города, <...>» (Королев 1974: 18).

В начале октября Галич дал концерт в Мюнхене, на котором присутствовали около трехсот человек. Концерт «продолжался более двух часов и прошел на одном дыхании» (Славинский²⁰³ 1974: 19)

Успешно прошли и два концерта Галича в ноябре 1974 года в Лондоне, которые состоялись в «более чем 400-местном зале Института Британского содружества». Желающих было много и многим не хватило билетов, поэтому у входа стояли люди и спрашивали: «Нет ли лишнего билетика?» (Кушев 1974: 19). В фойе продавались книги Галича, и на стенде был представлен свежий номер журнала «Index on Censorship» с текстами шести стихотворений Галича в переводе на английский Джеральда Смита («Index on Censorship» 1974: 21-28). «После концерта, окруженный плотным кольцом слушателей, он надписывал свои книги, <...>. Нет, Галич не в изгнании, Галич в послании»» (Кушев 1974: 20).

До успеха Лондона в конце октября 1974 Галич также дал концерт в Париже, о котором сохранились многочисленные, но противоречивые свидетельства.

²⁰³ Славинский Михаил Викторович, (1925 -2016), сын морского офицера, покинувшего Россию с армией генерала Врангеля в ноябре 1920 года, родился во Франции. Окончил Сорбонну, переводил на французский язык русскую художественную литературу, был членом Народно-трудового союза (НТС), известной русской эмигрантской организации по борьбе с коммунистической диктатурой в России.

Так, Виктор Перельман рассказывает в своих воспоминаниях, что Галич выступал «в русском эмигрантском клубе, размещавшемся в небольшом подвале на улице Рю де Мадам» (Перельман 1999: 205). Согласно Перельману, зал был рассчитан максимум на 100–120 человек (Перельман 1999: 205). Однако согласно статье журналиста ...Ского в «Русской мысли» от 4 ноября 1974 зал был на 400 человек (...Ский 1974: 9), а другой корреспондент «Русской мысли» Померанцев сообщает: «...первый концерт Галича в Париже. Задержали зал на шестьсот мест» (Померанцев 1977: 2).

По всем свидетельствам зал был полон. Но согласно Перельману, он был в основном наполнен старыми эмигрантами первой волны:

««божьи одуванчики», выходцы из прошлого века, в большинстве своем старенькие, седые, с моноклями и слуховыми аппаратами ... В подвале стояла страшная духота, одуванчики обмахивались веерами. Впрочем, в проходах сгрудился совсем другой, шумный и в чем попало одетый люд – то ли свежие эмигранты, то ли, вообще, неизвестно кто, прибившиеся на шум, несшийся из дверей « <...> клуба». На сцене восседали патриархи: Архиепископ Иоанн-Сан-Францисский, княгиня Шаховская, главный редактор «Русской мысли»» (Перельман 1999: 205 -206).

В эмигрантской газете «Русская мысль» сообщается только то, что зал был переполнен:

«...зал — яблоку негде упасть. Даже вопреки тому, что говорили в старину — самому городничему не нашлось бы места. У входа — почти драка, в проходах — толпа, сидят на лестнице, на сцене, на полу у сцены, на сцене, за кулисами, даже, кажется, под сценой. Зал, взятый организаторами не без опасения (наполнится ли?) оказался более чем тесным.» (...Ский 1974: 9).

Среди зрителей были также старые знакомые и друзья Галича: Ефим Эткинд, Андрей Синявский, Григорий Свирский и Виктор Некрасов. Вечер открыл Аркадий Столыпин, а представил Галича публике Владимир Максимов.

Согласно воспоминаниям Перельмана, обстановка вечера была удручающая:

«В этом зале, полном седых одуванчиков, на этой маленькой ветхой сцене, которая то и дело поскрипывала под тяжестью переминавшегося с ноги на ногу Галича, начавшееся здесь действие про советскую жизнь казалось чьей-то злой, неизвестно зачем придуманной шуткой. Картину эту по-своему дорисовывал и бодрячок Максимов, не спускавший влюбленных глаз с Галича. Не в силах оправиться от несуразности происходящего, он, видно, так и не мог придумать, что же ему все-таки сказать, чтобы возбудить у зала интерес к Галичу. Он пытался говорить о его поэзии, разоблачающей советский режим, о том, как его любят в

СССР, и еще о чем-то, а потом, словно почувствовав, что все это пустое, вдруг вскинул в сторону Галича руки и воскликнул: «Да вы посмотрите, господа, какой это красивый человек!» Седые, молодящиеся дамы, сидевшие позади меня, словно по команде, наставили на Галича монокли. В зале раздались жидкие аплодисменты. В проходах захопал прорвавшийся в зал безбилетный плебс» (Перельман 1999: 206).

Однако «Русская мысль» описывает обстановку вечера, полную теплоты и энтузиазма:

«...заслуга поэта, пленившего публику, тем больше, что организаторы вечера совершенно не справились со своей задачей. Начать с того, что места (400 с лишним) были не нумерованы, отчего в зале, в проходах и при входе возникло то, почти доходящее до драки, столпотворение, <...>» (...Ский 1974: 9).

Как бы то ни было на самом деле, мы можем заключить, что на выступлении Галича в Париже была много народу и что, в целом, в глазах ряда очевидцев, концерт был успешным.

Через полгода после первых концертов, был снова организован концерт в знаменитом зале Плейель.

«Второе выступление Галича состоялось в знаменитом зале Плейэль, поблизости от русского кафедрального собора. Зал оказался полным до отказа. Можно считать, что на обоих вечерах побывало больше 1000 человек, что дает представление об общей численности местного политически живого российского зарубежья» (Славинский 2006: 94).

Таким образом, в плане творческой активности норвежский период жизни Галича был не таким уж и тихим, он успел издать пластинку, сделать документальный фильм, прочитать лекции в университете и провести много концертов по Европе. Однако, в плане личной жизни и общения норвежский период, видимо, был действительно очень тихим. Никаких свидетельств о круге общения Галича помимо семьи Виктора Спарре нет. В том числе нет и свидетельств об эмигрантском круге общения в Норвегии, возможно, за отсутствием оною. Так, во время его последующих гастролей в Америке Галича «спросили, почему он уехал из Норвегии. Галич ответил: «Но ведь там же нет русских»» (Фикс 2008). Что известно, однако, это то, что его жена Ангелина уже там попадала в больницы, видимо, в связи с алкоголизмом (Нагибин 1991: 516). Эта проблема особенно усугубилась в мюнхенский период жизни Галича.

4.6.2 Мюнхенский период

Как уже было упомянуто в 4.6.1 Галич начал вести передачи на радио «Свобода», еще находясь в Норвегии. Впоследствии ему был предложен пост заведующего

культурным отделом на радиостанции «Свобода» и Галичи переехали в Германию, в Мюнхен. Причиной к переезду могла послужить не только новая работа Галича, но и желание переехать поближе к эмигрантской, русскоязычной среде, которой им, вероятно, так не хватало в Норвегии.

«Свобода» была одной из радиостанций, продолжавшей весьма резкую критику советского режима в период разрядки международной напряженности. Тогдашний директор радиостанции американец Рональдс был очень культурный, начитанный человек, увлекавшийся русской литературой и культурой (Глинчиков 1997: 88), читавший наизусть стихи Мандельштама и понимавший «ценность для работы на Либерти творческой интеллигенции, хлынувшей из Советского Союза. Именно Рональдс пригласил сюда на работу Галича» (Голомшток 2011).

Галича назначили начальником отдела культуры с очень высокой годовой зарплатой в 60 тысяч марок, что потрясло буквально всех на радиостанции (*Без «Верных друзей» 2008*).

«Александра Аркадьевича встретили там, как Бога. И жил он там, как Бог. Во всяком случае, именно это я подумал, попав в его огромную, видно, гостевую квартиру «Свободы» с темно-медными греческими философами, не помню уж какими. Александр Галич принес на «Свободу» и новые мысли, и свою застарелую ненависть к московским бюрократам-убийцам русской культуры» (Свирский 2004).

Высокая зарплата Галича не только «потрясла» сотрудников радиостанции, но и вызвала много зависти и недоброжелательства.

«Дело усугублялось еще и принятой на Либерти американской иерархической системой зарплат (очень высоких) и должностей. Существовало пятнадцать или больше должностных рангов (или разрядов), от коих зависели зарплаты и профессиональный престиж сотрудников. Такая система была, очевидно, естественной для американцев, работающих на своих традиционных предприятиях, но не для эмигрантов — людей неустроенных, в большинстве без определенных профессий, для которых работа на Либерти была единственным шансом делать карьеру. И они карабкались по этой иерархической лестнице, толкаясь ногами, интригуя, подсиживая друг друга, сочиняя доносы по начальству, устраивая склоки, скандалы...<...> Как это ни печально, но его [Галича – Л.Р.] пребывание на станции только обострило и без того напряженную здесь атмосферу» (Голомшток 2011).

Проблема с положением Галича на радиостанции усугублялась еще и тем, что он был плохой администратор (Коржавин 1992: 474). Согласно свидетельству

писателя Гладилина: «Галича все «правдолюбцы», которые работали на «Свободе» в Мюнхене, ели живьем. Просто из чистой зависти. Как же так: Галич - заведующий отделом, а он ничего не делает? А Галич был прекрасным человеком, но работа на административной должности была не для него» (Гладилин & Корнеева 2008).

Помимо административной должности Галич начал вести регулярный цикл передач *У микрофона Галич*. Согласно рассказам о его работе на радиостанции, в ведении своих передач Галич был абсолютным мастером. Никогда не имея заготовленного текста, он всегда импровизировал и всегда секунда в секунду укладывался в свое время. Он очень проникновенно беседовал со своими слушателями на далекой любимой им родине, пел свои песни и делился своими мыслями. Тот факт, что Галич не печатал свой текст и при этом спокойно вел передачи, тоже вызывал раздражение многих сотрудников, по воспоминаниям Юлиана Панича:

«Он страшно раздражал наш чиновничий люд своими элегантными пиджаками, прекрасными манерами и гитарой, которую всегда брал с собой в студию. А главное - тем, что он Галич! Легенда! Матусевич, главный редактор русской службы, мог вслед ему прошептать: «Ишь, гитарист пошел!» Саша приходил в студию без шпаргалок, закуривал, брал на гитаре первый аккорд и начиналась импровизация. Как-то его пришел послушать директор Русской службы Джон Ладезин, который до этого работал в американском посольстве в Москве <...>, потом служил в штаб-квартире НАТО <...>, и поинтересовался: «Господин Галич! Сколько времени вы готовили это эссе?» «Восемь минут в студии и... всю жизнь в придачу!» - ответил Галич» (Панич 2002)

Напряжение вокруг Галича вызывало и то, что, по воспоминаниям Голомштока, на, «Свободе» до появления него существовала программа, транслирующая песни советских бардов, которую вела эмигрантка «второй волны», и в этой программе:

«<...> вместо Окуджавы, Галича, Высоцкого песни их исполнялись какими-то грубыми имитаторами. При наличии живого Галича программу эту было решено ликвидировать. И началась новая, затеянная старыми эмигрантами, волна склок с привкусом антисемитизма и запашком «русского духа», направленная в основном против Галича» (Голомшток 2011).

Персонал «Свободы» был весьма пестрым по составу, в нем были выходцы из разных волн эмиграции, были и перебежчики из бывших сотрудников КГБ, многие из которых, может быть, даже продолжали работать на СССР,

«Вспоминаю, к слову, один из дней в начальный период моей работы на радиостанции, году, кажется, 1973-ем. Я шел по коридору с одним из коллег из украинской редакции и вдруг остоленел: навстречу мне шел человек, от которого просто на версту, даже как-то карикатурно, несло Лубянкой. Это был высокий сильный мужчина лет сорока, в полувоенной одежде, с бритой наголо головой, с образцовой военной выправкой и садистски-командирским выражением лица. «Так это же гебист!» – шепнул я моему спутнику, когда удалились чеканные шаги бритоголового. «Да, это бывший гебист, избравший свободу», – спокойно ответил мой коллега. – «Он бежал из Союза и теперь работает здесь». Ох, как мало был похож этот человек на радетеля свободы!» (Клейнер 2005).

Из-за этого на радиостанции царила обстановка подозрительности и присутствовал как национализм, так и антисемитизм.

«Между различными «волнами» русской эмиграции существовало, как известно, взаимное недоверие, непонимание. Это было вызвано не только временной и поколенческой дистанцией, но и серьезными различиями в ментальности, в жизненном опыте. Вчерашние выходцы из СССР казались представителям «белой» эмиграции подозрительными чужаками» (Скарлыгина 2007).

Это наблюдение полностью подтверждается воспоминаниями Голомштока:

«До влившегося сюда потока новых выходцев из Советского Союза здесь работали в основном потомки первой и представители второй (послевоенной) эмиграций. Первые, воспитанные на ностальгической любви к иллюзорной, уже давно не существующей России, относились к нам, мягко выражаясь, недоброжелательно. Мы были непосредственными свидетелями происходящего в стране, испытавшими на собственной шкуре прелести режима, знали аудиторию, к которой обращались, и поэтому представлялись им опасными конкурентами. Среди послевоенных эмигрантов, в том числе и воевавших на стороне немцев, были сильны националистические и антисемитские настроения. Ну и мы — в основном евреи, бежавшие от этого самого национализма. Да еще бывшие советские агенты-перебежчики. Все это вместе взятое составляло взрывчатую смесь» (Голомшток 2011)

По свидетельству Голомштока некоторые представители первой волны эмиграции жаловались, что третья волна эмиграции «принесла с собой советский дух подозрительности и недоброжелательства», и отчасти они были правы, но «в «третьей волне» карьеристов и прохиндеев было не больше, чем в первых двух дураков и антисемитов» (ibid.).

Галич же был человеком мягким по своей природе и не занимал никакую сторону в этих распрях, а, наоборот, всегда высказывался за мирное сосуществование и взаимодействие между различными волнами эмиграции. Он считал, что «эмиграция едина, мы делаем большое общее дело, и чем больше мы будем помогать друг другу, тем прочнее будет наше дело» (Галич 1977б: 7).

«Галич говорил не о барьерах, а об общности всех волн эмиграции, «об удивительной жизни русских людей, сохранивших язык, сохранивших культуру, сохранивших любовь к своей родной земле...». Как видно, он считал это своей миссией. <...> Галич говорил, что он против искусственного деления эмиграции на три потока: мы все едины, все от одного корня, «все от одного Пушкина», как сказал он, <...>, выступая на «Свободе»» (Фрумкин 2003).

Призывы Галича к «мирному сосуществованию» различных волн эмиграции, находили мало отклика среди сотрудников радиостанции. Все это смешанное и потенциально конфликтное сообщество жило вместе в Мюнхене, и было исполнено сплетен и злословия.

В ситуации Галича пища для сплетен находилась, т.к. он за границей, также как и в СССР, любил выпить и заводить романы. На родине на эти фривольности творческой личности смотрели сквозь пальцы, но на Западе это считалось неприличным, «[а]мериканцы совершенно охреневали от этого» (Коржавин 1992: 474). Вот как описывал положение Галича журналист Израиль Клейнер²⁰⁴:

«Я понял, что Галич человек открытый, нуждающийся в общении, в близкой среде, не прочь погулять и выпить, но при этом доверчивый, неразборчивый в контактах, не знакомый с местной спецификой и с первых же дней пребывания в Мюнхене попавший в самую плохую из всех здешних русских застольных компаний <...>» (Клейнер 2005).

По свидетельству Панича Галич в Мюнхене не прижился, там были интриги, зависть и злоба, он чувствовал себя как «слон в посудной лавке», ему там было неуютно, он называл Мюнхен «село Мунькино», задыхался и практически перестал писать стихи. Творческие и семейные неурядицы пошатнули его положение на радио, а доносы, сплетни и американская бюрократия выбили у него почву из-под ног (Глинчиков 1997: 89).

От нездоровой и напряженной обстановки ухудшилось состояние Ангелины Николаевны, ее алкоголизм принял такие проблематичные формы, что она была на долгое время помещена в психиатрическую больницу на лечение.

²⁰⁴ Клейнер Израиль, журналист, сотрудник радиостанции «Свобода».

Содержание Ангелины в больнице требовало больших финансовых затрат, что было дополнительным стрессом для Галича: «Аня же застарожилась в психиатрической больнице. Очень дорогой и комфортной - Саше пришлось подналечь на работу, чтобы содержать там Аню, <...>» (Нагибин 1991: 516). При встрече в Израиле Галич рассказал Виктору Перельману, что его жена Ангелина вероятно никогда уже не выйдет из психбольницы, и что ее содержание там стоит 600 марок в месяц (Перельман 1999: 214).

Более того, в этот период Галич, который всегда был весьма любвеобильным и увлекающимся человеком, вступил в связь с сотрудницей «Свободы» Миррой Мирник.

«Приезжавшие из Европы рассказывали, что он [Галич – Л.Р.] работает на радиостанции «Свобода», куда его приняли как будто старшим редактором русских программ. Говорили, что оказался он там, на станции не очень ко двору, оно и понятно, какой из него старший редактор! Так что не приходится удивляться, шли по начальству доносы, что де старший редактор Гинзбург систематически опаздывает на службу и плохо работает с рукописями авторов. К тому же доброжелатели информировали, что Ангелина, жена его, по-черному запила, угодив в одну из самых дорогих психбольниц Мюнхена, а он в дополнение ко всему связался с какой-то «лярвой» из машбюро «Либерти», и муж носится по станции и размахивает ему пистолетом» (Перельман 1999: 210).

С творческой точки зрения в этом периоде для Галича были как взлеты, так и падения. С одной стороны, тяжелая психологическая обстановка на радиостанции и состояние Ангелины не могли не сказываться на творческом вдохновении Галича. Однако с другой стороны, он вел передачи на радиостанции «Свобода», с помощью которых он мог лично обратиться к более широкой аудитории, чем когда-либо до этого. Причем, по словам Шагиняна, Галич так вел свои передачи, что «расстояния эфира» между ним и слушателями фактически не чувствовалось (Шагинян в *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Здесь также необходимо отметить, что помимо работы на «Свободе» Галич три раза выезжал на гастроли именно в мюнхенский период: один раз в Америку и два раза в Израиль.

Выезд в Америку состоялся в 1975 году по приглашению американского Совета по международному радиовещанию и был успешным. Галич был приглашен на торжественный обед американских профсоюзных деятелей, который вел негритянский певец и председатель партии американских социал-демократов Баярд Растин. Как вспоминает Галич, «вел он этот вечер необыкновенно интересно, потому что он и говорил, и объявлял имена выступающих, и заодно

пел старые негритянские «спиричуэлз», которые подхватывал весь зал» (Галич в 1990: 50). В определенный момент Растин представил Галича как «Солженицына русской песни» и дал ему слово, назвав его своим братом. Затем Галич сам подошел к микрофону и в ответ на приветствия произнес на английском языке краткое вступительное слово: «В советской печати бытует утверждение, что в СССР люди живут, как братья, а в капиталистической Америке человек человеку волк», после чего обратился к залу: «Так вот, мои дорогие волки...» (Штейн 1975, цит. по Галич 1981: 16). Потом Галич спел несколько песен, в том числе *Старательский вальсок*, который произвел большое впечатление на слушателей благодаря переводу Джина Сосина²⁰⁵.

Поездка в Америку была очень насыщенной и состояла из двухнедельной программы, включавшей в себя встречи, интервью и выступления. Галич посетил Толстовский фонд помощи русским беженцам и знаменитую толстовскую ферму, куда его пригласила на блины дочь Толстого, графиня Александра Львовна (Галич 1990: 50-51).

Везде он давал небольшие концерты, в основном для эмигрантской аудитории. Большой концерт его состоялся в Нью-Йорке, где был снят зал на более чем 600 мест. Этот концерт стал большим успехом, зал был переполнен

«<...>Явно преобладали представители третьей эмиграции, которые слушали Галича еще в России. Но было много представителей и второй, и первой эмиграции, для которых эта встреча со знаменитым бардом была первой. Несмотря на естественную усталость после почти ежедневных выступлений, Александр Галич пел в этот вечер много и охотно. <...> В конце программы вся публика поднялась с мест и устроила А. А. Галичу долгую овацию» (А.С. 1975: 3).

Если поездка в Америку была неоспоримым успехом, то результаты двух турне в Израиле были весьма разные. Первое турне в 1975 году было очень успешным.

«Перед приездом Галича израильский антрепренер Виктор Фрейлих, работавший до этого администратором журнала «Время и мы», издававшегося Виктором Перельманом, предложил Галичу заключить договор на цикл его концертов в крупнейших залах страны. «Предвкушая барыши, Фрейлих звонил мне [Перельману – Л.Р.] в редакцию, и выразительно шурша в телефонную трубку купюрами, сгорая от счастья, блестящим голосом напевал: «Ах, доллары, ах, доллары, как вы хороши, любим мы вас ото всей души!» Все отмерено. Все подсчитано —

²⁰⁵ Сосин Джин (Сосин Евгений) (1921-2015), один из первых сотрудников и впоследствии руководящих радио «Свобода». Автор книги о радиостанции «Искры Свободы».

переходил он тут же на прозу: 30 тысяч долларов на кон и столько же — Саше Галичу» (Перельман 1999: 2011).

Галич объехал одиннадцать городов и выступал перед полными залами, которые иногда могли вместить до 2500 человек (Галич 1990: 56). «В Иерусалиме его пригласили выступить. Громадный зал, рассчитанный на несколько тысяч зрителей, не смог вместить всех желающих» (Коган 2000). Израильская газета «Маарив» написала, что таким успехом в Израиле, никогда не пользовался никто из гастролеров (Аронов 2012: 684). Впоследствии Галич с гордостью говорил, что за время его трехнедельной поездки в Израиль на восемнадцати концертах побывало более четырнадцати тысяч слушателей:

«Таких огромных концертных залов я вообще нигде не видал. В Тель-Авиве, например, зал на 2800 мест. Я выступал в нем два раза подряд, и все места были проданы. Так же было и в Иерусалиме, в Театроне, где зал на 2000 человек не смог всех вместить и многим пришлось сидеть на ступеньках, за кулисами, на сцене. Повторилось это и в Хайфе. Но это неудивительно. В Израиле ведь очень много не только говорящих по-русски людей, но и людей, недавно выехавших из СССР, которым понятны многие детали, все то, что ускользает от тех, кто уже давно оторван от родной земли» (Галич 1977б: 8).

Успех первого турне был обеспечен интересом к Галичу недавних эмигрантов из СССР, стосковавшихся по русской культуре и русскому языку (Перельман 1999: 216), эмигрантов, для которых Россия в песнях Галича была очень понятна и болезненно узнаваема, которые во всей полноте могли оценить язык и содержание его песен. Многим из них песни Галича должны были быть знакомы по их жизни до эмиграции. Хотя эти эмигранты и ехали в Израиль по убеждению, но многие из них изголодались по русской и/или русскоязычной культуре и с удовольствием шли на концерты Галича.

«Когда Галич в первый раз поехал на гастроли в Израиль, он вернулся в Мюнхен окрыленный: его выступления в разных городах там проходили на ура, в переполненных залах, при больших кассовых сборах. Он даже носился с идеей навсегда перебраться в Израиль» (Голомшток 2011).

Галич даже поговаривал о том, чтобы организовать филиал радиостанции «Свобода» в Израиле, куда он бы переехал и работал, как он говорил Перельману:

«Кстати, знаешь, у меня идея — предложить мюнхенскому начальству создать в Израиле бюро радио «Свободы». А что такого? Во Франции бюро есть. В Англии есть. В Америке есть, а почему бы ему не быть в Израиле, в Тель-Авиве. Как ты думаешь, поддержат? Вот приеду и

напишу меморандум — и сам же возглавлю это бюро» (Перельман 1999: 219-220).

Однако все планы Галича так и остались планами, никакого меморандума от него не поступило (*ibid.*). Вдохновленный Галич все же написал цикл стихов об Израиле и еврейском народе.

Второе израильское турне, однако, успеха совсем не имело, но как говорил сам Галич по причинам от него не зависящим (Галич 1977б: 8). Во-первых, окрыленный успехом первого турне, импресарио Галича снял слишком большие и дорогие залы и запросил слишком высокие цены за билеты, а бывшие советские израильтяне были люди небогатые, и многие просто не могли себе их позволить (Голомшток 2011). Во-вторых, пресыщенная первым турне, публика, как нам представляется, и не была еще готова снова идти слушать Галича так скоро после его первого турне. В СССР в условиях запрета и полуподпольной атмосферы, в сочетании со сладостью запретного плода его критических песен, публика всегда была готова слушать Галича снова и снова. Но, приехав на Запад, Галич попал в положение всех артистов свободного мира, которые в условиях свободного рынка должны стараться понравиться публике, должны учитывать ее возможное пресыщение, смену настроений и желание новизны. Для Галича, чья артистическая карьера полностью прошла в Советском Союзе с запланированными репертуарами и прокатами, такая постановка дела была мало знакома и непривычна. Ему требовалось время, чтобы адаптироваться морально и творчески.

Во втором турне Галичу пришлось выступать в полупустых залах, что было для него большим ударом. Его подруга Мирра звонила Виктору Перельману и говорила:

«... что, Саша рехнулся, напился и не хочет идти к зрителям. Понимаете, вчера на концерт к нему пришло всего одиннадцать человек. <...> Он погубит себя и всех нас, <...>» <...> Кажется, в тот же вечер я позвонил Фрейлиху, чтоб выяснить подробности случившегося. Как я и ожидал, он оказался в куда более веселом настроении, чем Галич и Мирра: «Что тут, Виктор, скажешь, жадность фраера сгубила. Вот и все. И в утешение, кажется, добавил: «А с другой стороны, такова жизнь артиста, селя – ви, как говорят французы! Судьба играет человеком, а человек играет на трубе»» (Перельман 1999: 216).

Некоторые его современники-израильтяне также упоминают еще и третью причину, по которой успех Галича в Израиле был столь непрочен, а именно его принятие православия. Переход в другую веру воспринимался многими евреями как предательство своего народа. Об этом же говорил и Перельман: «Итак,

воздаяние за что? За то, что ушел от своего народа? От еврейского Бога? От еврейской судьбы?» (Перельман 1999: 217).

Разочарование Галича от второй поездки и пустых залов было велико, и он уже не заводил разговоров о переезде в Израиль.

К концу 1976 года «положение Галича на станции становилось все более невозможным, как для него самого, так и для начальства. <...>. Было принято решение о переводе его на работу в парижское отделение Либерти» (Голомшток 2011). Однако по свидетельству Бетаки Галич сам попросил перевести его в Париж:

«А потом Галич с повышением в должности перевелся в Париж и стал заведовать всей культурной программой радиостанции. Интересно, что этот его переезд, о котором он сам просил, и его просьба тут же была удовлетворена директором «Свободы» Ф. Рональдсом, <...>» (Бетаки 2004).

4.6.3 Парижский период

По свидетельствам современников парижский период был самым благоприятным для Галича. «Последний период, очень короткий, уже в Париже Галич был счастлив. Он говорил мне о том, как он счастлив, как он снова почувствовал себя человеком. Ведь парижская студия «Либерти» фактически была создана, чтобы вытащить Галича из Мюнхена» (Голомшток 1992: 271).

Парижская секция была меньше, уютней, в ней не было склок, сплетен, подозрительности, не было и такого давления со стороны начальства. Наоборот, обстановка была дружеская и располагающая. К тому же в Париже были многие старые знакомые Галича, как, например, Гладилин, Панич, Максимов, Синявский, Горбаневская, Некрасов, Эткинд. Там же была и редакция журнала «Континент», в состав редколлегии которой, входил Галич. Начальство радиостанции также не осуществляло такого контроля над сотрудниками, как в Мюнхене, и предоставляло им намного больше личной свободы. По рассказу Анатолия Гладилина:

«<...>, когда американское начальство приезжало к нам в Париж, они очень тихо ходили, всем улыбаясь, и так далее. А потом мне сослуживец, тоже корреспондент парижского бюро, сказал как-то: «Толь, ты думаешь, это они всегда такие? Ты бы посмотрел, какие они в Мюнхене. Как перед ними все сгибаются. В Париж они приезжали тихие, потому что они понимали, что тут совсем другой состав» (Гладилин в *Без «Верных друзей»* 2008).

Начальник парижского бюро англичанин Виктор Ризер не пытался обязывать Галича регулярно присутствовать на работе, а, наоборот, сказал ему: «Александр Аркадьевич, вы у нас поэт. Вам совершенно не обязательно приходить в 9 утра и уходить в 18 вечера. Приходите, когда напишете новую песню, отправляйтесь в студию, запишите и идите домой» (Крохин 2002: 297).

«Галич действительно приходил утром, сидел до часу дня, обедал - обед для французов святое, потом уходил, и больше его никто не видел. И все понимали, что это - Галич, в Париже его, кстати, очень любили. Но в Париже была другая обстановка. Там были Некрасов, Максимов, люди другого масштаба» (Гладилин & Корнеева 2008).

В Париже, так же как и в Мюнхене, Галич продолжал записывать свои передачи «набело» (Шагинян 1992: 275), но здесь его уже никто за то не корил.

«Но что важно: когда Галичу надо было записывать свои полчаса в неделю, он садился к микрофону и начинал говорить. К тому времени американцы издали запрет, что, дескать, никакой отсебятины не должно быть. То есть по правилам нужно было читать написанный и отредактированный текст, и только после визы редактора человек подходил к микрофону. А редактором был я. Галич не писал никогда. Ни слова. Он садился и говорил - и у него не было ни одной оговорки, абсолютно чистый текст, не надо было вырезать ничего. Вот это был Галич...» (Гладилин & Корнеева 2008).

В целом, состояние Галича и настроение значительно улучшились по сравнению с Мюнхеном, улучшилось также настроение и состояние Ангелины Николаевны. У них снова сложился «приятный круг общения из среды бывшей советской творческой интеллигенции, часто собирались друг у друга, и Галич снова пел для своего круга». (Шагинян 1992: 275).

В Париже Галич также имел весьма неплохие отношения с белой эмиграцией первой волны, которая с самого начала его жизни на Западе сердечно приняла Галича, организовывала его концерты и часто печатала статьи о нем в своем основном печатном органе «Русская мысль». Сам по себе этот факт уже был примечателен, так как «белая» эмиграция не всегда доброжелательно относилась к эмигрантам третьей волны, а они, в свою очередь, тоже не всегда были дружелюбно настроены к «белой» эмиграции. По словам Артура Вернера²⁰⁶:

²⁰⁶ Вернер Артур (1944), русский публицист и журналист, в том числе и спортивный. Выехал из СССР в Израиль в 1971 году, в 1974 году переехал в Германию. На Западе работал на радио «Немецкая волна», «Свобода», «БиБиСи», «Радио Канада интернэйшнл», писал для практически всех русскоязычных эмигрантских газет.

«А те, кто в Европе обосновался, знакомился между собой волей или неволей: кто через «Посев» и НТС, кто через «Радио Свобода» или «Немецкую волну», а кто через единственную в те годы в Европе русскоязычную газету «Русская мысль». По-французски называется эта газета «La pensee russe» и, пока ее редактором была княгиня Зинаида Шаховская, наша эмиграция газету иначе как «Русская пенсия» не называла. Это потом, когда в редакторы прислали из США Ирину Иловайскую-Альберти, газета стала выходить на нынешнем русском, не на «париго рюсс»» (Вернер 2006).

То, что Галич несколько воспрянул духом в Париже, благоприятно сказалось на его творческой активности Галича: «Александр Аркадьевич вдали от мюнхенских склок, казалось, пришел в себя, успокоился, начал писать» (Голомшток 2011).

Именно в парижский период Галич начинает писать прозу, о чем он упоминал и сам, и многие из его окружения. У Галича были поистине большие планы. По его собственным словам и свидетельствам окружения, он активно начал заниматься прозой и видел в этом перспективу своего творческого развития (Зайцев 2003: 46). «Я помню один из телефонных разговоров. Это было в квартире бабушки на Малой Бронной <...>. Отец с удовольствием рассказывал, что занялся прозой, что, по-видимому, это и есть «самое настоящее его призвание»» (Архангельская-Галич 1999: 506). Галич рассказывал по телефону матери, что закончил роман *Еще раз о черте*, что также было отмечено в записях у Ньюши. Галич сказал матери, что начал считать прозу своим настоящим призванием (Архангельская-Галич 2003: 14). По мнению Юрия Нагибина, Галич отлично умел писать прозу, но, к сожалению, долго пренебрегал своим талантом в этой области. Возможно, откладывал этот жанр на старость, но старости у него не оказалось (Нагибин 1991: 505).

То, что Галич много работал и был полон планов в парижский период, подтверждают и его собственные свидетельства:

«Начал писать большую прозаическую вещь, но она перебилась другой работой, тоже прозаической, которая будет называться как одна моя песня «Еще раз о черте». Пишу ее с большой поспешностью и большим увлечением, к Новому Году надеюсь закончить. Кроме того у меня будет очень много выступлений. Снова собираюсь в Италию, буду принимать участие, как свидетель, в «Сахаровском слушании» <...>. Затем у меня будет большой сольный концерт на Венецианском биеннале 3 декабря. Потом поездки в Германию, может быть даже в Австралию. <...> ...мне хотелось бы почаще выступать во Франции, и, тем более, в Париже.» (Галич 1977б: 8).

Галич также хотел написать мюзикл в стиле «оперы нищих», где он сам был главным актером, исполнителем песен и аккомпанировал бы сам себе на рояле и гитаре, в котором он также участвовать Анатолия Шагиняна, Виктора Некрасова и Василия Бетаки (Бетаки 2006а: 39-40).

«И Галич действительно хотел поставить в Париже этот грандиозный мюзикл! Хотел в нем играть сам, а Шагиняна пригласить сорежиссером, да и на несколько ролей сразу, и Некрасова тоже – он ведь бывший актер! Мне планировалась роль черта. Об этом будущем спектакле он не раз говорил, все собирался сесть за «сценарий»... Не успел» (Бетаки 2004).

В парижский же период Галич также принял участие в культурном фестивале в Авиньоне, а именно в работе театральной группы под руководством известного французского режиссера и драматурга Армана Гати. Там он впервые работал с переводчиком: женою Гати Элен Шатлен (Аронов 2012: 734-735). В этот же период, Галич активно сотрудничает с издательством при подготовке выпуска сборника своей поэзии *Когда я вернусь*. Он также пишет новые стихи, в том числе и целый цикл о Западе.

Опять же в парижский период Галич несколько раз ездил по приглашению в Италию, как на концерты, так и на политические мероприятия, как например, во Флоренцию на конгресс «О свободе творчества» (ibid.: 78, 85). В Италии его выступления часто вызывали негативную реакцию и даже угрозы со стороны крайне левых группировок, которые грозили устроить теракты, если будет выступать Галич (ibid.: 81-82). Хотя Галич воспринимал такую агрессивность ультралевых крайне болезненно, он был готов пойти на уступки, чтобы не подвергать опасности организаторов мероприятий.

«Знаете что, синьор Галич, вы скажите речь, только, пожалуйста, покороче, но песен не надо петь: мы боимся... Могут произойти беспорядки, они могут ворваться в зал, они грозились выбить стекла, подложить бомбы и так далее, так что, знаете, пожалуйста, постарайтесь очень коротко выступить и не пойте ничего»... Я сказал, что меня просили не петь, и что я понимаю эту просьбу, вероятно, она вызвана тем, что я все-таки нахожусь в Италии, в стране, знаменитой своей музыкой и своими певцами, и здесь м о е пение может показаться просто оскорбительным. Поэтому я петь не буду, а просто прочту,

вернее, прочтет Марья Васильевна Олсуфьева²⁰⁷ по-итальянски текст моей песни» (ibid.: 78-79)

Венецианский фестиваль стал последним крупным мероприятием в жизни Галича, и прошел для него очень успешно и плодотворно:

«В Венеции же народу было полно, зал Атенео Венето – битком. Сидели на полу, в проходах. Популярность Галича поразительна, концерт этот – последний в его жизни концерт – проходил триумфально. Сейчас мне уже кажется, что и пел он как-то по-особенному, не как всегда. <...> Он чувствовал себя очень плохо. <...> ... 5 декабря он пришел на посвященное защите прав человека небольшое заседание, оно даже не было объявлено в программе биеннале. Пришел совершенно больной, обиделся, что его не пригласили <...>, сказал, что хочет выступить. Говорил, как всегда, горячо. Он был из тех, кто высовывался. Это его слово» (Акарьин²⁰⁸цит. по Галич 2003а: 488).

В целом, можно заключить, что парижский период был благоприятным и продуктивным для Галича, что он начал находить свое место на Западе как человек и как художник. Он активно работал над выпуском сборника его стихов *Когда я вернусь*, участвовал в правозащитнической деятельности. Он ездил на фестивали, много выступал с концертами и хотел расширить свою деятельность в этом направлении, мечтал о новых гастролях.

Он серьезно занялся прозой и написал два романа: *Блошиный рынок* и *Еще раз о черте*. Оба романа написаны о советской жизни, и в них присутствуют автобиографические параллели с жизнью Галича. Роман *Блошиный рынок* сам Галич называл «плутовским» романом об Одессе (Перельман 1999: 233), а, второй роман - приключенческий. Оба романа исполнены юмора и, в этом плане, можно сказать, что в прозе Галича в эмиграции видно желание вернуться к жанру комедии, в котором он был так успешен в советском официальном творчестве, но уже без ограничений цензуры. Первая часть его романа *Блошиный рынок* была издан Виктором Перельманом в Израиле (Перельман 1999: 233-234) уже после смерти Галича. Первая часть его романа *Еще раз о черте* была опубликована после перестройки, например, в составе двухтомного собрания его сочинений в издательстве Локид-Пресс (Галич 1999б). Однако вторые части обоих романов после смерти Галича исчезли, и найти их не удалось.

²⁰⁷ Олсуфьева Марья Васильевна (1907—1988), эмигрантка из «белой» эмиграции, проживала в Италии. Переводчик, в том числе занималась переводом на итальянский язык произведений А.И. Солженицына.

²⁰⁸ Акарьин Петр, журналист, корреспондент «Нового русского слова».

Не удалось найти ничего из его еще неопубликованного поэтического творчества. Например, согласно редакции журнале «Континент» Галич собирался также напечатать три новые песни про Клим Колумийцева («Континент» 1978: 7), но напечатаны они не были и вообще неизвестно, были ли они написаны, поскольку черновики от Галича не осталось. По свидетельству его жены Ангелины Николаевны, он никогда ничего не записывал. Когда корреспондент «Русской мысли» Кирилл Померанцев после смерти Галича позвонил ей и спросил: « — Ангелина Николаевна, у Александра Аркадьевича остались неизданные стихи. Может быть, вы... — Нет. Он никогда не записывал... Все ушло с ним...» (К.П. 1978: 11).

Из вышеописанного мы можем предположить, что бурная активность и планы Галича в парижский период могли бы стать началом нового творческого периода и подъема. Однако достаточного времени для переориентации своего таланта на иную область и психологической адаптации к лучшему пониманию и более гармоничному существованию в западном обществе, которые были необходимы Галичу для успешной творческой карьеры на Западе, ему отпущено не было (Зайцев 2003: 46). Он умер через три с половиной года после выезда из СССР в самом конце 1977 года, срок слишком короткий для реализации новой творческой карьеры (Архангельская-Галич 2003: 13).

4.6.4. Смерть Галича

Обстоятельства смерти Галича до сих пор служат предметом разных предположений, догадок и теорий. Среди этих теорий имеется 1) версия несчастного случая, которой придерживалось и официальное расследование, и версия убийства 2) либо от рук КГБ (cf. Свирский 2004), 3) либо от рук ЦРУ (cf. Васильев 1996), и в) версия самоубийства (cf. Нагибин 1991).

Факты смерти Галича довольно просты, но существует много вариантов их пересказа. Поэтому в данной работе приводится сводный, собирательный вариант описанных событий.

15 декабря 1977 года Галич был с утра в парижской секции «Свободы». По свидетельству Анатолия Шагиняна:

«В тот день он был безумно болен, он был простужен, у него, видимо, был грипп, он потел, он был безумно бледен, он тяжело дышал. И мы все его отправили домой, говорили, что не надо делать сегодня передачу... <...> Ушел, попрощавшись мягко, нежно. Действительно, мы поняли, что он очень нездоров» (Шагинян 1992: 272-273).

По дороге домой Галич вместе с Синявским зашел в магазин, чтобы купить антенну к недавно приобретенной стереосистеме «Грундиг» (*Закрытое досье*.

Смерть Изгнанника 2003). По версии Вернера Галич специально поехал за антенной на такси:

«В тот, ставший трагическим день 1977 года, один француз, работавший техником в парижском отделении «RFE-RL», рассказал Галичу, что видел в магазине радиотоваров, <...>, американскую антенну с повышенным приемом и свойством «убирать» помехи в эфире. Александр Аркадьевич немедленно решил съездить за этой антенной во время обеденного перерыва. Хронология дальнейших событий была восстановлена уже следствием, версию которого я и привожу. Галич, действительно, поехал на такси <...>, нашел магазин, купил антенну и на такси же приехал с ней домой, где немедленно попытался ее испытать» (Вернер 2006).

Стереосистема, видимо, нужна была Галичу для того, чтобы самому делать свои записи:

«Я исполнил свою давнюю мечту — мне очень хотелось купить самое современное магнитофонное оборудование и сделать записи самому. И вот оно прибыло, это оборудование, оно нераспакованное в ящиках стоит. Я, как только приеду, распакую, установлю это оборудование и тогда сделаю сам запись всех своих песен» (Алексеева в *Жизнь и тайны Александра Галича* 2008).

Это же подтверждается и словами Михаила Шемякина: «...и он очень хотел, чтобы я и ему помог выпустить несколько дисков, однако мастер-тейп решил сделать сам» (Шемякин 2010).

А антенна ему нужна была для того, чтобы ловить советское радио, что обеспечило бы ему пищу для творчества, т.к. он ощущал нехватку советской и русской среды в качестве источника вдохновения. По другим свидетельствам, антенна Галичу нужна была для работы, чтобы потом комментировать события в СССР на радио «Свобода» (Муравник 2003: 526). ««Грюндиг» отлично работал на коротких волнах, с ним легко было ловить советское радио» (*Закрытое досье. Смерть Изгнанника* 2003).

«Как банально бы это ни звучало, погиб Александр Аркадьевич из-за чувства ответственности за свою работу. Он руководил культурной программой русскоязычной программы «Радио Свобода» и должен был, по идее, сидеть в Мюнхене, но по личным соображениям не совсем добровольно выбрал местом жизни и работы Париж. Там он, однако, не мог добиться хорошего приема передач «РС», так как лучи антенн, направленных на СССР, доходили до Парижа только отраженными. Поэтому Галич постоянно искал какие-то супердорогие приемники и антенны, который должны были творить чудеса - он хотел слышать

своими ушами то, что под его телефонным руководством делалось в Мюнхене» (Вернер 2006).

После покупки антенны Галич пошел прямо домой, а попросил жену сделать покупки (*Закрытое досье. Смерть Изгнанника* 2003) и пообещал ей, что когда она вернется, то услышишь «необыкновенную музыку» (Чуприна 1998). Жена Галича, Ангелина Николаевна, отсутствовала около часа, и когда она пришла домой, то нашла Галича без сознания на полу с антенной, которая одним концом была зажата в его обугленной руке, а вторым концом была вставлена в розетку электросети. Задняя панель стереокомбайна была снята (*Закрытое досье. Смерть Изгнанника* 2003). На ее крики сбежались люди, и сначала были вызваны пожарные, которые вызвали сотрудников «Свободы», а те уже вызвали скорую помощь. Галич скончался, не приходя в сознание. К тому времени французский следователь объяснил Ангелине Николаевне, что Галич перепутал розетки и попал в сеть высокого напряжения, из-за чего его убило током. Такова была официальная версия случившегося:

«Та версия, которую приняла на основе следствия парижская полиция и с которой поэтому мы должны считаться, сводится к следующему: Галич купил (в Италии, где они дешевле) телевизор-комбайн и, привезя в Париж, торопился его опробовать. Случилось так, что они с женой вместе вышли на улицу, она пошла по каким-то своим делам, а он вернулся без нее в пустую якобы квартиру и, еще не раздевшись, вставил, почему-то, антенну не в антенное гнездо, а в отверстие в задней стенке, коснувшись ею цепей высокого напряжения. Он тут же упал, упершись ногами в батарею, замкнув таким образом цепь. Когда пришла Ангелина Николаевна, он был уже мертв. Несчастный случай по неосторожности потерпевшего...» (Сахаров 1996).

Когда французский следователь сказал Ангелине Николаевне, что это был «нелепый несчастный случай», она ответила, что в несчастный случай не верит, а думает, что ее мужа убили (*Закрытое досье. Смерть Изгнанника* 2003). Вскрытие его тела производилось ведущими экспертами, после чего был вынесен решение о смерти в результате несчастного случая. Похороны состоялись только через неделю после смерти, что считается довольно долго. Поскольку Галич был православным, то похороны обычно имеют место с третьего по пятый день после смерти. Галич был похоронен на кладбище Сент-Женевьев-Дюбуа, где

«... недалеко друг от друга находятся могилы выдающихся деятелей русской культуры И. Бунина, А. Ремизова, И. Шмелева, М. Шагала, Д. Мережковского, А. Тарковского, В. Некрасова и других «врагов» советского государства, которыми гордилась бы любая цивилизованная мировая держава. На похоронах Галича присутствовали писатели,

художники, общественные деятели и многочисленные почитатели его творчества. Многие приехали из Швейцарии, Германии, Бельгии» (Островский 2002).

На его отпевании в кладбищенской церкви и похоронах присутствовали все три волны русской эмиграции, что считалось событием весьма незаурядным, кроме того, такого наплыва молящихся в соборе не видели со времен похорон Шаляпина («Похороны А. Галича» 1977: 2; «Новое Русское слово» 22 декабря 1977 цит. по Радько 1990: 3). Это подтверждается и Майей Муравник:

«Через неделю хоронили Александра Аркадьевича. Люди целиком заполнили вместительный храм на улице Дарю. <...> Гроб вынесли во двор. Здесь тоже было полно народу – пришли все три русские эмиграции – и первая, и вторая, и третья. Такое случалось нечасто. <...> Ньюшу держали под руки. Рядом стоял Володя Максимов с женой Таней. Я с ними поздоровалась, Володя никого не видел, закаменел. Кто-то рядом сказал: «Умер Галич, а Максимов убивается, словно сам умер»» (Муравник 2003: 524).

Новость о смерти Галича быстро достигла и СССР, через звонки близких и через трансляцию иностранных радиостанций. Несмотря на угрозу неприятностей, многие видные представители творческой интеллигенции все же отдали последнюю дань опальному поэту и барду.

«Помянули покойного и его коллеги в Советском Союзе. На следующий день после его кончины сразу в двух московских театрах - на Таганке и в «Современнике» - в антрактах были устроены короткие митинги памяти Галича. Еще в одном театре - сатиры - 16 декабря после окончания спектакля был устроен поминальный вечер. Стихи Галича читал Александр Ширвиндт» (Раззаков 2000).

Со смертью Галича слухи и догадки не исчезли, и предположения о том, что произошло на самом деле, высказываются и по сей день. Хотя многие люди в мире каждый год гибнут от удара током, Галич был слишком «знаковой фигурой», чтобы версия несчастного случая безоговорочно была принята всеми. Вскоре жандармерия, ссылаясь на волю вдовы и за отсутствием состава преступления, закрыла дело (Чародеев 1997: 6). При этом есть свидетельства о том, что на Ангелину Николаевну было оказано давление для закрытия дела. По словам дочери Галича:

«Один факт не дает мне покоя, мне намекнули, что если бы расследование продолжалось и было бы доказано, что это убийство, а не несчастный случай, то Ангелина осталась бы без средств к существованию. Ибо гибель папы рассматривалась как несчастный случай при исполнении служебных обязанностей - он ставил антенну

для прослушивания нашего российского радио, он должен был отвечать на вопросы сограждан, у него на «Свободе» была своя рубрика. Ангелина поначалу не соглашалась с этой версией и настаивала на дальнейшем расследовании. Но потом ее, видимо, убедили не рубить сук под собой – «Свобода» стала платить ей маленькую ренту, сняла квартирку» (Архангельская-Галич цит. по Раззакову 2000).

Ангелина Николаевна действительно получила квартиру в бедном арабско-еврейском эмигрантском квартале Парижа, под названием «Бельвиль», что значит «Прекрасный город». Однако Ангелину поселили в новом комфортабельном доме со всеми удобствами (Муравник 2003: 528). Квартира стоила немалых денег, но была по силам Ангелине Николаевне, получавшей приличную вдовью пенсию от «Свободы». (Архангельская-Галич в *Точка невозврата*. Александр Галич 2010).

После смерти Галича, его вдова Ангелина Николаевна какое-то время собралась духом и пошла на поправку, но трагические обстоятельства снова привели ее к срыву. В 1985 году в СССР в результате несчастного случая погибла ее дочь Галина, а в сентябре 1986 года девять лет спустя после смерти Галича в результате несчастного случая погибла и она сама.

«После смерти Саши она бросила пить, очень подтянулась, стала заниматься общественной деятельностью, литературным наследием мужа. Затем пришла весть о скоростижной смерти Гали, ее дочери от первого брака, которую она очень любила. Известие ее потрясло. Аня «развязала». А тут, как на грех приехала старая приятельница и бывшая собутыльница. <...> Однажды она заснула с непогашенной сигаретой в руке. Затлело ватное одеяло. Аня почти не обгорела, она задохнулась во сне (Нагибин 1991: 518).

Смерть Ангелины тоже продолжает вызывать толки, т.к. перед смертью она сильно пила, и кто-то мог побояться ее болтливости в подпитии. (Фочкин 1993: 7). С одной стороны, версия случайного пожара вполне правдоподобна, т.к. было известно, что она была заядлая курильщица, которая курила в постели и к тому же пила. Однако пожара как такового не было, просто начало тлеть одеяло, и Ангелина Николаевна задохнулась во сне от дыма. Тот факт, что сама Ангелина Николаевна не проснулась, опять же удивления не вызывает, т.к. она, вероятно была пьяна. Но то, что задохнулась ее собачка, хотя дверь на балкон была открыта, действительно странно, ведь животное обычно инстинктивно бежит от огня. Дочь Галича утверждает, что при смерти Ангелины Николаевны никакого ущерба квартире нанесено не было, но исчезли кое-какие вещи.

«Она погибла через девять лет при очень странных обстоятельствах. Якобы не затушила сигарету, которая упала на одеяло, одеяло тлело, и

от удушья она погибла. Меня это навело на мысль, что это очень удобно устроенная смерть - ничего не сгорело, а просто все ценности из дома вынесли» (Архангельская-Галич 1998б: 5).

По некоторым источникам исчезли некоторые бумаги, документы и архив Галича, а также вторая часть романа Галича *Еще раз о черте* (Раззаков 2000), причем куски этого архива якобы периодически появляются у разных людей (Фочкин 1993: 7). Об архиве Галича имеются разные версии. Некоторые утверждают, что парижский архив пропал (Чупринина 1998; Архангельская-Галич 2003: 10; *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003), но другие источники, как, например, брат Галича Валерий и его падчерица, Нина Крейтнер, утверждают, что весь архив находится в целостности и сохранности (Гинзбург & Крейтнер 1993: 16). Из-за многолетней вражды между дочерью Галича, с одной стороны, и его братом Валерием с Ниной Крейтнер с другой, установить истину по этому вопросу невозможно.

Обсуждение смерти Галича не входит в задачи данной работы, и мы кратко приводим лишь несколько версий на эту тему потому, что некоторые из них имеют отношение к взглядам Галича-диссидента, которые обсуждаются в следующем разделе.

Первой является гипотеза несчастного случая, которой придерживаются многие коллеги Галича по радиостанции «Свобода». Согласно этой гипотезе, это была нелепая трагедия. Галич вставил вилку антенны не в то гнездо, а в розетку, которая была под напряжением. Воткнув вилку, Галич схватился за антенну двумя руками и стал ее крутить, чтобы настроить на лучшее качество звука. Поскольку антенна тогда была уже под напряжением, ток прошел через обе руки Галича, его больное сердце не выдержало, и Галич умер от электрошока (*Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

В целом, версия несчастного случая нам представляется весьма правдоподобной, если бы не тот факт, что существуют разные мнения о технических знаниях и способностях Галича. Некоторые источники считают, что он в технике совсем не разбирался (Бетаки 2004; Вернер 2006), а другие утверждают, что Галич в технике хорошо разбирался (Архангельская-Галич 1998: 5 и в *Точка невозврата. Александр Галич* 2010; Клейнер 2005; Эткинд в *Александр Галич. Изгнание* 1989; Розанова 1990: 10-11). Достойным упоминания является и тот факт, что именно смерть от удара током через электроприбор, убийство, инсценированное под несчастный случай, описано в одном из сценариев Галича, который его мать нашла в его архиве (Гинзбург & Крейтнер 1993: 16; Сегель 1992: 365).

Другой версией было убийство от рук КГБ, которой придерживались многие эмигранты. Неубежденными в версии несчастного случая остались, например,

писатель Войнович, который говорил: «Они [КГБ – Л.Р.] вырабатывали специальные методы, приемы убийства. <...> А Галич им очень мешал, он их очень раздражал» (Войнович в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003). Академик Сахаров также писал: «И все же у меня нет стопроцентной уверенности, что это несчастный случай, а не убийство» (Сахаров 1996). Неуверенность в версии несчастного случая часто объясняется тем, что в тот период напряжение во Франции было еще разное, иногда 110 Вольт, а иногда уже 220. По некоторым свидетельствам у Галича оно было еще 110 Вольт (Архангельская-Галич 1998: 5; Розанова 1990: 10), и «люди понимающие говорили, что опытному электротехнику ничего не стоит, покопавшись в черном ящике на лестничной клетке, временно переключить напряжение на более высокое» (Голомшток 2011).

Мы ничего не можем сказать с уверенностью об этой версии, но нам известно, что Галич в эмиграции продолжал вызывать ненависть советских властей и КГБ. Его передачи продолжали достигать советской аудитории и, фактически, очень широкой аудитории, не меньшей, если не большей, чем в годы его проживания в СССР. Во всех видах своей активности в эмиграции Галич оставался ярким противником советской власти. В своих передачах он продолжал открыто выступать против нее.

«... Галич не скрывал, что ему доставляет особое удовольствие «лупить советскую власть по роже». Он, и в самом деле, лупил ее с такой яростью и остервенением, что я со своими литературными героями - писателями, убитыми или изгнанными из СССР, казался самому себе робким заикающимся интеллигентом... <...> Прощаясь с Галичем, спросил его, есть ли у него охрана? - А у тебя, что ли, есть? - яростно, еще не остыв от передачи на Россию, спросил он. - У меня? - удивился я. - Я высказал свое и ... улетел. Ищи-свищи... А ты остаешься на одном и том же месте. В Мюнхене. Или Париже. На тебя может запросто и потолок упасть... Он усмехнулся недобро: - Гриша, я их и там в гробу видел! Взглянув на мое посерьезневшее лицо, взмахнул рукой - Э, да чтоб они сдохли!.. И когда через несколько лет сообщили, что Галич в своем собственном доме «умер от электрошока», я не поверил в это ни на одну минуту. А, когда узнал, что «электрошок» случился с ним именно тогда, когда его жена, Ангелина, отлучилась на двадцать минут в булочную, предположение стало уверенностью» (Свирский 2004).

Помимо передач на «Свободе» и концертов, Галич также часто участвовал в разного рода правозащитной деятельности и форумах. Участие Галича в поздравлении Сахарова с присужденной ему Нобелевской премией, участие Галича в деятельности международного ПЕН-клуба, которые заступался за опальных писателей из социалистических стран, его активное сотрудничество с

НТС и его изданиями «Грани» и «Посев», а также с изданием третьей волны эмиграции «Континент», не могло не вызывать недовольство со стороны СССР и КГБ, которые были не прочь избавиться от него. Возможности и ресурсы выполнения политических убийств, в том числе и инсценированных под несчастные случаи, у КГБ были.

Таким образом, версия об убийстве от рук КГБ представляется возможной, но все же спорной и не доказанной. Достоверно известно только то, что дело Галича в архивах КГБ пока не рассекречено, «даже в период неудержимой гласности, когда рассекречивали куда более секретные папки» (*Закрытое досье. Смерть изгнанника 2003*).

Имеется также гипотеза убийства от рук ЦРУ, которую первой высказала советская пресса (Григорьев & Шубин 1978: 16). Галич часто ругал жизнь на Западе, и после смерти поэта пошли разговоры о том, что его якобы устранило ЦРУ. В Москве эту версию активно раскручивали газетчики и кинопублицисты (*Закрытое досье. Смерть изгнанника 2003*). Версия эта, в основном основывается на воспоминаниях подполковника КГБ Колосова²⁰⁹. В советское время Колосов был один из журналистов «из органов», написавшим четыре ругательные статьи о Галиче. Однако после перестройки Колосов опубликовал воспоминания о советской разведке под названием *Собкор КГБ. Записки разведчика и журналиста* (2001), в которых он также упоминает Галича.

Согласно версии Колосова его направили в Париж, чтобы уговорить Галича вернуться в СССР, для того выиграть пропагандистскую войну у американцев. КГБ якобы хотело предложить Галичу восстановление его статуса и всех благ в обмен на его покаяние и негативные отзывы о жизни на Западе. Однако, согласно Колосову, он опоздал на три дня, и Галич был уже убит (Колосов в *Закрытое досье. Смерть изгнанника 2003*). По версии Колосова, ЦРУ организовало убийство Галича, чтобы предотвратить возможность его возвращения, поскольку он очень страдал ностальгией и мог согласиться на такое предложение. Опять же в передаче Колосова, версии об убийстве от рук ЦРУ придерживалась и жена Галича Ангелина Николаевна, с которой Колосов лично встречался в Париже.

«И она говорит, что «Я не знаю, я не могу сказать с уверенностью, кто это сделал. Мне все время навязывали, предлагали так сказать,

²⁰⁹ Колосов Леонид Сергеевич (1926), советский журналист, писатель и поэт. Также ветеран внешней разведки, подполковник КГБ. Более 15 лет проработал собственным корреспондентом газеты «Известия» в Италии. Перевел на русский язык некоторые произведения итальянской поэзии.

приходили ко мне разные корреспонденты, якобы, американские, английские... вот предлагали мне... и все время настойчиво проводили мысль, что его убрала советская разведка. Так, - говорит, - на меня все время давили, советская разведка. И именно в силу такого давления, у меня пришла такая крамольная мысль, а не убрали ли его американцы сами». «Почему?» – я ее спросил. Она говорит: «Потому, что он все чаще говорил о том, что он хочет вернуться в Россию, что ему все это надоело, все это вранье, вся эта белиберда, вся эта радиостанция «Свобода»». Они побоялись, что это будет большой пропагандистский козырь в наших руках» (ibid.).

ЦРУ действительно могло не нравиться, что Галич продолжал с любовью говорить о России и что он крайне резко выступал против «фальши» западной демократии. Однако критика Галича была направлена против левого крыла в западной политике и толерантности к левым убеждениям, а не к правым. Более того, Галич даже имел контакты с правыми политиками, что подробно рассматривается в разделе о его убеждениях. Протест против «левых» и благожелательное отношение к «правым» ЦРУ раздражать не могло, а могло только порадовать.

Неуправляемость и независимость Галича, однако, могла, действительно, вызывать отрицательную реакцию ЦРУ, но достаточными мотивами для физического устранения они нам не представляются. Ввиду всех этих аргументов, версия об убийстве от рук ЦРУ нам представляется мало правдоподобной.

Гипотеза самоубийства выдвигалась лишь немногими, кто знал Галича, и поводом для нее послужило то, что Галич тяжело и болезненно приживался на Западе и в личном, и в политическом, и в творческом плане.

«Растерянность Галича в новой для него зарубежной обстановке явилась поводом для версии о самоубийстве. Версию о самоубийстве из-за глубокой депрессии поддерживал близко знавший Галича его друг и близкий товарищ по эмиграции писатель В. Некрасов, который так описывал состояние своего друга: «А вот не так и хорошо ему было - умному, талантливому, может быть именно потому, что умному и талантливому не всегда и не везде хорошо... Галичу нужен был не только читатель, но и слушатель, зритель, и как бы хорошо не переводили тексты его песен, в зале перед ним были чужестранцы. <...> проблемы-то у них свои и пьют-то они не сто грамм или полкило, а маленькими глотками свое «кьянти» или «вермут». И облака у них плывут не в Абакан, а в какую-то неведомую нам, непонятную даль...» (Островский 2002).

Одним из убежденных сторонников самоубийства был Юрий Нагибин, который считал, что Галича на самоубийство толкнули ностальгия и запутанный узел проблем его жизни:

«Он свободно пел свои песни, печатал стихи, был признан, уважаем, любим, знал, что и дома его помнят, но ни один человек из тех, кого я расспрашивал о Саше, не сказал мне, что он был счастлив, весел, хотя бы покоен. Конечно, его угнетали Анина болезнь и вся нелепость обстоятельств, но главное было в том, что Саша не мог и не хотел перерезать пуповину, связывающую его с родиной. А это единственный способ смириться с жизнью в изгнании. Я не видел таких, кто бы вообще не скучал по России, но видел многих, кто склонен был преувеличивать свои изгнаннические муки, это тоже входит в эмигрантский комплекс. Саша ничего не преувеличивал, не угнетал окружающих подавленностью, не жаловался, молчал и улыбался, но в стихах звучала лютающая тоска. <...> Все главное и роковое в нас творится в подсознании. Я уверен, оттуда последовал неслышимый приказ красивой длиннопалой Сашиной руке: схватись за смерть. И никто не убедит меня в противном» (Нагибин 1991: 516-517).

Однако другие люди, близко знавшие Галича, считают самоубийство маловероятным. Так, по словам Марии Розановой-Синявской:

«И уже менее всего, менее всего годится версия самоубийства, потому что Галич был невероятный жизнелюб. Вот это вот любовь к жизни, любовь к земле, любовь к женщинам, любовь к выпивке, любовь к цветам, любовь к птицам, к собакам, к кошкам, к миру, к Парижу. И еще была одна вещь, наш Галич, пользовался большим успехом у дам, и это тоже украшало его жизнь. Вокруг Галича всегда крутились замечательные красотишки. Ну, кто же кончает с собой, когда за углом, за одним углом стоит одна красотишка, а за другим углом стоит другая красотишка. Понимаете, от того, что иногда не знаешь к кому пойти, жизнь не кончают» (Мария Розанова-Синявская в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Версия о самоубийстве нам тоже представляется маловероятной, т.к. свидетельств в ее пользу мало, особенно от людей, знавших Галича в эмиграции. Эта версия была бы куда более состоятельной в столь неудачный мюнхенский период его жизни, но не в парижский, поскольку ситуация Галича явно улучшилась именно в парижский период. Его собственные высказывания и воспоминания его окружения описывают человека на подъеме творческих и жизненных сил, который, наконец-то стал обретать себя и находить свое место в эмиграции. Все это должно было питать Галича надеждой на лучшее, развеивать тоску и пессимизм.

Как уже и было сказано, мы не пытались детально анализировать достоверность вышеприведенных гипотез и фактов, но, все же, хотели бы обратить внимание на исторический период, в который погиб Галич, а именно в конце 70-х годов, который сам по себе тоже имеет значение в оценке его смерти.

Это был период относительной разрядки международной напряженности и сближения между СССР и Западом. Так что, если смерть Галича была несчастным случаем, Запад и французские власти могли, в любом случае, постараться предотвратить длительное расследование о возможной причастности КГБ, чтобы не раздражать Советский союз. Если же смерть Галича все же была убийством от рук КГБ, то Запад мог сознательно предотвратить такое расследование, опять же, чтобы не испортить отношения с СССР.

Для нас описание гипотез о смерти Галича важно потому, что они показывают его непримиримую позицию диссидента, которая должна была раздражать оба лагеря: как СССР, так и Запад. Подробно взгляды Галича-диссидента рассматриваются в следующем разделе 4.7.

4.7 Диссидентская позиция Галича

На основе рассмотренной эволюции диссидентской личности Галича мы можем сформулировать ряд отличительных черт, которые характеризуют его позицию диссидента.

Во-первых, диссидентство Галича относилось к эстетическому, нравственному диссидентству. У него не было политических амбиций или программ, его диссидентство выразилось в свободе творчества, правдоискании и в открытом несогласии с советской моралью и идеологией.

Во-вторых, мы считаем, что нравственный выбор диссидентства был сделан Галичем на основе его позиции гуманизма, его способности сострадания «униженным и оскорбленным», хотя сам он к ним не относился. Из его биографии следует, что Галича на путь диссидентства привел исключительно его нравственный выбор. Никаких факторов в его биографии, которые бы могли его вынудить на этот путь, нет. Ни он сам, ни его ближайшие родственники не пострадали от советской власти, за исключением его двоюродного брата Виктора Гинзбурга. Наоборот, сам Галич и его семья были весьма благополучны в советский период. Кратковременное заключение отца Галича по «хозяйственной» статье, таковым мотивом, с нашей точки зрения, не служит, да и сам Галич, этого никогда не упоминал. Препоны цензуры, которые пришлось испытать Галичу, мы тоже не рассматриваем, как причину для его диссидентства, т.к. такого рода сложности выпадали на долю любого советского литератора, кроме самых ярких глашатаев официоза. В целом, Галич не подвергался никаким

особым ущемлениям как автор в советский период, а, наоборот, сумел пройти успешную карьеру советского драматурга и сценариста.

В- третьих, Галича-диссидента отличало резкое принципиальное и бескомпромиссное неприятие советской системы, которое показывает высокую степень его историко-политической грамотности. Для иллюстрации здесь можно привести два его высказывания. Первое было сделано на слете КСП в Петушках в 1967 и весьма недвусмысленно выражает отношение Галича к системе. Тогда известный критик и любитель авторской песни Андреев спросил Галича, что служило на него идеологической основой:

«Однако, когда я, опираясь на опыт истории литературы, вполне невежливо не согласился с самой возможностью подобной бесконцепционной платформы и спросил: «Ну ладно, все, дружно шагая в ногу, обрушим мост, но во имя чего? Какое у вас опорное слово?» — Александр Аркадьевич вспыхнул и резко бросил одно только слово: «Февраль!..» Те, кто присутствовал в подсобных помещениях охотхозяйства при этом диспуте, восприняли его девиз более чем сдержанно, так как для нас при всем неприятии трагических извращений, связанных с культом Сталина, определяющим было слово «Октябрь»» (Андреев 1989а: 6).

Подобная позиция, конечно, представилась кощунственной просоветски настроенному Андрееву, для которого основой служила Октябрьская революция, установившая в стране советскую власть. Этот эпизод описан несколькими очевидцами, и поэтому сомнений в его достоверности нет. Сейчас, оглядываясь назад, можно сказать, что это высказывание характеризует Галича как необыкновенно дальновидного, думающего и отлично разбиравшегося в истории человека. Он прекрасно понимал, какой крен страна дала после Октябрьской революции, и какие шансы на нормальное развитие у нее могли бы быть, если бы революционные процессы начала XX века ограничились бы Февральской революцией. Это высказывание также характеризует Галича как человека необыкновенно смелого и убежденного противника советской власти, который весьма отчетливо видел свою задачу критика системы, потому что она была плохой в принципе, с самого начала ее существования, о чем Галич тоже говорил.

«Советская власть стала плохой не с того дня, когда я или кто-либо другой начал считать ее плохой, — сказал он [Галич – Л.Р.]. — Советская власть была плохой с первого дня своего существования. И борьба против нее началась с того же дня. И никогда не прекращалась. Тех, кто боролся, можно во многом обвинять, но в одном, основном, они были всегда правы: против советской власти надо было бороться.

Поэтому должна существовать преемственность борьбы» (Романов 1978 цит. по Галич 1981: 17).

Другим примером дальновидности, историко-политической грамотности Галича и глубины его понимания исторических процессов, является его высказывание, сделанное после вооруженного подавления Пражской весны в разговоре с Валерием Лебедевым:

«Что ж, - сказал Александр Аркадьевич, - империя достигла, думаю, предела своих возможностей. Это пик. Лет через двадцать (роковая цифра - В.Л.) начнется распад». Лет через двадцать... Это какие-то грандиозные сроки. Разве ж доживем? Мы дожили. В 1989 году произошла целая цепь «мягких революций» в странах Восточной Европы, вывели войска из Афганистана. Империя посыпалась» (Лебедев 1998а).

Через два года после своего приезда на Запад Галич вступил в эмигрантскую организацию Народно-трудовой союз (НТС). На Западе Галич старался обратить внимание политиков и общественного мнения на отсутствие гражданских свобод и нарушения прав человека в СССР, ожидая от Запада весьма жесткой позиции и постоянного давления на советский режим.

В-четвертых, Галич-диссидента отличало крайне недемократичное и резкое неприятие позиции западной политики в отношении левых. Демократическое западное общество многого не замечало и на многое едва реагировало, поскольку плюрализм и свобода мнений считались нормой. Даже экстремальные позиции вызывали мало резонанса, в отличие от СССР. Солженицын говорил в эмиграции: «нет свободы, и любое маломальское движение – это как в густой воде, в жидкости вызывает такие волны... А на Западе размахивай руками – и никого это не волнует. Сколько угодно маши руками. Люди свободны» (Солженицын цит. по Бабурин 2008).

Галичу примириться с этим было трудно, особенно с левыми симпатиями, которые для него были непонятны и возмутительны (Smith 1984а: 215-216). Он обрушивался с резкой критикой на левых политических, общественных и культурных деятелей и организации, упрекал Запад в близорукости, в безразличии и в нежелании извлекать уроки из прошлого (Галич 1974/ 2009б: 353; Галич 1974/ 2009в: 355-356). В своих передачах на радио «Свобода» Галич с возмущением рассказывал о том, что каждый раз при его выступлениях в Италии радикальные левые группировки в Италии угрожают расправой и терактами и иногда приводят свои угрозы в исполнение (Галич 1990: 78-79, 81-82). Так, в Париже, выступая на конференции, посвященной свободе слова, организованной Международным комитетом по правам человека, Галич говорил

о «заговоре молчания» со стороны западной прессы, которая готова обличать сталинщину, но умалчивает то, что сейчас происходит в СССР. Галич сказал, что это молчание его очень огорчает и «вселяет в него большую тревогу», т.к. человечество страдает «странной забывчивостью». Галич считал, что после трагедии Мюнхена, Берлина, Будапешта и Праги, продолжать хранить заговор молчания – это преступление не только по отношению к тем народам, которые живут в тоталитарных режимах, но и к своей стране. И не стоит успокаивать себя тем, что, мол, в нашей-то стране все будет по-другому: «Может ли кто-либо назвать хоть одну страну, где ЭТО произошло по-другому? Хоть одну страну, которая пошла по другому пути. Не по пути уничтожения гражданских свобод, не по пути угнетения малых народов, не по пути агрессии? Не было такой страны!» (Галич в *Конференция о свободе слова* 1975: 5).

Поэтому мы хотели бы кратко обрисовать международную политическую обстановку 70-х годов, для того, чтобы пояснить как позицию Запада, так и позицию Галича. Дело в том, что время открытого противостояния времен Сталина и холодной войны сходило на «нет». Запад понимал, что требовать от советской власти, чтобы она изменила свою тоталитарную сущность, было бесполезно. Тем более что, будучи сильной в военном отношении державой, которая активно расширяла зоны своего политического и экономического влияния в Азии, Африке, Ближнем Востоке и даже в Латинской Америке, СССР вместе со всем блоком Варшавского договора был весьма независим. Поэтому особых рычагов давления Запад на СССР не имел, кроме полной изоляции, которая тоже не принесла больших плодов, как убедительно показал период Сталина. В связи с этим Запад предпочитал вести переговоры с СССР, добиваться частичных и половинчатых уступок по отдельным конкретным вопросам, как, например, сокращение вооружений или подписание Хельсинкских соглашений по правам человека. Хотя СССР этих соглашений не соблюдал, это все же давало Западу повод оказать некоторое давление на Москву в случаях особо грубых нарушений прав человека, а Москва, в свою очередь, иногда все же старалась избегать варварских методов сталинского периода (Королева 1995: 186-187).

Галич, как и многие другие тогдашние эмигранты третьей волны, не понимал и не принимал таких компромиссов. С их позиций «призрак сталинизма» лишь временно отошел в тень и готов был выйти из нее в любой период. Левые политические силы Запада им казались исключительно «рукой Москвы». Коммунизм представлялся им как заразная болезнь, которая способна была вызвать «эпидемию» в любой момент и в любом уголке планеты, поэтому «заигрывание» с левыми казалось им недопустимым. Запад же боялся такого

политического максимализма, т.к. над ним еще «реяли призраки» Третьего рейха и крайне правой политики.

Занимая столь категоричную политическую и общественную позицию, Галич и его единомышленники, сами в определенной степени съезжали на правые и антидемократические позиции, хотя и считали себя искренними борцами за демократию. Так, например, Наум Коржавин говорил на конференции «Континента» о том, что левое движение – это опора советского воздействия на Запад (Коржавин в *Конференция «Континента» в Берлине 1977*: 4). Такая политическая нетерпимость порой делала эмигрантов третьей волны «неудобными» диссидентами (Безелянский 2004).

«Среди немецкой интеллигенции после кошмаров Третьего рейха были широко распространены левые настроения, а Шпрингер, на деньги которого издавался «Континент», считался здесь политиком крайне правым. Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс ²¹⁰предупреждали Максимова [редактора «Континента» - Л.Р.] об опасности оказаться в лагере крайне правой реакции. В ответ Максимов печатно называл их носорогами и чуть ли не советскими агентами. Болезнь политической нетерпимости обострилась и у наших диссидентов» (Голомшток 2011).

Лично Галича мягкая и порой уступчивая позиция со стороны Запада по отношению к СССР крайне раздражала, о чем он громогласно заявлял, поскольку он был «из тех, кто высывался»» (Акарьин цит. по Галич 2003а: 488). Галич яростно обрушивался, например, на Грасса и на Сартра ²¹¹за их левые убеждения. Эти мысли и эмоции вдохновили его на написания цикла стихов *О Диком Западе*, в котором, по мнению западного человека, чувствуется отсутствие достоверности и глубины понимания западного общества (Smith 1984а: 216).

*Здесь, на Западе,
Распроданном
И распятом на пари,
По Парижам и по Лондонам,
Словно бесы, -
Дикари!*

²¹⁰ Грасс Гюнтер (нем. Günter Grass или Graß) (1927 —2015), немецкий писатель, скульптор, художник, график, лауреат Нобелевской премии по литературе 1999 года. Был известен своими прогрессивными и левыми взглядами.

²¹¹ Сартр Жан-Поль Шарль Эмар (фр. Jean-Paul Charles Aymard Sartre) (1905 — 1980), французский философ, представитель атеистического экзистенциализма, писатель, драматург, эссеист, педагог.

*Околдованные стартами
Небывалых скоростей,
Оболваненные Сартрами
Всех размеров и мастей!*

*От безделья, от бессилия,
Им всего любезней - шум!
И чтоб вновь была Бастилия,
И чтоб им идти на штурм!*

(Песенка о диком Западе, или письмецо в Москву, переправленное с оказией)
(Галич 2006: 275-276).

В комментариях к этой песне Галич говорил: «... песня, вероятно, довольно печальная, но по временам здесь на Западе, нам бывает очень трудно, не скрою» (Галич 1999б: 475). Как это ни парадоксально, западное общество начало стеснять Галича именно своей демократичностью, которую он ощущал как вседозволенность: «В последнее время некоторые мои друзья и я начинаем ощущать здесь совсем иную несвободу» (Галич 1974 цит. по Галич 1981: 18).

Неприятие Галичем левого крыла в европейской политике было так ярко выраженным, что он не гнушался помощью и политической поддержкой крайне правых сил в европейской политике (Галич 1974/ 2003б: 262-263). С правыми его также роднило его неприятие нигилистского отношения альтернативных слоев европейской молодежи к традиционному обществу, традиционной культуре, искусству и религии. Галич видел в такой молодежи только иконоборцев и современных вандалов, которых надо было остановить, во что бы то ни стало.

«Подобные метания, особенно распространенные среди западной молодежи, Галич связывал с ее безрелигиозностью. В одном из первых интервью в эмиграции Галич говорил: «Человек не может жить без веры, ему недостаточно только тех жизненных благ, которые ему может предоставить западный мир. <...> И поэтому тут происходят многие метания, многие ошибки, поэтому многие студенты тут вешают то портреты Че Гевары, то Мао Цзэдуна, то Льва Троцкого. Думаю, что это временная болезнь, что этому мы можем противопоставить только идею христианства, потому что она несет в себе действительно идею и нравственного, и этического самоусовершенствования человека» (Красовский 1974: 57).

Таким образом, упрекая Запад в нежелании понять ситуацию в социалистических странах, Галич сам совершал ту же ошибку. Он не предпринимал усилий, чтобы вникнуть в контекст политической ситуации на

Западе 70-х годов. Он не видел ничего положительного в роли левых сил, не понимая ни их исторических корней, ни их роли в западной политике и часто склонялся к нравоучениям и пророчил убаюканному своим благополучием Западу гибель от его собственной мягкотелости, аморфности и отсутствия гражданственности. Такая нравоучительная и негибкая позиция не могла не вызвать досаду многих западных прогрессивных деятелей.

Джеральд Смит даже считает, что нравоучительный тон, был результатом того, что Галич на Западе, наконец-то примирился со своей совестью. Он обрел душевный покой, избавился от своего внутреннего конфликта и чувства вины, но вместе с конфликтом он утратил настоящую силу его таланта (Smith 1984a: 217). Однако Руфь Зернова в своей статье-отклике на публикацию Смита, писала, что Смит ошибался, ни о каком душевном покое, потерявшего родину и родную языковую среду Галича, не могло быть и речи. Руфь Зернова считала, что подобный шок и разочарование от западного либерализма и терпимости к социалистической идеологии были свойственны не только Галичу, но и очень многим представителям третьей волны эмиграции. Бывшие советские граждане, выросли в тоталитарной системе и судили по ее меркам, внутренние проблемы демократического общества были им чужды и незнакомы. Эти процессы излечимы только временем, а Галич прожил на Западе всего несколько лет (Зернова 1984: 12). Поэтому Галич, скорее всего, был просто растерян и иногда переставал понимать окружающее, что вызывало у него и замешательство и раздражение, о чем он сам говорил:

«...Мы здесь часто попадаем впросак, и мы часто думаем, что понимаем эту жизнь, а мы все еще не научились ее понимать. И поэтому – и это, пожалуй, самое горькое – иногда мы принимаем друзей за врагов, а врагов принимаем за друзей, потому что там мы по улыбке, по взгляду, по одной интонации голоса могли понять – этот с нами или нет. А здесь мы этого не умеем, здесь это бывает, порою довольно трудно» (Галич 1990: 69).

Галич даже написал стихотворение, отражающее его растерянность и досаду, посвященное Владимиру Максимову:

*Мы доподлинно знали -
В какие дни
Нам - напасти, а им - почет,
Ибо, мы - были мы,
А они - они,
А другие - так те не в счет!*

И когда нам на головы шквал атак

*(То с похмелья, а то спьяна),
Мы опять-таки знали:
За что и как,
И прикрыта была спина.*

*Ну, а здесь,
Среди пламенной этой тьмы,
Где и тени живут в тени,
Мы порою теряемся:
Где же мы?
И с какой стороны - они?*

*И кому подслащенной пилюли срам,
А кому - поминальный звон?
И стоим мы,
Открытые всем ветрам
С четырех, так сказать, сторон!
(Старая песня) (Галич 2006: 266-267).*

В-пятых, острое неприятие советской власти нисколько не мешало Галичу быть большим патриотом России и любить свою страну. Например, он был непоколебим в своем убеждении остаться беженцем, т.е. лицом без гражданства с «нансеновским²¹²» паспортом. Он с гордостью носил «клеймо изгнанника, диссидента, антисоветчика <...>. Единственный русский бард, высланный властью за песни, он крепился в своей ненависти, как мог, демонстрируя ее в каждой строке. Возникло ощущение бешеного политического темперамента» (Аннинский 2004). При этом иностранное гражданство ему было предложено трижды: норвежское, американское и французское.

Сразу после его приезда на Запад, Галича уже при первой остановке «в Вене ждало предложение получить норвежское гражданство (по указу короля), только Галич гражданства не взял – он хотел остаться политическим эмигрантом, тогда ему это казалось важным, как и многим из любой эмиграции...» (Бетаки 2004).

²¹² Нансеновский паспорт — международный документ, который удостоверял личность держателя, и впервые начал выдаваться Лигой Наций для беженцев без гражданства. Этот документ был разработан в 1922 году норвежцем Фритьофом Нансеном, комиссаром Лиги Наций по делам беженцев. Вначале он выдавался россиянам, а впоследствии и другим беженцам, которые не могли получить обычный паспорт. Был введен по решению созванной в Женеве конференции. В 1942 году этот паспорт признали правительства 52 государств, и он стал первым переездным документом для беженцев.

Американское гражданство было предложено Галичу во время его поездки в Америку, дочерью Льва Толстого и руководителем Толстовского фонда Александрой Львовной Толстой. Галич поблагодарил ее, но от гражданства отказался, сказав, что останется беженцем пока не вернется на родину (Радько 1990: 3). Предлагали Галичу и французское гражданство, от которого он тоже отказался (*Без «Верных друзей»* 2008).

Любовь Галича к России и его растерянность в западном мире вызывали у него сильную ностальгию. Так, отец Александр Мень свидетельствовал о том, что Галич написал ему в коротенькой записке, что на Западе он никогда не приживется (Мень 1992: 424). Нам представляется, что ностальгия и растерянность были связаны и с тем, что Галич не сразу смог обрести в эмиграции свое место в жизни и не сразу смог посвятить себя главному делу своей жизни, а именно литературе. По свидетельству писателя Василия Аксенова: «Он как-то не так себе это все представлял. Не так представлял приезд свой туда, не так себе представлял, что его там никто не знает, да, за исключением специалистов, да, что никто не понимает его песен, да, и что их особенно не колышет эта тема» (Аксенов в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

По словам Марии Розановой-Синявской:

«Работа на станции – это <...> далеко не самая радостная ситуация для Галича. Галич в общем, когда ехал, думал, что он будет петь, что он будет играть, петь. <...> И вдруг оказалось, что его, вот первый его концерт собрал громадную аудиторию. А потом, следующие концерты уже собирали намного меньше. И вдруг оказалось, что жить на это нельзя. <...> И радиостанция, в какой-то мере, «Свобода» была для Галича делом вынужденным. Вот эта не та работа, которой он отдавался...» (Мария Розанова-Синявская в *Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Работа на «Свободе» была для Галича не только вынужденным занятием, есть свидетельства, что она его сильно угнетала:

«Радиостанцию «Свобода» он часто называл «Несвободой», ссорился с американским начальством и постоянно говорил, что лучше бы ему вернуться в Россию, даже если сразу в сибирский лагерь. Конфликты нарастали. Руководители станции, среди них были сотрудники ЦРУ, пытались контролировать его работу, редактировали передачи. Галича все это угнетало» (*Закрытое досье. Смерть изгнанника* 2003).

Желание вернуться подтверждается высказываниями Галича в передаче очевидцев: «Я начинаю подумывать ли не уехать ли в Россию, пускай в Сибирь,

но давление с чужой стороны вытерпеть не могу» (Чародеев 1997: 6). Дочь Галича также рассказывала, что Галич порой говорил: «Может, к черту все – и пускай сажают?» (Архангельская-Галич 1998б: 5) и вообще «более несчастного человека, чем папа, он никогда среди эмигрантов не видел» (Лунькова 1997).

В-шестых, будучи физически оторванным от родины, Галич «не оторвался от своего народа, не перестал быть частицей русской культуры» (Орлова цит. по Галич 1981: 14). Он принимал изгнание как некую высшую миссию, возложенную на него и на других вынужденных эмигрантов, а именно миссию сохранения и распространения культурного и духовного наследия предков (Галич 1977б: 7; Smith 1984а: 214), языка и любви к родине (Галич 1990: 46).

Галич часто повторял цитату, из стихотворения Нины Берберовой²¹³:

*Я говорю: я не в изгнанье,
Я не ищу земных путей,
Я не в изгнанье, я – в посланье,
Легко мне жить среди людей.
(1927 «Лирическая поэма») (Берберова 1984: 20-29)*

Галича восхищала тем, как смогла сохранить свое культурное наследие послереволюционная русская эмиграция, к которой он относился с большим уважением и признательностью. Он не считал «белую» эмиграцию собранием «ископаемых», а испытывал к ней чувство благодарности за то, что она смогла сохранить свой язык, золотой фонд русской культуры, свой патриотизм и за ее усилия по спасению русской культуры (Галич 1974/ 2009б: 350-353) и даже написал об этом стихотворение:

*Поклонимся ж низко парижской родне,
Нью-йоркской, немецкой, английской родне,
И скажем: «Спасибо, друзья!
Вы русскую речь закалили в огне,
В таком нестерпимом и жарком огне,
Что жарче придумать нельзя!»*

*И нам ее вместе хранить и беречь,
Лелеять родные слова.*

²¹³ Берберова Нина Николаевна (1901 —1993), русская писательница, поэтесса, автор документально-биографических исследований. Жена поэта В.Ф. Ходасевича. Эмигрировала вместе с мужем из России в 1922. Жила в разных странах Европы, потом в США. Всю жизнь активно сотрудничала со многими эмигрантскими литературными изданиями.

*А там, где жива наша русская речь,
Там - вечно - Россия жива!*
(«***А было недавно, а было давно...») (Галич 2006: 312).

Это отличало Галича от многих других представителей третьей волны эмиграции, которые жаловались на неприязненное отношение к ним «белой» эмиграции, но сами тоже были настроены крайне враждебно по отношению к ней.

Как и представители послереволюционной эмиграции, Галич продолжал любить Россию и оставался преданным своим корням. В своих передачах на «Свободе» Галич говорил, что добровольные и невольные эмигранты должны быть благодарны России за то, что она подарила им такую культуру, такой язык, такую музыку, таких мудрецов, таких писателей, такую природу (Галич 1990: 153). Галич с радостью приветствовал начинания, которые способствовали сохранению русской культуры. Так, «... вот здесь, в Париже, он зашел однажды в Санкт-Петербург - книжный магазин [магазин русской книги в Париже – Л.Р.]. Высокий, улыбающийся своей хорошей улыбкой. Зашел впервые, но как добрый, старый знакомый» (Лемперт 1978: 10).

В-седьмых, позицию Галича-эмигранта с его любовью к России и тяжелой адаптацией на Западе, усложняла еще и его двойная русско-еврейская идентичность и то, как он ее для себя решал. Для того чтобы понять эту двойную идентичность, мы определяем ее в контексте истории российского и советского еврейства и предоставляем историческую справку на эту тему.

4.7.1 Краткий обзор истории российского и советского еврейства

Россия была последней из европейских стран, в составе которой в результате трех разделов Польши в XVIII веке образовалось значительное еврейское меньшинство (Klier 2007: 621), и Россия также была последней страной, освободившей евреев от дискриминирующих ограничений прав. К началу XX века Россия насчитывала самую большую еврейскую общину в мире, которая к началу Первой мировой войны равнялась пяти с половиной миллионам, что составляло примерно половину мировой еврейской общины (Shrayer 2007: xxvii). Тем не менее, евреи оставались в России в неэмансипированном состоянии, лишены ряда гражданских прав. Исторически, они, в основном, проживали в изоляции своих собственных общин, в так называемой «черте оседлости», т.е. в тех населенных пунктах, где они могли селиться без ограничений. Общины эти были изолированы не только извне, но и изнутри. Стараясь сохранить свою культуру и религию, российские евреи жили обособленно в местечках,

называемых штетлами, которые представляли собой небольшие полугородские поселения с преобладающим еврейским населением. В штетлах сохранялись вековые социальные, религиозные, культурные и языковые традиции. Все население мужского пола получало религиозное образование. Светское образование на русском языке получалось редко. В плане языка преобладал идиш или иврит для более религиозных целей, а русским большинство населения штетла владело довольно плохо. Только четверть всех российских евреев могла читать и писать по-русски, и только 1% из них считали русский своим родным языком (ibid.: xxvi). Культурная жизнь, в том числе и литературная жизнь, была, в основном, привязана к идишу. Это был способ национального, культурного и духовного самосохранения меньшинства при отсутствии собственной метрополии, по которому евреи жили тысячелетиями. Еврейская идентичность была неразрывно связана с иудаизмом и целой системой традиций, основанных на нем. Такая система самоизоляции и сохранения традиций позволяла евреям сохранять свою идентичность при миграции в другие страны и быстро устанавливать связь с другими еврейскими общинами по миру.

При этом в России, как власти, так и население в целом, весьма предубежденно относились к евреям, что конкретно выразилось в их дискриминации.

Дискриминация евреев оказывала определенное давление на институт штетла. Вне штетла евреи не имели права проживать в столичных городах, их допуск в высшее образование был ограничен, они не могли выполнять определенные профессии, и не могли владеть землей. Ограничения не распространялись на купцов первой гильдии, лиц с высшим образованием, некоторых чиновников и некоторые районы страны, где евреи могли свободно селиться и учиться. Справедливости ради, надо оговориться, что во второй половине XIX века в России уже сформировалась определенная часть культурной интеллигенции еврейского происхождения, но эта прослойка была немногочислена. Избежать дискриминации или выбиться могли лишь немногие, для остальных единственным выходом было крещение в христианскую веру.

Помимо дискриминации был еще один фактор противодействия штетлу. Все больше евреев, особенно молодых евреев, хотели вырваться из института штетла и влиться в жизнь российского общества (ibid. : xxvii). Среди них наблюдалось сильное стремление к образованию, сильное желание освоить русский как родной язык и занять определенное место в социальной иерархии российского общества, а не в иерархии штетла.

Ситуация евреев еще более усугубилась также актами насилия против евреев и погромами в конце XIX - начале XX века, так как евреи из-за своего стесненного положения часто принимали участие в революционном движении и этим

вызывали гнев царской власти (Klier 2007: 625) и верных ей социальных групп, как например казаков. Первая волна погромов прокатилась в 1881-1882 после убийства Александра II народолюбцами, но особенно много погромов имело место в период революции 1905-1907 годов. Такое неравноправное положение евреев, усугубленное чувством страха за свою жизнь и благополучие, послужило одной из основных причин массовой эмиграции евреев из Российской империи (ibid.). Однако оставшаяся в России к началу Октябрьской революции еврейская община все же была очень значительной по своему количеству.

Октябрьская революция внесла коренные изменения, как в положение евреев, так и в статус их религии. Она принесла с собой официальное равноправие всех народов, что автоматически означало эмансипацию российского еврейства. Советские евреи смогли наконец-то реализовать их желание покинуть штетл и достигнуть социального и психологического равенства, в котором им было отказано в Старом мире (Nakhimovsky 2010; Klier 2007: 626-627). Эмансипация российского еврейства произошла намного позже, чем на Западе. Причем эмансипация российских евреев, с одной стороны, была похожа на их эмансипацию на Западе, а с другой, приняла совсем иную форму, нежели в любой другой стране в связи с особенностями советской идеологии.

Эмансипация российских евреев была похожа на эмансипацию западных евреев в плане социального и профессионального развития и продвижения. Благодаря многовековой традиции повального религиозного обучения еврейских мальчиков и высокой степени грамотности среди еврейских женщин (Klier 2007: 622), евреи смогли очень быстро и успешно влиться в социально-экономическую жизнь окружающих их нееврейских народов, приобрести высокие профессиональные навыки, благосостояние и продвинуться по социальной лестнице. Впервые они смогли работать в тех профессиях и занимать те посты, которые для них до этого были закрыты. Более того, облегченный доступ к образованию в советской России сразу после революции с системой рабфаков и пр. еще более облегчил и ускорил этот процесс. Социальному продвижению евреев способствовал и тот факт, что они, как группа, ущемленная в царской России, вызывали доверие советской власти, которое также усиливалось антисемитскими настроениями «белых». Благодаря своей образованности евреи смогли быстро заполнить места, освободившиеся от интеллигенции и специалистов царского времени, которые либо покинули страну, либо были физически уничтожены, как классовые враги, либо отстранены советской властью от трудовой деятельности, поскольку она им не доверяла. В результате, большое количество евреев оказалось в составе советского правительства, в рядах партии, Красной Армии и в государственных учреждениях (ibid.: 627). Долговременная мечта о социальном равноправии сбылась для евреев, и теперь

они уже сами хотели вырваться из изолированного мира штетла, отойти от старых традиций, и достаточно ассимилироваться, чтобы влиться в современную российскую жизнь. С этого момента началось массовое перемещение еврейских семей из штетлов в более крупные и столичные города, они старались воспитывать своих детей на русском как на родном языке, а не на идише, давать им светское, а не религиозное образование, и на как можно более высоком уровне.

«With no more restrictions on where Jews could legally reside, young people flooded to the major cities to become writers, artists, and journalists, their prospects broadened because much of the prerevolutionary intelligentsia had left» ²¹⁴ (Nakhimovsky 2010).

Эмансипация евреев в СССР привела к тому, что многие евреи действительно почувствовали себя равноправными гражданами советского общества:

«И действительно, я могу вспомнить свою юность, свое детство. Я никогда в жизни не чувствовал себя евреем. И никто в школе, скажем, и даже в первые годы института не давал мне это почувствовать. <...> Мне было просто смешно подумать, что меня куда-то не приняли, или меня куда-то не послали, на какой-нибудь там слет или смотр, или меня на что-то там не утвердили, на какую-нибудь роль, потому что я – еврей. То есть мне бы даже просто не пришло это в голову. Я бы просто не мог себе этого представить» (Галич 1975/ 1992: 410-411).

Однако в другом плане эмансипация евреев в советской России была не похожа на их эмансипацию в других странах, а именно в коренном отделении этнической принадлежности от вероисповедания. Советская власть относилась отрицательно и подозрительно к любой религии, поскольку любая религия была основана на своих догмах и посему потенциально конкурировала с советской догмой, которая тоже была своего рода суррогатом религии. Для еврейской идентичности, столь органично связанной с религией, это означало принципиальный выбор между традиционной и новой идентичностью. Традиционная идентичность, включавшая в себя религиозную принадлежность, была неприемлема и даже опасна в СССР, где широко применялся принцип «кто не с нами, тот против нас». Поэтому новая идентичность была усечена до сугубо этнической и очищена от любого религиозного содержания, она не конфликтовала с советской идеологией и при этом не ущемляла привилегий

²¹⁴ «При устранении ограничений на место официального разрешенного поселения евреев, молодые люди хлынули в большие города, чтобы стать писателями, артистами и журналистами. Их перспективы были еще более радужными, поскольку большая часть дореволюционной интеллигенции покинула страну» (Nakhimovsky 2010).

новообретенной эмансипации (Nakhimovsky 2010). Советская власть эксплицитно провозгласила евреев этническо-национальной группой и идиш их официальным языком. В связи с этим, уже с первых послереволюционных лет, советские власти предприняли усилия для создания светской и просоветской системы среднего образования для евреев, которая заменила еврейские религиозные школы (Klier 2007: 627-628). Создавались специальные комитеты для идеологической и разъяснительной работы среди еврейских общин в штетлах, что способствовало замене идентичности, основанной на религии, на светскую и этническую (Shrayer 2007: XLV). В первые десятилетия после революции идиш даже стимулировался как язык, и были созданы театры на идиш, еврейская секция Союза писателей, еврейский театр и пр. (Klier 2007: 628). Но, к тому моменту идиш для многих евреев уже ассоциировался со старым штетлом и (само)изоляцией, и поэтому потерял свою привлекательность. Вполне естественно, что после революции большинство советских евреев выбрали именно путь интеграции и этнической идентичности, и постарались сделать все, чтобы стать полноправными членами советского общества.

После пятидесяти-шестидесяти лет советской власти несколько поколений евреев выросли на этническо-национальной еврейской идентичности и полностью отошли от религиозной традиции (ibid.: 628-629). Они стали идентифицировать себя с русской культурой, русскими традициями, русским обществом, русским языком и, в конце концов, и с православием. Именно поэтому в 70-80-е годы XX века многие представители еврейской интеллигенции, особенно в Москве и Ленинграде, приняли православие по собственной доброй воле. Никакого давления на них оказано не было, это был личный выбор и результат ассимиляции. Христианство стало им близким по духу, т.к. было неразрывно связано с культурой и языком их страны (Shrayer 2007: XLIX). Однако, как объясняется ниже, эта ассимиляция была особого сорта и означала не полную утрату еврейской идентичности, а ярко выраженную раздвоенность идентичности, которую Перельман назвал «русско-еврейской трагедией» (Перельман 1999: 216).

«Why, despite all misfortunes and pressures, have the Jews of the Russian Empire and the Soviet Union survived without losing their selfhood, even though so many have lost their religion and living ties to Yiddish and Hebrew? One of the most fascinating cultural paradoxes of the Russian Jewry is that, against all the historical odds, <...> it continued to nurture the dual sense of

self, both Jewish and Russian, and Russian letters became its principal outlet for articulating this duality»²¹⁵ (Shrayer 2007: xxvii).

4.7.2 Двойная русско-еврейская идентичность Галича

Судьба Галича проистекала именно по вышеописанному сценарию. Еврей от рождения, выросший в еврейской семье, Галич, тем не менее, имел очень мало отношения к еврейству и иудаизму. Причины этого крылись как в его личном выборе и выборе его семьи, так и в особом историко-политическом контексте его эпохи. Родители его перебрались из Севастополя в Москву, «изменили свои имена на более привычные для окружающих: Арон Самойлович стал Аркадием Самойловичем, а Фейга Борисовна — Фанни Борисовной» (Аронов 2012: 13), дали детям сугубо светское образование на русском языке и основанное на русской культуре. Еврейские религиозные традиции в семье не соблюдались, идишем Галич, по собственному признанию, не владел.

Однако насчет того, что Галич не знал языка, сохранились несколько противоречивые свидетельства. К примеру, лично знавший Галича писатель Михаил Лезинский²¹⁶ утверждает, что Галич идиш знал: «А Александр Галич, - как это кому не покажется странным, - владел этим языком. Уж не знаю, на каком уровне, лично мы с ним вели беседы на русском языке, но он пересыпал свою речь пословицами и поговорками на идише, и тут же переводил их мне» (Лезинский 2004). Учитывая это свидетельство и тот факт, что Галич родился в первые годы после революции, т.е. в первые годы эмансипации евреев, можно предположить, что идиш ему приходилось слышать как в своей семье, так и в более широком окружении. Поэтому Галич, вероятно, хорошо понимал идиш и немного знал язык, но, видимо, недостаточно, чтобы считать, что он им по-настоящему владел, как например члены еврейской писательской секции или актеры еврейского театра.

Галич вырос и стал сначала русским актером, потом русским драматургом и, наконец, русским поэтом и бардом. Он дважды был женат на русских женщинах. Он отлично знал и любил русскую культуру и до иступления любил русский язык. Он ощущал органическую связь с Россией, ее историей и народом. Он убежденно считал и говорил о том, что единственно правильный путь для евреев,

²¹⁵ «Почему, несмотря на все беды и давление, евреи в Российской империи и Советском Союзе выжили, не утратив своей идентичности, даже, если многие из них утратили свою религию и живую связь с идишем и ивритом? Один из интереснейших парадоксов русского еврейства заключается в том, что вопреки превратностям истории, оно продолжало возвращать свою двойную идентичность, как еврейскую, так и русскую, и русская литература стала главной отдушиной для выражения этой двойственности» (Shrayer 2007: xxvii).

²¹⁶ Лезинский Михаил Леонидович (1931 — 2014), писатель, поэт, художник.

это путь ассимиляции. Именно этот путь он и отобразил в своей пьесе *Матросская тишина*. И, поэтому, совсем неудивительно, что к концу жизни пришел к православию и крестился, в чем он не был исключением.

Однако это вовсе не означает, что Галич или другие ассимилированные или крестившиеся евреи отказались от своей еврейской идентичности. Причины сохранения еврейской идентичности советскими евреями крылись, как в естественном желании сохранить свою культурную самобытность в числе многих других народов СССР, так и в сохранившемся и в определенный момент проявившемся антисемитизме. Это, в свою очередь, пробудило у евреев сознание собственной идентичности, интерес к своему прошлому и культуре и желание сплотиться. «Как сегодняшним еврейским детям, когда их срезают на экзаменах, когда им не дают золотых медалей, когда их не пропускают, режут им проходной балл в институт, - они в первую очередь думают о своем еврействе» (Галич 1975/ 1992: 411). Путь Галича, в этом плане опять-таки следовал вышеописанным процессам. Его мечты об ассимиляции разбились о поднявший в начале 50-х годов голову антисемитизм (Шнеерсон 1992: 403).

«Пьеса «Матросская тишина» - это как раз та последняя иллюзия, от которой мне пришлось отказаться в конце 50-х годов. Пьеса «Матросская тишина» написана именно о том, (так мне казалось в ту пору), что для лиц еврейского происхождения в Советском Союзе, Советской России самый естественный путь – это путь ассимиляции, путь ощущения себя единым целым с великим народом, в середине которого они растворились. Путь – как бы единение с народом, поскольку большинство из них, представителей еврейской национальности, о которых я говорю, то поколение, о котором я говорю, - это уже люди, рожденные в советское время, и люди, считавшие себя принадлежавшими к этой великой нации и считавшие себя с ней единой» (Галич 1975/ 1992: 409).

Новый интерес к еврейской идентичности был также результатом нескольких других важных событий того периода.

Во-первых, интерес к еврейской идентичности пробудил холокост, равно как и желание утвердить свою идентичность и восстановить в СССР традиции еврейской жизни (Klier 2007: 1203).

Во-вторых, само появление государства Израиль и те события, которые были связаны с ним на международной арене, тоже способствовали пробуждению и укреплению еврейской идентичности (Nakhimovsky 2010), пробуждали интерес к еврейской культуре и истории. Тот факт, что такое молодое, гетерогенное маленькое государство, объединенное только еврейской идеей, смогло заявить о своем праве на существование и отразить все покушения на свою территорию в

условиях враждебного окружения, стимулировало национальную гордость евреев. Политическая позиция СССР в поддержку палестинско-арабского лагеря и против Израиля, сопровождаемая резкой антиизраильской пропагандой, тоже стимулировала у советских евреев чувство родства с Израилем.

В-третьих, появившаяся в 1964 году возможность эмигрировать в Израиль также способствовала росту интереса к еврейской идентичности (Klier 2007: 1202-1203).

Лично для Галича была особенно болезненна не столько зависть и ненависть чиновников советского партийно-государственного аппарата, сколько неприязнь на бытовом уровне, даже в кругу его друзей и знакомых.

При этом Галич считал, что русскому простому народу антисемитизм не свойственен, а свойственен он мещанско-обывательской прослойке, которую он называл «слободой», которая всегда полна зависти и злопыхательства. Галич также отмечал, что антисемитизм в СССР в период застоя насаждался искусственно сверху и подогревался советской властью, «пятый пункт» был удобен для чиновников (Галич 1975/ 1992: 411-414).

Что касается отношения Галича к еврейству, то здесь уместно привести выдержку из воспоминаний писателя Юрия Гердта, который встречался с Галичем в Казахстане. Согласно Гердту Галич носил могондавид ²¹⁷и на вопрос Гердта, зачем он его носит, Галич ответил:

«Галич холодно прищурился в ответ на мой прокурорский вопрос: — Почему вы об этом спрашиваете? Ведь вы, кажется, еврей?.. — Да, — подтвердил я, — еврей... Но быть евреем — не значит обязательно носить могондавид... <...> — Видите ли, для меня могондавид — это знак причастности к судьбам тех, кто страдал в варшавском гетто, погибал в Освенциме и Треблинке... Могондавид — это память о них... И о том, что я мог быть, должен был быть с ними... Пепел Клааса, как говорится... Только не пепел Клааса, а могондавид стучит в мое сердце... Он внимательно посмотрел на меня карими, слегка выпуклыми глазами: — У нас ведь многие считают, что евреем быть стыдно... И невыгодно... Это мешает жизни, карьере... Мешает быть — там, наверху... <...> Я заговорил об Израиле, об уезжающих на свою «историческую родину»... — Спихватились... — усмехнулся Галич. — Спихватились через две тысячи лет... Что до меня, то я никуда не уеду.

²¹⁷ Звезда Давида (ивр. «Щит Давида»), древний символ, эмблема в форме шестиконечной звезды, в которой два одинаковых равнобедренных треугольника наложены друг на друга, образуя структуру из шести одинаковых равнобедренных треугольников С XIX века Звезда Давида считается еврейским символом.

Моя родина — здесь. Я считаю, что евреем можно быть в любой стране...» (Гердт 2002).

Галич своего еврейства нисколько не стеснялся, а даже гордился им. Так в письме немецкому слависту Вольфгангу Казаку²¹⁸, он писал: «Кстати, фамилия «Гинзбург» фигурировала только в моих официальных, милицейских документах — и я стараюсь ее забыть, как раб, получивший вольную, старается забыть кличку, которую ему дали в рабстве. «Галич» — это тоже вполне хорошая еврейская фамилия» (Галич 1974/ 1992б: 130).

Надо отметить, что двойная идентичность Галича не всегда встречалась с пониманием даже людьми из его окружения. Педенко, к примеру, считает парадоксальным то, что Галич, крестившийся в православие, чья поэзия была насквозь пронизана христианской символикой, нарочито подчеркивал свое еврейское происхождение (Педенко 1989: 103). Такое же непонимание со стороны одного своего друга описал и сам Галич в *Генеральной репетиции*:

«- Ты же русский поэт, понимаешь?! Русский! Зачем же ты, особенно в последнее время - я слышал твои новые вещи - занимаешься какой-то там еврейской темой?! На кой она тебе сдалась?! Что за дурацкий комплекс неполноценности! Уже понимая, что за этим последует, я вяло возражаю ему. Я говорю, что комплекс неполноценности тут решительно ни при чем, что сегодня, сейчас, на наших глазах совершается новый Исход, уезжают навсегда тысячи людей, и среди них наши друзья и знакомые, милые нашему сердцу люди - и что остаться к этому равнодушными мы просто не имеем права, что мы обязаны об этом писать. - Пусть другие об этом пишут! - гудит Володя и тычет в меня очень толстым указательным пальцем. - А тебе об этом писать не надо! - Почему мне именно русскому - как ты говоришь - поэту, об этом писать не надо? - задаю я уже слегка провокационный вопрос. Володя усмехается: - Именно тебе не надо, понял?! Я понял тебя, друг моего детства! Я тебя прекрасно понял! Это все тот же заколдованный круг, сказка про белого бычка, кольцо, которое не сомкнуть, не разомкнуть! Если я русский поэт, то какое мне дело до евреев, уезжающих в Израиль? А если мне, все-таки, до них дело, то это только потому, что я сам по происхождению еврей! А раз я еврей, то я тем более не должен интересоваться, думать и писать об уезжающих в Израиль! Пускай об этом пишут другие - со стороны еврея это бестактно! Вот и поди - вырвись из этого круга!» (Галич 1973/ 1991а: 402).

²¹⁸ Казак Вольфганг (нем. Wolfgang Kasack), (1927 — 2003), немецкий славист, литературный критик.

Как и многие советские евреи с двойной идентичностью, Галич испытывал чувство гордости за Израиль, и был против той поддержки, которую СССР оказывал арабским странам. Об этом свидетельствует его стихотворение *Реквием по неубитым*:

<...>

*Шесть миллионов убитых!
А надо бы ровно десять!
Любителей круглого счета
Должна порадовать весть,
Что жалкий этот остаток
Сжечь, расстрелять, повесить
Вовсе не так уж трудно,
И опыт, к тому же есть!*

<...>

*Идут по Синаю танки,
И в черной крови пески!
Три с половиной миллиона
Осталось до ровного счета!
Это не так уж много -
Сущие пустыки!*

(*Реквием по неубитым*) (Галич 2006: 181-183).

Помимо этого стихотворения, Галич посвятил одиннадцать стихотворений еврейской теме, а именно: *Предупреждение*, *Кадши*, *Песок Израиля*, *Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане*, *Реквием по неубитым*, *Вечный транзит*, *Бирюльки*, «***Я товарищи скажу помаленьку», *Рассказ старого конармейца*, *Баллада о вечном огне* и *Вечерние прогулки*. Еврейская тема также косвенно затрагивается и в некоторых других стихотворениях, как, например, *Засыпая и просыпаясь*, *Веселый разговор*, *Воспоминание об Одессе*, *Вальс-баллада про тещу из Иванова*.

Лично для себя, Галич, как и многие советские евреи, нашел свой способ выражения идентичности, которая в его случае действительно была охарактеризована высокой степенью двойственности и верности обеим ее сторонам.

С одной стороны, Галич был органически связан с Россией, русским народом, культурой, языком, историей и впоследствии даже религией. Он считал себя и поистине русским литератором. Несмотря на свои прошлые высказывания о невозможности ассимиляции в *Генеральной репетиции*, Галич все же оставался сторонником ассимиляции и в эмиграции:

«... находясь в Соединенных Штатах <...> Галич дал интервью, большая часть которого была посвящена положению евреев на его родине. Он говорил о том, что чувствует себя русским поэтом и считает, что «для лиц еврейского происхождения в Советском Союзе, Советской России самый естественный путь — это путь ассимиляции, путь ощущения себя единым целым с великим народом, в среде которого они растворились». Для него были абсолютно неприемлемы те сионисты, которые говорят: «Это не наша страна и не наше дело, что в ней происходит, и наша задача одна — выехать в Израиль». «Есть, — утверждал он, — и другие, я бы сказал, передовые представители сионизма, которые очень переживают за то, что происходит в Советской России и очень горюют и очень страдают»» (Фризман 1999).

Идея ассимиляции видна и, к примеру, в его стихотворении *Вечный транзит*:

*И все мы себя подгоняем - скорее!
Все путаем Ветхий и Новый Завет.
А может быть, хватит мотаться, евреи,
И так уж мотались две тысячи лет?!
(Вечный транзит) (Галич 2006: 272).*

С другой стороны, ипостась русского литератора для Галича не означала утери или даже ущемления еврейской идентичности. Он всегда осознавал, что он еврей. В своем творчестве Галич акцентировал внимание на уродствах антисемитизма, на вкладе евреев в Великой Отечественной войне, на ужасах холокоста, и на том, что, вопреки бытующим предрассудкам, евреи оказывали активное сопротивление гитлеровцам. Он также хорошо относился к Израилю и с пониманием относился к тем, кто эмигрировал из СССР, в том числе и в Израиль. Осознание и выражение еврейства особенно усилилось у Галича в последние годы (Орлова 1992: 448).

Хотя сам он «сложил свой псевдоним из первых букв фамилии и имени и последних — отчества: Г—Ал—ич и, может быть, не случайно этот псевдоним омонимичен названию старинного русского города. Галич неотделим от России и русской культуры. Его творчество — органическая часть русской поэзии. Но когда Галич видел, как «пятый пункт» преграждает дорогу в вуз, он солидаризировался с жертвами дискриминации» (Фризман 1999).

Для себя Галич решил связать себя с судьбой России и уезжать не стремился. Когда его все же вынудили уехать, то он даже не пытался ассимилироваться, оставаясь верным русскому языку и культуре.

«... Я по-прежнему продолжаю считать себя русским поэтом, <...>, который временно живет не в России и — я не уехал, меня заставили

уехать на какое-то время, потому что я вернусь, я всегда буду возвращаться, и мое отношение к этому факту, к исходу, оно остается прежним неизменным...» (Галич 1990: 2; *Александр Галич. Изгнание* 1989).

После своей поездки в Израиль Галич даже сказал, что ему было бы нежелательно там жить, т.к. его присутствие там невольно создало бы лагерь за сохранение русской культуры и против ассимиляции. А это противоречило самой идее израильской эмиграционной политики, которая старалась воссоединить и сплотить народ, прошедший около двух тысяч лет в изгнании в разрозненных и изолированных друг от друга диаспорах.

«Я желаю самого большого успеха и счастья этой стране... Я говорил сам себе: «Сможешь ли ты быть полезен Израилю?» И мне кажется, что я был бы не только не полезен, а вреден. потому что смысл существования этих приезжих...этой «алии» в том, чтобы раствориться в среде Израиля... воспринять язык, культурную традицию... привычки... Я уже не молодой человек... Я – русский поэт... и я оказался в какой-то мере... я не преувеличиваю своего значения, естественно... но просто неизбежно я бы оказался каким-то центром, объединяющим именно советско-русское землячество... и объективно мог бы принести этим какой-то вред...» (Галич 1990: 15-16).

Галич считал, что формирование двойственной русско-еврейской идентичности было личным делом каждого человека, и что он выбрал свой сугубо личный путь. Галич требовал уважения и понимания к праву на свое личное решение двойной идентичности, особенно в отношении вероисповедания. Галич считал свое крещение личным и допустимым выбором и не любил когда его об этом расспрашивали. Это была его свобода совести, которая, по его мнению, несколько не умаляла его еврейской идентичности.

Именно принятие Галичем христианства и стало большим камнем преткновения в его двойной идентичности, особенно для евреев. С точки зрения дочери Галича, его крещение было опрометчивым поступком, т.к. переход в христианство в сочетании с тем фактом, он «дважды был женат на русских женщинах», обусловило ту «неприятность, которую питало к нему все еврейство» (Архангельская-Галич 2008).

«Крещение Галича вызывало не только любопытство, но и иногда даже самую настоящую ненависть, причем отнюдь не со стороны ортодоксальных иудеев, а со стороны самых обыкновенных неверующих евреев, которые восприняли это как «предательство» по отношению к своей нации. Этого не все поняли» (*Без «Верных друзей»* 2008).

Так, например, Александр Колчинский ²¹⁹описывал эпизод проявления такой неприязни со стороны своей матери:

«Последний раз я видел Галичей при крайне неприятных обстоятельствах. Весной 1974 года они с Нюшей зашли к моей матери днем на обед, были и мы с женой. <...>. В тот день на Александре Аркадьевиче была элегантная, низко расстегнутая летняя рубашка, из-под которой выглядывала толстая цепочка из желтого металла. Мать сидела рядом с Галичем, слегка отодвинувшись от стола, и глядела на эту цепочку так, что от этого взгляда она, казалось, должна была начать плавиться. <...>. Мать тяжело молчала в прежней позе, брови были угрожающе сдвинуты, а потом вдруг мрачно спросила: «А что это у тебя на шее?» Галич ответил зазвеневшим голосом, в котором прозвучал некоторый вызов: «Я крестился». Тут Александр Аркадьевич залез рукой под рубашку и вытащил большой нательный крест. При этом он сказал что-то вроде: «Я пришел к единственному Господу нашему Иисусу, и это символ моей новой веры» – и поцеловал крест. «Ты крестился?!» – вскричала мать. Хотя сама она была бесконечно далека от любой религии, в том числе иудейской, мать очень не любила, когда евреи крестились, полагая это предательством» (Колчинский 2008).

Галич продолжал подчеркивать свое право на свободу совести и в эмиграции. Вопрос о его вероисповедании стал остро, когда Галич поехал в Израиль. В аэропорту Бен-Гурион его встречал весь «журналистский корпус Тель-Авива», который, по воспоминаниям Перельмана, собрался ради одного единственного вопроса:

«Но ходят упорные слухи, что перед выездом - а вы ведь выехали по израильской визе – так вот, так вот перед выездом в Израиль вы приняли православие. Не считаете ли вы это предательством своего народа? Да, да предательством, не удивляйтесь, Адон [«господин» на иврите – Л.Р.] Галич! Мы, израильтяне, любим называть вещи своими именами. Я видел, как на рыхлом лице Галича появилась болезненная гримаса. <...> - Видите ли, мой дорогой, - наконец сказал он, <...> - вероисповедание – это ведь дело совести каждого человека. – Ну что вы этим хотите сказать? – Все, что я хотел сказать, я уже сказал, может быть, у кого-то еще есть ко мне вопросы? Вопросов не было, и хотя гул не смолкал, все стали постепенно расходиться. Галич, белый, как бумага, поднялся тоже и своей тяжелой, шаркающей походкой отправился к выходу ...» (Перельман 1999: 213).

²¹⁹ Колчинский Александр, ученый биолог.

Более того, поехав в Израиль, он демонстративно надел крест, также как когда-то демонстративно продолжать петь свои песни в СССР. «Вот как рассказывал мне об этом Галич: «... Крест - я там в лавочке «на дороге Христа» купил. Большой, почти патриарший, что ли. Надел перед выступлением. Чтоб в Израиле о вере вопросов не было. Вера - это мое, интимное. Не для эстрады» (Свирский 2004).

Однако были и евреи, которые более терпимо относились к принятию Галичем христианства:

«Я совершенно согласен с теми, кто считает принятие христианства, да еще во время гонений, испытываемых еврейством, отступничеством, изменой... Но стоит ли осуждать Галича, крестившегося в те годы? «Истинный талант не может существовать без веры в Бога...» <...>. Мог ли Галич соблюдать кошер, носить ермолку, отпустить пейсы, молиться пять раз на день и выполнять многочисленные правила и обряды, требующиеся традициями иудаизма?.. Среди выдающихся еврейских умов и дарований мало ортодоксов, много атеистов. <...>. Что же до Галича... Ему принадлежит и «Тум-балалайка», и «Поезд», и множество песен, в которых с непревзойденным сарказмом и гневом говорится об антисемитах, и поистине гениальный «Кадиш», от которого чуть ли не полвека заходится сердце, на глазах выступают слезы и сами собой сжимаются кулаки...» (Гердт 2002).

Однако с нашей точки зрения дело было не в том, что Галич не мог быть религиозным евреем в советское время. Нам кажется, что Галич обрел в христианстве долгожданное равенство и укрепил свою связь с Россией. Из анализа двойной идентичности Галича можно заключить, что она действительно ставила его особняком и усложняла его отношения с окружающим миром, в том числе с эмигрантскими и диссидентскими кругами. Объяснялось это во многом тем, что Галич ни одну из своих идентичностей не прятал, а даже нарочито демонстрировал. В этом он, как нам кажется, не просил, а требовал от мира подлинной нравственной свободы. Хорошей иллюстрацией этих сложностей являются его отношения с самой выдающейся личностью советского диссидентства, Александром Солженицыным.

4.8 Отношения с Солженицыным

Хотя у Галича были хорошие отношения со многими видными диссидентами, как например, с Андреем Сахаровым и с его женой Еленой Боннэр, но отношения с самым известным советским диссидентом, Александром Исаевичем Солженицыным, у него совершенно не сложились. Причины этого стали известны многими годами позже, уже после перестройки. По данным на настоящий момент мы можем смело сказать, что причиной этих несложившихся

отношений послужила именно позиция Солженицына, которая, как нам кажется, связана с двойной русско-еврейской идентичностью Галича и ее трактовкой Солженицыным.

Галич, со своей стороны, всегда очень доброжелательно относился к Солженицыну, лестно отзывался о нем, о его творчестве и о его непреклонной гражданской позиции. Так в 1967 году, когда Солженицын обратился к VI Всесоюзному съезду писателей, Галич вместе с другими 79 литераторами подписал письмо к съезду о недопустимости замалчивания обращения Солженицына. В 1968 году на пятидесятилетие Солженицына, Галич направил ему следующую телеграмму: «Дорогого Александра Исаевича, замечательного писателя, человека, поздравляю от всего сердца. Низкий Вам поклон за великое мужество, которое позволяет выстоять всем нам. Обнимаю Вас. Александр Галич» (Галич цит. по Крылов 2000). В 1974 года, еще, будучи в СССР, Галич также подписал письмо в защиту Солженицына вместе с четырьмя другими правозащитниками: Сахаровым, Максимовым, Войновичем и Шафаревичем²²⁰. Впоследствии, живя в эмиграции, Галич продолжал очень хвалебно отзываться о Солженицыне, как о единомышленнике и великом русском писателе: «Да и все другие известные упоминания Галичем Солженицына либо нейтральны, либо свидетельствуют о высокой оценке его подвижнической или писательской деятельности» (ibid.). В одной из передач на радио «Свобода» Галич сказал:

«Существование Александра Исаевича, само его творчество, сама его жизнь - подтверждают то, что он, находясь по ту сторону границы, находясь за рубежом, не сложил оружия, продолжает бороться, продолжает творить, продолжает создавать новые великолепные произведения... Было время, когда всю огромную территорию Советского Союза покрывала, как панцирь, как льды во время ледникового периода, покрывала белая раковая опухоль, белые пятна обледенения — страха. <...> И, пожалуй, первым среди тех, кто помог этому процессу, кто возглавил этот процесс уничтожения страха, был Александр Исаевич Солженицын...» (Галич 1990: 32-33).

Однако отношение Солженицына к Галичу не было охарактеризовано взаимной доброжелательностью. Галич захотел лично встретиться с Солженицыным в 1972 году, когда оба они жили еще в СССР, но Солженицын встретиться не захотел и передал через свою тещу, что очень занят. Как бы он не был занят на тот момент, такой отказ явно свидетельствовал о нежелании встречи и очень обидел Галича. В то время Галич, наверное, мог приписать этот отказ

²²⁰ Шафаревич Игорь Ростиславович (1923), советский и российский математик, публицист, общественный деятель и автор историко-философских публикаций.

высокомерию Солженицына, который был слишком известной фигурой и в литературе, и в диссидентском движении, и просто пренебрег Галичем. Об этом инциденте сохранились воспоминания Раисы Орловой, жены писателя Льва Копелева:

«Летом 1972 года мы виделись особенно часто, он [Галич. — Л.Р.] жил в Жуковке на той маленькой улице, где жили А. Солженицын, М. Ростропович, А. Сахаров. Тогда же укрепилась дружба Галича с Сахаровым (он знал Елену Боннэр еще со студии, где ставился «Город на заре»). <...> Самая его большая обида того лета — Солженицын отказался с ним повидаться. Легла она на потаенный пласт души, выраженный и в песнях. Даже после огромного успеха он не переставал испытывать неуверенность в себе» (Орлова 1992: 455-456).

Похоже на свидетельство Орловой описывает инцидент и музыковед Фрумкин:

«Это дачи Совета министров СССР, где Галич жил летом 72-го года после инфаркта. Он снимал дачу у академика Волгина, ядерщика, тогда уже покойного, но его вдова сдала Галичу весь дом. <...> А рядом была и дача Ростроповича тоже, и как раз тогда там жил Солженицын. Ростропович ему предоставил свою дачу, как известно. <...> И Галич мне с большой горечью сказал, что Солженицын отказался с ним встретиться, что он как-то выслал из дома, значит, попросил Екатерину Фердинандовну, тещу свою вторую уже, Наташи Светловой²²¹ мать, очень интеллигентную, очень... очень умную женщину, и та передала Галичу, что тот страшно занят, заканчивает какую-то очередную работу... Вообще Солженицын относился пренебрежительно к этому творчеству... Может быть, ревновал отчасти. Он как-то в одной статье написал, уже будучи за рубежом: «Когда речь заходит о том, кто же у нас диссиденты, кто восстает, так сказать, против тиранического режима? Мне говорят – гитаристы. Опять спрашиваешь, а кто создает, вот, новые методы, средства в литературном языке? – Гитаристы. (О боже, с таким сарказмом) ну, что вы там делаете... Разве это литература?!»» (Фрумкин 1978/ 1998).

У Галича от этого отказа остались обида и недоумение. Впоследствии, он написал стихотворение *Притча* о пророке, который, не заметив слепца, прошел мимо, не придя слепцу на помощь.

<...>

Но уже он видел, как с Восхода,

²²¹ Солженицына (Светлова) Наталья Дмитриевна (1939), вторая жена и вдова Александра Солженицына.

*Через Юго-Западный район,
Мимо «Показательной Аптеки»,
Мимо «Гастронома» на углу -
Потекут к нему людские реки,
Понесут признание и хвалу!
И не ветошь века, не обноски,
Он им даст Начало всех Начал!*

*И стоял слепой на перекрестке,
Осторожно палочкой стучал.
И не зная, что пророку мнилось,
Что кипело у него в груди,
Он сказал негромко:
- Сделай милость,
Удружи, браток, переведи!..*

*Пролетали фары - снова, снова,
А в груди Пророка все ясней
Билось то несказанное слово
В несказанной прелести своей!
Много ль их на свете, этих истин,
Что способны потрясти сердца?!
И прошел Пророк по мертвым листьям,
Не услышав голоса слепца.*

*И сбылось - отныне и вовеки! -
Свет зари прорезал ночи мглу,
Потекли к нему людские реки,
Понесли признание и хвалу.
Над вселенской суетней мышиною
Засияли истины лучи!..*

*А слепого, сбитого машиной,
Не сумели выходить врачи. (Галич 2006: 246-247).*

Галич никогда конкретно не упоминал, кого он считал адресатом этого стихотворения, кто был «пророком», а кто был «слепцом» (Крылов 2000). Более того, Галич даже очень таинственно отзывался о том, кто послужил прообразом этого стихотворения и старался это скрыть. «Я прочту самые последние [стихи — Л.Р.], которые не знает никто, за которые меня могут презирать,

догадавшись об их содержании. Но может, не догадаются, — тогда презирать не будут» (Галич 1999б: 463). Исследователь Крылов очень подробно разобрал это стихотворение и его возможного адресата, и считает, что адресатом, «пророком», был именно Солженицын, а «слепцом» - Галич. Мы склонны с ним согласиться. Если это было так, то опасения Галича, что его «запрезирают», были вполне обоснованы, т.к. Солженицын в то время буквально обожествлялся в прогрессивных и диссидентских кругах и считался непререкаемым авторитетом.

То, что у Галича и Солженицына не сложились отношения, представляется, на самом деле, тем более странным, что у них было много общего плане их взглядов. Творчество каждого из них было направлено против советского тоталитарного режима, и, соответственно, они, в целом, одинаково оценивали большинство общественно-политических деятелей и событий советской истории (Фризман 1992: 3; Корман 2007: 30; Красовский 1974: 54). И Солженицын, и Галич очень раздражали советскую власть и стали мишенью целенаправленных преследований КГБ. Оба были «выдворены из СССР» за диссидентскую и антисоветскую деятельность. Так что представляется странным, что у людей, столь похожих по своим убеждениям и деятельности, могли так явно не сложиться отношения.

Однако, уже после смерти Галича и после возвращения Солженицына в Россию, из послеперестроечного творчества последнего стало ясно, что причина его неприятия Галича крылась не столько или, может быть, не только в высокомерии, во враждебном отношении Солженицына к Галичу как к еврею. В неоднозначной и вызывавшей сильную полемику книге Солженицына *200 лет вместе* он подробно и едко выразил свое мнение о личности и творчестве Галича. Мы очень обширно цитируем это произведение, т.к. лучше самого Солженицына объяснить его язвительную неприязнь к Галичу никто не сможет.

«Галич был чутко движим общим интеллигентским поворотом и подпором. Магнитофонные записи его гитарного полупения-полудекламации расходились широко и почти обозначили собою целую эпоху общественного оживления 60-х годов, выразили его с большой силой и даже яростью. Мнение культурного круга было едино: «самый популярный народный поэт», «бард современной России <...> Кончилась война – стал известным советским драматургом, 10 его пьес поставлено «большим количеством театров и в Советском Союзе и за рубежом», – и сценаристом, участвовал в создании многих фильмов. Это – в 40-50-е годы, годы всеобщей духовной мертвизны, не выбиваясь же из нее? И о чекистах тоже был у него фильм, и премирован. Но вот с начала 60-х годов совершился в Галиче поворот. Он нашел в себе мужество оставить успешную, прикормленную жизнь и «выйти на площадь». С этого момента он и стал выступать по московским

квартирам с песнями под гитару. Отринулся от открытого печатанья, хотя, разумеется, осталась тоска: «прочешь на обложке фамилию, не чью-нибудь, а мою!». Несомненную общественную пользу, раскачку общественного настроения принесли его песни, направленные против режима, и социально – едкие, и нравственно-требовательные. <...> В лучших поворотах – он зовет общество к моральному очищению, к сопротивлению... Весь же главный удар его был – по нынешней номенклатуре («А за городом заборы, за заборами – Вожди»), тут он – справедливо резок, но, увы, снижает тему в область ненависти к их привилегированному быту, – вот они жрут, пьют, гуляют, – песни получались подтравливающие, но растрava самая обывательская, даже любовые «краснопролетарские» агитки. Но и спускаясь от вождей «в народ», – разряды человеческих характеров почти сплошь – дуралеи, чистоплюи, сволочи, суки... – очень уж невылазно. Для авторского «я» он нашел, точно в духе времени, форму перевоплощения: отнести себя – ко всем страдавшим, терпевшим гонения и погибшим. <...>. А далее всего, казалось, – он был эком, сидел, много песен от лица бывшего эка: <...> – так что многие и уверены были, что он оттуда: «у Галича допытывались, где он сидел в лагерях» (Солженицын 2001-2002).

Если проанализировать вышестоящую цитату, то можно сделать несколько выводов. Во-первых, несколько отстраненное пренебрежительное замечание: «Мнение культурного круга было едино: «самый популярный народный поэт», «бард современной России»» наводит на мысль о том, сам Солженицын так не считал. С точки зрения Солженицына, общественное мнение культурного круга явно завышало в своей оценке талант и значение песен Галича. Мнение же Солженицына ограничено тем, что песни Галича принесли «несомненную общественную пользу, раскачку общественного настроения», но не более. Ни одним словом не упомянуто чисто литературное поэтическое мастерство Галича. Едко и обличительно зло характеризует Солженицын жизнь и творчество официального Галича: «стал известным советским драматургом, <...>, – и сценаристом, участвовал в создании многих фильмов. Это – в 40-50-е годы, годы всеобщей духовной мертвизны, не выбиваясь же из нее? И о чекистах тоже был у него фильм, и премирован». Вместо похвалы в адрес Галича за его мужество отказаться от благополучной жизни во имя правдивого свободного творчества, Солженицын опять нашел только слова сарказма и недоброй усмешки: «нашел в себе мужество оставить успешную, прикормленную жизнь <...> хотя, разумеется, осталась тоска: «прочешь на обложке фамилию, не чью-нибудь, а мою!»». Возникает вопрос, почему Солженицын, который сам пожертвовал многим ради такого же правдивого и свободного творчества, не нашел ни одного доброго слова о своем собрате по перу Галиче. Причины такого негативного отношения могли быть разные. Здесь был и упрек в том, что Галич не сидел, а Солженицын сидел, и в том, что Галич был намного более преуспевающим и

популярным до своего диссидентства, чем Солженицын. Здесь и упрек в том, что Галич до диссидентства был успешным, известным, а не пострадавшим литератором. Солженицын не ценит силы перевоплощения и таланта Галича, а скорее упрекает его в том, что тот пел от имени пострадавших и сидевших, хотя сам таких тягот не испытал: «Для авторского «я» он нашел, точно в духе времени, форму перевоплощения: отнести себя – ко всем страдавшим, терпевшим гонения и погибшим». Но особенно не нравится Солженицыну, то, как Галич изображает народ: «Но и спускаясь от вождей «в народ», – разряды человеческих характеров почти сплошь – дуралеи, чистоплюи, сволочи, суки... – очень уж невылазно».

Именно этот последний аргумент, как и период официального творчества Галича и составляют два главных обвинения, которые Солженицын предъявляет Галичу.

«И как же он осознавал свое прошлое? свое многолетнее участие в публичной советской лжи, одурманивающей народ? Вот что более всего меня поражало: при таком обличительном пафосе – ни ноты собственного раскаяния, ни слова личного раскаяния нигде! – И когда он сочинял вослед: «партийная Илиада! подарочный холуяж!» сознавал ли, что он и о себе поет? И когда напевал: «Если ж будешь торговать ты елеем» – то как будто советы постороннему, а ведь и он «торговал елеем» полжизни. Ну что б ему отречься от своих проказенных пьес и фильмов? – Нет! <...>. – Наверное, все же сознавал, или осознал постепенно, потому что позже, уже не в России, говорил: «Я был благополучным сценаристом, благополучным драматургом, благополучным советским холуем. И я понял, что я так дальше не могу. Что я должен наконец-то заговорить в полный голос, заговорить правду...». <...> Но тогда, в шестидесятых, он бестрепетно обращал пафос гражданского гнева даже на опровержение евангельской заповеди («не судите, да не судимы...»): <...> — и, опираясь на опетые страдания, уверенно принимал статус обвинителя: «Я не выбран. Но я – судья!». – И так в этом утвердился, что в пространной «Поэме о Сталине» («Легенда о Рождестве»), где безвкусно переплел Сталина и Христа, сочинил свою агностическую формулу, свои воистину знаменитые, затрепанные потом в цитатах и столько вреда принесшие строки: «А бойтесь единственно только того / Кто скажет: «Я знаю, как надо!». Но как надо – и учил нас Христос... Беспредельный интеллектуальный анархизм, затыкающий рот любой ясной мысли, любому решительному предложению. А будем течь как безмыслое (однако плюралистическое) стадо, и уж там – куда попадем» (ibid.)

В этой цитате как нельзя более ясно проступают взгляды Солженицына на творчество, на взгляды и на судьбу Галича. Обвинение в «многолетнем участии в публичной советской лжи» звучит так ядовито и резко, что можно было бы

предположить, что официальный Галич писал исключительно верноподданнические произведения, а не легкие и веселые комедии, которые балансировали на грани дозволенного советской цензурой. Обвинения в отсутствии личного раскаяния, по меньшей мере, просто не соответствуют действительности. О том, что Галич считал себя «советским холуем» до своего диссидентства, он сам говорил неоднократно. Галич также, например, регулярно использовал местоимения «мы/ нам» в своих обличительных песнях [жирный шрифт наш – Л.Р.]:

*Грешного **меня** - простите, грешники,
Подлого - простите подлецы!
(Засыпая и просыпаясь) (Галич 2006: 78).*

*До чего ж **мы** гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели!
(Памяти Пастернака) (Галич 2006: 114).*

*Ни гневом, ни порицанием
Давно уж **мы** не бряцаем:
Здороваемся с подлецами,
Раскланиваемся с полицаем.
<...>
А **мы** балагурим, а **мы** куролесим,
Нам недругов лезть, как вода из колодца!
(Поезд) (Галич 2006: 75).*

Из вышестоящих цитат видно, что Галич совсем даже не слагал с себя вины, а, наоборот, причислял себя к виновным. Трудно себе представить, чтобы писатель калибра и дарования Солженицына мог этого не заметить. Если же Солженицын это видел, тогда утверждение о том, что у Галича «ни ноты собственного раскаяния, ни слова личного раскаяния нигде» звучит заведомой ложью. Далее следует еще много разных обвинений со стороны Солженицына. Первое состоит в том, что Галич погрешил против евангельской проповеди, призывая к плюрализму. Солженицын действительно яро выступал против демократии и за авторитарный режим, как стало известно после его *Письма вождям Советского Союза* (Солженицын 1973)

Галич же православную догму никогда не отрицал, а, наоборот приветствовал христианство как учение и как источник нравственности. Его стихотворение явно было направлено против тоталитарной догмы, а не догмы христианской. Но для Солженицына суть уже, видимо, была не важна. А свое отношение к Галичу

как поэту он выразил только одной фразой о том, как Галич «безвкусно переплел Сталина и Христа». Иными словами, Александру Солженицыну Галич как поэт не нравился, что само по себе ничего не означает, т.к. литература – искусство, а свободное, настоящее искусство (не навязанное советское) не призвано и не обязано нравиться всем.

Интересно, что Галич для Солженицына, – прежде всего еврей, а не русский поэт, литератор и бард.

«А еще по-настоящему в нем болело и сквозно пронизывало его песни – чувство еврейского сродства и еврейской боли: <...>. Память еврейская настолько его пронизывала, что и в стихах нееврейской темы он то и дело вставлял походя: «не носатый», «не татарин и не жид», «ты еще не в Израиле, старый хрен?!», и даже Арина Родионовна баюкает его по-еврейски. – Но ни одного еврея преуспевающего, незатесненного, с хорошего поста, из НИИ, из редакции или из торговой сети – у него не промелькнуло даже. Еврей всегда: или унижен, страдает, или сидит и гибнет в лагере. <...> И как же коротка память – да не у одного Галича, но у всех слушателей, искренно, сердечно принимающих эти сентиментальные строки: да где ж те 20 лет, когда не в Соловках сидело советское еврейство – а во множестве щеголяло «в камергерах и в Сенате»! Забыли. Честно – совсем забыли. О себе – плохое так трудно помнить» (Солженицын 2001-2002).

Итак, обвинение Солженицына состоит в том, что Галич не отобразил в своем творчестве негативно тех многочисленных евреев, которые преуспевали в советское время и стояли стороне режима. Галич, однако, этого никогда и не отрицал. Глядя на творчество Галича, можно сказать, что он не возлагал вину за советский режим на определенный народ. А страдающие евреи появились в его творчестве как протест против возрождения официального и полуофициального антисемитизма. Его строки о том, что евреям не сидеть «ни в Синоде, ни в Сенате», описывают его разочарование по поводу неудавшейся ассимиляции и живучести антисемитских настроений. Эти строки совсем не отрицают существование преуспевающих евреев в СССР. Здесь также надо отметить, что процентная доля еврейской темы в творчестве Галича не так уже и велика. Порядка десяти стихотворений относятся к ней непосредственно и в чуть меньшем количестве (порядка восьми) стихотворений евреи упоминаются вскользь в положительном качестве, например: «Был он техником по счетным машинам, / Хоть и лысый, и еврей, но хороший» (*Веселый разговор*) или сожитель Томки, тихий скромный художник-абстракционист: «- Сам еврей? - А что? - Сиди не рыпайся!» (*Вальс-баллада про тещу из Иванова*). В общей сложности можно сказать, что евреи или еврейская тема присутствует только в 10% всех стихотворений Галича, что не так уж много.

Важно также отметить, что Галич приравнивает холокост к сталинским репрессиям и сожалеет о том, что последним никто не ставил монументов и не каялся в их убиении. Причем, оплакивая жертвы сталинизма, Галич не пишет, что оплакивает только евреев, наоборот, он оплакивает всех:

*Где бродили по зоне КаЭРы,
Где под снегом искали гнилые корни,
Перед этой землей - никакие Премьеры,
Подтянувши штаны, не преклонят колени!
Над сибирской Окою, над Камой, над Обью,
Ни венков, ни знамен не положат к надгробью!
Лишь, как вечный огонь, как нетленная слава -
Штабеля! Штабеля! Штабеля лесослава!
(Баллада о вечном огне) (Галич 2006: 192).*

В отношении отрицательных персонажей можно сказать, что Галич не изобразил конкретно отрицательных евреев, но в случае многих отрицательных персонажей, их национальность не указана. Мы не знаем, кто были по национальности начальники лагеря в *Королеве материка* или незадачливый герой *Баллады о прибавочной стоимости* с родственниками за границей, или «мародеры», вставшие у гроба Пастернаку и участвовавшие в его травле, и «рожи» в «дубовой ложе» при исключении Галича, и многие другие отрицательные персонажи Галича. Солженицын, однако, даже не останавливается на уличении Галича в приверженности еврейской теме - он видит в творчестве Галича русофобию.

«А поелику среди преуспевающих и доящих в свою пользу режим – евреев будто бы уже ни одного, но одни русские, – то и сатира Галича, бессознательно или сознательно, обрушивалась на русских, на всяких Климов Петровичей и Парамоновых, и вся социальная злость доставалась им в подчеркнутом «русопятском» звучании, образах и подробностях, – вереница стукачей, вертухаев, развратников, дураков или пьяниц – больше карикатурно, иногда с презрительным сожалением (которого мы-то и достойны, увы <...>) – всех этих вечно пьяных, не отличающих керосин от водки, ничем, кроме пьянства, не занятых, либо просто потерянных, либо дураковатых. А сочтен, как сказано, народным поэтом... Ни одного героя-солдата, ни одного мастерового, ни единого русского интеллигента и даже зэка порядочного ни одного (главное зэческое он забрал на себя), – ведь русское все «вертухаево семя» да в начальниках. – А вот прямо о России стихи: «что ни враль, то Мессия! / <...> А попробуй спроси – / да была ль она, братие, / эта Русь на Руси?». – «Переполнена скверною от покрывки до дна». <...> Так, при

открывшейся возможности и соблазне отъезда, разрывался Галич между утонувшим Китежем [образом древней Руси – Л.Р.] и сегодняшней скверною: «Это все тот же заколдованный круг, сказка про белого бычка, кольцо, которое ни сомкнуть, ни разомкнуть!». – Он уехал. Со словами: «Меня – русского поэта – «пятым пунктом» отлучить от России нельзя!» (ibid.).

В сатире Галича Солженицын усматривает критику русских и только русских, которых Галич, по мнению Солженицына, выставляет не иначе, как в самом негативном свете. Согласно Солженицыну нет у Галича «Ни одного героя-солдата, ни одного мастерового, ни единого русского интеллигента и даже зэка порядочного ни одного <...> – ведь русское все «вертухаево семя» да в начальниках». Это обвинение Солженицына опровергнуть легко, так как оно просто не соответствует действительности. На самом деле, творчество Галича изобилует положительными примерами страдающих русских, например, героя стихотворения *Признания в любви*:

*Она стоит - печальница
Всех сущих на земле,
Стоит, висит, качается
В автобусной петле.*

*А может, это поручни...
Да, впрочем, все равно!
И спать ложилась к полночи,
И поднялась - темно.*

*Всю жизнь жила - не охала,
Не крыла белый свет.
Два сына было - сокола,
Обоих, нет, как нет!*

*Один убит под Вислою,
Другого хворь взяла!
Она лишь зубы стиснула -
И снова за дела.*

*А мужа в Потьме льдиною
Распутица смела.
Она лишь брови сдвинула -
И снова за дела.*

(Признание в любви) (Галич 2006: 236).

К положительным примерам относятся и герои-солдаты из *Вальса, посвященного уставу караульной службы*, которые были потом репрессированы «прокурорами-дезертирами» Причем национальность прокуроров не указывается. К положительным героям не евреям, относятся и несчастные женщины с поломанной судьбой из песни *Веселый разговор, Принцесса с Нижней Масловки, Тонечки, Песни про генеральскую дочь*. Несчастные не евреи у Галича это и верный шофер из *Больничной цыганочки*, это баритон-«камаринский мужик» противопоставленный тенору-«вертухаевому семью» из репрессированных кулаков в *Фантазии на русские темы для голоса с оркестром и двух солистов - тенора и баритона*, и многие другие персонажи, национальность которых либо не указана, либо понятно, что они не евреи.

При этом сказать, что Солженицын обвинял Галича в отсутствии положительных русских персонажей, потому что не был знаком с его творчеством, нельзя. Наоборот, по тому, как Солженицын цитирует Галича (например, «выйти на площадь», «прочесть на обложке фамилию, не чью-нибудь, а мою!», «партийная Илиада! подарочный холуяж!», Я не выбран. Но я – судья!», «А бойтесь единственно только того / Кто скажет: «Я знаю, как надо!»), видно, что с творчеством Галича Солженицын был очень хорошо знаком. Из чего напрашивается вывод, что Солженицын заведомо кривил душой, чтобы доказать свою, далекую от объективной, точку зрения.

При том, хотя Солженицын не утверждает с уверенностью, что Галич сознательно насаждал русофобию, он все же обвиняет его и в невольном ее насаждении.

«Но иные уезжавшие черпали в его песнях затравку брезгливости к России и презрения к ней. Или, по крайней мере, уверенность, что это правильно – с нею рвать. Вот голос уже из Израиля: «Мы простились с Россией. Не без боли, но навсегда... Россия все еще цепко держит нас. Но... через год, через десять, через сто лет – уйдем из нее, доберемся до своего порога. Слушая Галича, мы еще раз понимаем, как правилен этот путь» (ibid.).

Подобного рода обвинение совершенно несправедливо. Никакой русофобии в творчестве Галича не видно, наоборот, Галич еще в СССР часто признавался в любви к России, как, например, в следующем стихотворении:

*А попробуй, спроси -
Да была ль она, братие,
Эта Русь на Руси?*

*Эта - с щедрыми нивами,
Где родятся счастливыми
И отходят в смиреньи.
Где как лебеди - девицы,
Где под ласковым небом
Каждый с каждым поделится
Божьим словом и хлебом.*

*...Листья капают с дерева
В безмятежные воды,
И звенят, как метелица,
Над землей хороводы,
А за прялкой беседы,
На крыльце полосатом,
Старики-домоседы,
Знай, дымят самосадом.
Осень в золото набрана,
Как икона в оклад...*

<...>

*Птица вещая, троечка,
Буйный свист под крылом!
Птица, искорка, точечка
В бездорожья глухом.
Я молю тебя:
- Выдюжи!
Будь и в тленьи живой,
Что б хоть в сердце, как в Китеже,
Слышать благовест твой!...
(Русские плачи) (Галич 2006: 236).*

Галич оставался патриотом и за рубежом, как мы проиллюстрировали в разделе 4.7. Но любить Россию в глазах Солженицына, Галичу, видимо, было недостаточно. С точки зрения Солженицына, Галич, наверное, должен был отмежеваться от евреев. Поэтому Солженицын не хотел признавать патриотизма Галича, наоборот, он язвительно упрекает Галича в том, что: «— Он уехал. Со словами: «Меня – русского поэта – «пятым пунктом» отлучить от России нельзя!».

Здесь интересно отметить, что крайне неприязненные отношения Солженицына к Галичу на почве еврейства существовало уже в СССР, т.к. в своей книге *Евреи в СССР и в будущей России* в 1968 Солженицын писал:

«Послушайте магнитные записи песен Александра Галича (Гинзбурга), столь популярные сейчас в Москве - «Домашняя еврейская песенка» и другие. Узнаем оттуда, в чем была вечная доля евреев: погибать в лагерях и в сырой земле, гибнуть за общую справедливость. И как же русскому слушателю в той гостиной, в хору одобрения сидя, заикнуться и осмелиться сказать, что в общем, полежать в сырую землю за эти полета лет у нас в России - не главная была доля евреев? Даже прямо скажем - это русская была доля! Но и такое мягкое выражение было бы воспринято вокруг магнитофона как звериный оскал антисемитизма, не меньше» (Солженицын 1968).

Интересно и то, что, придерживаясь таких взглядов, Солженицын почему-то не стал их высказывать в лицо Галичу, имея возможность встретиться с ним. Вместо такой неприятной, но честной конфронтации, Солженицын предпочел «отсидеться в окопе» под предлогом занятости.

Так что, с нашей точки зрения, отказ Солженицына встретиться с Галичем в 1972 году мог быть продиктован несколькими соображениями. Во-первых, это была е неприязнь Солженицына к Галичу как к еврею. Во-вторых, высокомерие, тоже, видимо, сыграло роль, учитывая, как пренебрежительно Солженицын отзывается о творчестве Галича. В-третьих, с нашей точки зрения, в неприязни Солженицына к Галича присутствовала и банальная творческая зависть, т.к. песни-стихи Галича молниеносно и легко расходились по стране, достигая самой широкой аудитории, в то время как, объемные произведения прозаика Солженицына в сам- или тамиздате достигали лишь очень узкого круга читателей. Галич же, видимо, все же понимал, что Солженицын не был непогрешимым, т.к. Фрумкин вспоминал: «Отчетливо помню и другие уроки, преподанные мне Александром Аркадьевичем. Так, во время таллинских встреч он предостерегал меня от слепой веры в величие и непогрешимость Солженицына...» (Фрумкин 2003). После перестройки стало окончательно ясно, что Солженицын, несмотря на свое диссидентство и борьбу против советской власти, не был ни прогрессивным, ни демократичным человеком.

В целом мы хотели бы отметить, что степень ядовитости и оскорбительности в высказываниях Солженицына о Галиче могут сравниться только с советской прессой. Они представляются особенно шокирующими в книге *200 лет вместе*, опубликованной уже после перестройки и трагической гибели Галича. И дело здесь не только в душка антисемитизма в отношении Солженицына к Галичу, но в заведомо превратном представлении фактов. Особенно странно, что Солженицын продолжал так отзываться о Галиче много лет спустя, уже зная, что Галич собственной жизнью заплатил за свое диссидентство и свое изгнание, в то время как Солженицын смог вернуться назад в Россию и преуспевать, представляется нам несправедливым.

5 Место Галича в жанре авторской песни

5.1 Особенности творчества Галича в ландшафте авторской песни

Учитывая гетерогенность жанра авторской песни сложно определить главных его представителей. Однако «когда слышишь слова «авторская песня», то вспоминаются три имени – Александр Галич, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий. Совершенно различные как по стилю, так и по тематике своей поэзии, они подняли авторскую песню до уровня самостоятельного поэтического жанра» (Цыбульский цит. по Качан 1997: 426). Эти три барда «воплотили в своем творчестве ведущие тенденции бардовской поэзии в целом» (Ничипоров 2008: 18) и общепризнанно считаются самыми главными представителями жанра авторской песни. Для советского народа они были не просто поэтами-певцами, а рыцарями, которые воплотили в себе честь и голос народа, его надежды, душу и совесть (Blanc 1990: 15) и сыграли огромную роль в формировании движения авторской песни (Platonov 2012: 58-59)

Окуджава пел утонченно-философские, романтические и лирические песни о вечных ценностях, Галич пел о реалиях тоталитарной действительности и рисовал карту души советского человека, а у Высоцкого присутствовала мужественная романтика, равно как и сплав лирики и реализма, бытийные и бытовые проблемы (Ковалев 1988: 16). Развитие авторской песни шло в двух различных, но параллельных направлениях: уход от тоталитарной реальности в романтический мир или осмысление этой реальности и активное ее неприятие (Глинчиков 1997: 16). Галич был представителем второго направления, поскольку «явил тот грубый реализм, которого, как кальция в костях, так не хватало искусству» (Ковалев 1988: 16). В плане бытописательности Галич был предвестником Высоцкого и антагонистом чистого лирика Окуджавы (Зверев 1991: 11-12). Но все они делали общее дело, расшатывали стереотипы советского догматического мышления.

«Галич, пришедший в «гитарную поэзию» в начале 60-х годов, выступил со своей интонацией, которая еще решительнее порывала с интонационным наследием сталинских лет и опиралась на жанры, практически изгнанные из официальных сфер жизни, презираемые государственной эстетикой, — на фольклор преступного мира и узников ГУЛАГа, уличную частушку, русско-цыганскую песню-пляс, на напевы и наигрыши исчезнувшего, но не забытого шарманочного репертуара, на «песенки настроения» Александра Вертинского» (Фрумкин 1992: 218).

Интересно то, что эти три барда считаются яркими представителями жанра не потому, что в их творчестве собраны самые характерные признаки жанра, а именно благодаря своей самобытности и уникальности их личности и таланта. Они выделялись своей индивидуальностью и пользовались большей популярностью, каждый из них занимает свое особое место, но все же вписывается в рамки жанра.

«Потому нам так дороги и Окуджава, и Высоцкий, и Галич, что они несходны и что каждый из них говорит нам свою правду своим голосом, и каждый из этих голосов по-своему прекрасен. Окуджава — музыкант в поэзии. Не только потому, что он поет, а потому, что музыкальность — это особая природа его стихов. <...> Высоцкий остается в поэзии актером, несравненным мастером перевоплощения. <...> А Галич — живописец. Несколькоими мазками он создает картину. И видишь ее, и нельзя ее забыть. Все три поэта едины в непримиримом неприятии сталинско-хрущевско-брежневского режима и советского образа жизни. Но каждый из них воплотил это неприятие по-своему. Окуджава находил для этого иносказательные формы, адресованные единомышленникам. Высоцкий критикует советскую внешнюю и внутреннюю политику прямее и язвительнее. <...> Но никто не сравнится в остроте, непримиримости, последовательности, глубине, жесткости отрицания и обличения советского тоталитаризма с Галичем, который и поплатился за это, как никто» (Фризмэн 1999).

Из трех «великих» бардов творчество Галича остается наименее изученным на данный момент, что, отчасти «объясняется сатирической направленностью» песен Галича, «так как исследователи наибольшее внимание уделяли диссидентской позиции поэта» (Уметбаева 2009). Однако мы хотели бы подчеркнуть, что диссидентская направленность стихов Галича – лишь одна, но не далеко единственная характерная особенность его творчества.

В общей сложности Галичем-бардом написано около 180 стихотворений. Мы не рассматривали подробно его тематику, т.к. она сама по себе заслуживает отдельного исследования из-за того, что темы не всегда четко очерчены и «переливаются» друг в друга. К тому же подробное рассмотрение тематики более уместно в литературном анализе его поэзии, с эволюцией цикличности, но мы такого анализа не проводим. Однако для полноты информации мы все же хотели упомянуть основные направления тематики поэтического творчества Галича. В целом, можно сказать, что в творчестве Галича присутствуют порядка тринадцати тем. Четыре самые яркие из них – это тема гражданственности (ср. *Старательский вальсок*, *Поезд*, *Еще раз о черте*, *Баллада о чистых руках*), лагерная тема (ср. *Королева материка*, *Летят утки*, *Заклинание*, *Ночной дозор*), тема «униженных и оскорбленных» (ср. *Баллада про генеральскую дочь*,

Больничная цыганочка, Баллада о стариках и старухах с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов в 110 км. от Москвы; Горестная ода счастливому человеку) и тема абсурдности советской реальности (ср. *Коломийцев в полный рост: Истории из жизни Клим Петровича Коломийцева - мастера цеха, кавалера многих орденов, члена бюро Парткома и депутата Горсовета; Красный треугольник, Съезду историков, Кумачовый вальс*). С лагерной темой граничат две темы: тема обличения тоталитаризма (ср. *Закон природы, Памяти Живаго, Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969, Неоконченная песня («***Старики управляют миром»)*) и тема, посвященная лично Сталину (ср. *Поэма о Сталине, Плясовая*). А с темой «униженных и оскорбленных» граничат еще две темы: еврейская тема (ср. *Кадши, Предостережение, «*** Я товарищи скажу помаленьку»)* и тема подвергнувшихся преследованиям литераторов (ср. *Памяти Б.Л. Пастернака, Август, Возвращение на Итаку, Легенда о табаке*). С последней граничит тема судьбы поэта и писателя в общем (ср. *Так жили поэты, Гусарская песня, Мы не хуже Горация, Прощание с гитарой*). Помимо этого есть еще и женская тема, многие стихотворения из которой также попадают в поле темы «униженных и оскорбленных» (ср. *Песня о прекрасной даме, Признание в любви, Тонечка, Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила ужинать в ресторан «Динамо»*). Далее имеется обширная автобиографическая тема, в которой Галич часто, как нам кажется, говорит от своего собственного лица, а не от лица лирического героя (ср. *Письмо в семнадцатый век, Я выбираю свободу, Желание славы, Черновик эпитафии*). Внутри автобиографической темы можно также особо выделить тему эмиграции и ностальгии (ср. *Когда я вернусь, Опят ностальгии, Песня об Отчем доме, Прощание*). Хронологически последней является тема о Западе (ср. *Старая песня, Песенка о диком Западе, или письмоцео в Москву, переправленное с оказией, Читая «Литературную газету»*).

В данной главе мы попытались определить место Галича в ландшафте авторской песни по отличительным признакам его творчества, а также кратко обрисовать его отношения с двумя другими вышеупомянутыми «титанами» жанра: Окуджавой и Высоцким.

Что касается отличительных признаков творчества Галича, мы хотели бы отметить пять, по которым он занимал свое особое место в жанре авторской песни: 1) поэтическое мастерство, в котором примечательны его интертекстуальность, язык, а также формальные характеристики стиха: метрика, строфика и рифмы; 2) употребление метатекста; 3) мелодическое оформление; 4) драматичность и 5) содержание. Здесь мы должны оговориться, что каждый из этих признаков заслуживает отдельного объемного исследования, но это

выходит за рамки нашей работы, поэтому мы ограничиваемся лишь кратким обзором с иллюстрациями по каждому пункту.

5.1.1 Поэтическое мастерство Галича

Прежде всего, Галич выделялся именно высоким мастерством стихосложения, которое было присуще не всем бардам. Некоторые профессионалы от литературы и поэзии также лестно отзывались о высоком поэтическом и художественном уровне стихов Галича. Словесное мастерство Галича было замечено и высоко оценено «самыми взыскательными мастерами литературы» уже и при его жизни (Копелев 1992:176). Для иллюстрации мы приводим несколько таких мнений.

Так, например, Евтушенко писал: «Все гражданское звучание песен Галича стоило бы гораздо меньше, если бы слова его песен не были бы написаны так крепко и подчас так элегантно по форме» (Евтушенко 1988: 16).

На Лидии Чуковскую, стихотворное мастерство Галича произвело хорошее впечатление еще до его творчества барда, еще в 1942 году, когда молодой Галич читал свои стихи Анне Ахматовой, и Чуковская впервые услышала его:

«Вчера вечером я пошла к N.N. [Анне Андреевне Ахматовой]. У двери я услышала чтение стихов — мужской голос — и подождала немного. Оказалось, это читает Саша Гинзбург [Галич – Л.Р.], актер, поэт и музыкант, друг Плучека <...>. Стихи «способные». На грани между Уткинско-Луговской линией, Багрицким и какой-то собственной лирической волной. NN., как всегда, была чрезвычайно снисходительна... Послушав мальчика, она выгнала нас <...> и стала читать ему поэму» (Чуковская в Галич 2003а: 36).

Особо высокую оценку словесно-стихотворной формы творчества Галича давал отец Лидии Чуковской, писатель Корней Чуковский. Об этом сохранилось несколько свидетельств, прежде всего, рассказ самого Галича:

«Дело в том, что замечательный писатель, замечательный человек, замечательный литературный деятель, как бы глава советской литературы и по возрасту, и по значению, Корней Иванович Чуковский считал меня как бы своим и открытием. А он очень любил хвастаться своими открытиями, и он очень любил какое-то время хвастаться мною, и когда у него собирались гости, он снимал телефонную трубку, набирал мой номер, совершенно непререкаемым тоном, не терпящим никаких возражений, говорил: «Саша, через час у вашего подъезда будет машина. Гитару, и - ко мне». И, если я пытался говорить, что у меня что-то другое назначено, он говорил: «Ну, что такое назначено? Я вас жду. Приезжайте!» (125 лет с рождения Корнея Чуковского 2007).

Для подтверждения отношения Чуковского к стихам Галича мы приводим еще два свидетельства, первое из которых принадлежит Лидии Чуковской в пересказе брата Галича, Валерия Гинзбурга:

«Но несколько лет назад был вечер, посвященный журналу «Горизонт», в котором принимала участие Лидия Корнеевна Чуковская. И она рассказала такой весьма приметный случай. Галич, живя в Переделкино, впервые побывал на даче у Чуковского, где, как обычно, собралась довольно большая компания людей, а Галич под гитару исполнял свои песни. Корней Иванович Чуковский, человек с необычайно острым ощущением слова, выслушал все и сказал: «Ну ладно - это все ваши актерские штучки, а вы мне покажите, чтобы глазами я это прочитал». На следующий день Саша принес отпечатанный на машинке - естественно, изданного ничего не было - сборничек своих стихотворений. Корней Иванович взял их читать. На другой день, прочитав стихи, он написал на этом сборничке, перефразировав Пушкина: «Ты, Галич, Бог - и сам того не знаешь». Так Чуковским была оценена поэзия Галича - это очень характерно» (Гинзбург 2003).

О высказывании «Ты, Галич, Бог, и сам того не знаешь», писал и Лев Копелев (1978/1992: 176). Та же восторженная реакция Чуковского подтверждается и свидетельством Мирона Петровского²²²:

«- Но <...>, - какие чудесные стихи [Галича – Л.Р.]! С каким изящным мастерством строит поэт свои баллады - так, что и мастерства никакого не видать. Сильные, фольклорные, классические по своей строгой конструкции стихи. Как прекрасно знает поэт своих героев - людей из низовых слоев - и с какой естественностью перевоплощается в них! Напрасно его творчество связывают с какими-то новейшими течениями западной поэзии - его истоки отечественные, русские, некрасовские: <...> Корней Иванович читал стихи, упиваясь их музыкой, как бы, как бы внушая слушателю своим чтением, что никакой иной музыки, кроме этой, стиху не надобно» Петровский 1983/ 1992: 184-185).

Мнением Корнея Чуковского, Лидии Чуковской и Евгения Евтушенко лестные отзывы о поэзии Галича не ограничиваются. С точки зрения писателя Виктора Некрасова, Галич – большой поэт. Скептики иногда не считали стих бардов поэзией, литературой, но это поэзия и хорошая поэзия (Некрасов 1992: 186-187). Известно также хвалебное высказывание Окуджавы о Галиче-поэте:

«Был я, был Шпаликов, был Галич, чья судьба так трагически оборвалась — на чужбине, среди чужих людей; а он был весь из нашего

²²² Петровский Мирон Семенович (1932), советский и украинский литературовед, писатель.

языка, нашей поэзии, Корней Чуковский называл его преемником гневной музы Некрасова. Десять лет прошло с его смерти, и сегодня мы, я думаю, обязаны объективно оценить его поэзию <...>» (Окуджава цит. по Красноперов 1988: 4).

Высоко стихи Галича оценивал и поэт Сапгир²²³:

«Не скажу, что много понимаю в так называемых бардах, но стихи Галича — настоящие стихи современного поэта. В них есть мастерство, даже виртуозность по части ритма и свежих рифм. В них — свой поэтический мир, чем и отличается любой, даже очень камерный поэт от самого расхожего и бойкого стихотворца» (Сапгир 2007).

Известный диссидент Леонид Плющ писал, что песни Галича — это не песни, а, прежде всего, поэзия, причем поэзия особая, выросшая непосредственно из языка, непереводаемая. Согласно Плющу, язык этот вырос из недр советского быта, существенно отличавшегося от бытия других эпох и других стран (Плющ 1992: 311).

Здесь мы хотели бы отметить, что при всех лестных отзывах о его поэзии, Галича порой терзали сомнения о качестве собственной поэзии. Это следует из нескольких свидетельств его окружения. Так, музыковед Фрумкин рассказывал:

«Метания между гордым сознанием принадлежности к честной, незапроданной культуре и тоской по легитимности, открывающей доступ к истинно широкой публике, усугублялись, как я понял со временем, совсем уж неожиданным в нем комплексом неуверенности в уровне того, что он делал в поэзии. Мне всегда казалось, что он прекрасно сознает силу своего дарования, ощущает магию своего мастерства, знает себе цену. Казалось — до странного эпизода начала 1970-х на засыпанной снегом Котельнической набережной. Произошло вот что. Мы — Галич, его жена Ангелина Николаевна и я — вышли поздно вечером от журналиста «Известий» Анатолия Аграновского, чтобы поймать такси. Медленно — после выпитого за вечер — передвигавшийся Галич вдруг рухнул в сугроб, наметенный вокруг фонарного столба, и растянулся на спине, уставившись в звездное, студеное московское небо. Остро кольнул страх: сердце, очередной инфаркт!.. «Саша <...> Что? Зачем?! Почему?!» «Володя... я говно.... полное говно», — простонал Галич. «То есть как это? — вконец растерялся я. — Кто же, по-вашему, достоин...» «Он, — вздохнул Галич, не дав мне закончить вопрос, и почему-то указал на небо. — Мандельштам! Вот он великий... А я кто?» Не берусь

²²³ Сапгир Генрих Вениаминович (1928 — 1999), русский писатель и поэт, сценарист, переводчик.

сказать, насколько серьезным и устойчивым было у Галича это ощущение своей второсортности. Знаю лишь, что он искренне, по-детски радовался, когда его замечали и отмечали, что он жадно ловил любые свидетельства признания. Похвалы ему были нужны, как воздух» (Фрумкин 2003).

Рассказ Фрумкина подтверждается свидетельством писателей Сарнова и Войновича.

«У него был странный комплекс, он все время спрашивал: «Ну я, как ты считаешь, я действительно поэт? Я – настоящий поэт? А вот как ты считаешь, я не хуже Межирова²²⁴?» Я говорю: «Саша! Лучше». Он думал, что я вру. А я действительно всегда считал, что он лучше Межирова. Вы будете смеяться: однажды даже он – правда в полупьяном состоянии – сказал мне, что завидует Козловскому²²⁵, - «Какие у него замечательные рифмы». Я был просто потрясен» (Сарнов & Войнович 1992: 470).

Однако перед отъездом Галич все же сказал в разговоре с близкими: «А все-таки я – поэт...» (Шаталов 1990б: 6). Наум Коржавин считал, что сомнения Галича о том, поэт ли он, нормальны для многих поэтов (Коржавин 1992: 473). Интересно, что подобного рода сомнения одолевали и его собрата по жанру Высоцкого (Корман 2007: 40). С нашей точки зрения, это было связано не столько с самооценкой этих двух поэтов, сколько с неортодоксальностью, новизной и синкретичностью жанра авторской песни, которые выходили за рамки классического понятия печатной поэзии, как по форме презентации, так и по многим признакам, например, по языку и метрике. Подробней эти особенности обсуждаются при анализе языка и метрики Галича.

Для нас же здесь важно отметить, что поэтическое мастерство Галича не было столь удивительным, учитывая то, что оно было у него воспитано с самого раннего возраста. Отточенная и элегантная форма стихов Галича была одним из результатов того, что он получил классическое обучение стихотворца, благодаря своему участию с отрочества в поэтических кружках. Многие из его учителей были формалистами/ конструктивистами, как например, Багрицкий, Луговской, Сельвинский, которые строго подходили к форме стиха и придерживались определенной поэтики (Безносова 2009: 9-10). Галич продолжал вращаться в поэтических кругах и на протяжении своей карьеры актера и драматурга. Хотя поэзия в его профессиональной жизни и ушла на задний план, но она продолжала присутствовать в его жизни в течение всего времени до того, как он стал бардом и вновь сделал поэзию своим основным ремеслом.

²²⁴ Межиров Александр Петрович (1923—2009), русский советский поэт и переводчик.

²²⁵ Козловский Яков Абрамович (1921—2001), русский советский поэт и переводчик.

Воспитанию поэтического вкуса у Галича и оттачиванию собственного мастерства помогло и его увлечение поэзией. Он много читал поэзии и много знал наизусть (Лебедев 1997). И вообще «...великолепно знавший русскую поэзию Галич – вообще поэт очень «литературный», требующий от слушателя хорошей филологической подготовки» (Кулагин 2003в). Крылов также отмечает, что Галич имел огромную эрудицию, широкий литературный кругозор и знал источники многих цитат наизусть (Крылов 2001: 113), он запоминал чужие стихи, вероятно, в первого прочтения. Они западали ему в душу и оставались навсегда в его языке (ibid.: 98-99). По свидетельству Юлиана Панича, Галич «восхищал всех нас, его коллег, удивительным владением русским языком, фантастическим знанием поэзии. Помню, как я сидел за режиссерским пультом, а он, не переводя дыхания, цитировал произведения русских поэтов от Тютчева и Фета до Исаковского и Долматовского. И как цитировал!» (Панич 1990: 1). Знание поэзии в творчестве самого Галича проявилось в том, что его строки насыщены явными и скрытыми ссылками на других поэтов его эпохи и других эпох, в ней имеются целые пласты некоторых поэтов, как например, Пушкина, Мандельштама, Пастернака, Ахматовой (Новиков 1990: 66; Ничипоров 2008).

В литературе также проводятся параллели между творчеством Галича и поэзией Саши Черного и Беранже (Вяткин 1988: 7; Галанов 1988). По словам Василия Бетаки из XIX века у Галича были три любимых поэта: Николай Некрасов, Василий Курочкин²²⁶, который перевел Беранже, и А.К. Толстой²²⁷. Бетаки считает, что с «музой мести и печали» Галича роднит сочувствие к человеку, из которого вытекает «гнев праведный» против угнетателей, откуда и рождается социальный пафос поэта. Стихотворные, остросюжетные новеллы Некрасова – «прямые предки галичевских». С другой стороны, песенная форма этих новелл напоминает Беранже в переводе Курочкина. Есть у Галича и нечто общее с первым абсурдистом в русской поэзии Козьмой Прутковым, причем не столько сам абсурдизм, сколько накаленный жестко структурированный балладный стих (Бетаки 2006а: 6). С Беранже творчество Галича также сравнивала и Руфь Тамарина: «Однажды я сказала Галичу - Когда ваши песни начнут петь, а я убеждена, что это будет, о вас скажут — он был советским Беранже». Галич невесело усмехнулся и спросил: «Вы так думаете, Руфь?..» (Тамарина 1991: 183). Свообразным Беранже его времени называл Галича и Плучек (Михалев 1990: 61).

²²⁶ Курочкин Василий Степанович (1831 — 1875), русский поэт-сатирик, журналист, известный переводчик Беранже.

²²⁷ Толстой Алексей Константинович (1817 — 1875), русский писатель, поэт, драматург из рода Толстых. Совместно с братьями Жемчужниковыми создал пародийный образ Козьмы Пруткова.

В случае песен Галича стихи абсолютно превалировали над музыкой, о чем он сам неоднократно говорил:

«Дело в том, что стихи - а наши песни это в основном стихи, которые просто поются под аккомпанемент гитары и не всегда даже хорошо поставленными голосами, - так вот, стихи слушают и умеют слушать далеко не все. А песню умеют слушать все. Поэтому стихи ряда поэтов как бы стали притворяться песнями. И это именно для того, чтобы пробиться к сердцам слушателей. И роль этой песни, во всяком случае, в последние годы, была чрезвычайно важной. Ибо она была, повторю, вот тем самым мгновенным откликом на какие-то события - не только внешнего порядка, но какого-то внутреннего, духовного порядка. Ибо песни наши говорили не только о том, что происходит вообще, вот как факты, но и о том, что происходит в душах людей. То пробуждение сознания, то освобождение от страха - все это находило отклик в наших песнях. И я думаю, что они играли и продолжают играть чрезвычайно важную роль в жизни нашего общества» (Галич 1997: 372).

Близость творчества Галича к стихам для чтения заключается еще и в том, что он далеко не все стихи пел, некоторые он только читал (Кулагин 2003а: 159), например, *Клятву Вождя* и *Подмосковную Ночь*, вторую и третью главы в *Поэме о Сталине*, поскольку музыка к ним, по его собственному признанию, не складывалась. Но по-настоящему стихи Галича стали действительно печатной поэзией после перестройки, когда они стали публиковаться.

Поэт Василий Бетаки также отмечает, с расстояния прошедших двадцати пяти лет поэзия Галича представляется намного значительней, нежели при его жизни, когда некогда актуальное содержание стало неактуальным. С утратой политической остроты стала больше проявляться чисто литературная ценность. (Бетаки 2006а: 14-15), поскольку истинная ценность стихов Галича долго оставалась в тени содержания его песен (*ibid.*: 22). Согласно Бетаки, стихи Галича, которые теперь часто стали выходить печатными изданиями «выявили то, чего не все ожидали. «Лишившись мелодии и гитарного перебора, стихи не только не обеднели, но может даже выросли. Проявилась их тонкая структура, проступил драматизм – в юморе, лирика – под сарказмом»» (Рассадин 1998: 9).

Однако другие, например, актер и писатель Яков Сегель, считают, что поэзия Галича все же теряет что-то в печатном виде, произведения Галича все же скорее песни, нежели стихи, т.к. на бумаге они воспринимаются несколько иначе

(Сегель ²²⁸1992: 359). Мнение Сегеля разделяет и И. Грекова, которая писала, что Галича нужно было не только его слышать, но и видеть, поскольку его исполнение было особым спектаклем, он «играл оттенками всех смыслов и сверхсмыслов» в каждом слове. Согласно Грековой, любая попытка рассмотреть стихи Галича только как стихи беспомощна. Не так много остается от его искусства только на бумаге (Грекова 1992: 491-492). Того же мнения придерживался и переводчик Галича славист Джеральд Смит, согласно которому стихи Галича многое теряют на бумаге (Smith 1983: 31-32).

Таким образом, мы видим две совершенно противоположные точки зрения на «напечатанного Галича», лишенного всех аспектов его «представления». С нашей точки зрения, сторонники обеих точек зрения по-своему правы, поскольку, по сути, их мнения не являются взаимоисключающими, а лишь, акцентируют разные аспекты творчества Галича. Драматичность стихов Галича, которая разбирается ниже, безусловно, полностью проявлялась только в его исполнении, когда он мог играть не только словом, но и интонацией, голосом, музыкой, театральной паузой и мимикой. Именно о таком представлении Галича (и о его корнях) писал музыковед Фрумкин:

«Был у Галич предшественник в этом искусстве гибко перекрашивать интонации, соединяя их со словами не однонаправленно, а по контрасту – полифонически, - Александр Вертинский. Первый русский поэт-актер-певец пользовался приемом намеренного и очень сильного контраста между интонацией и текстом. <...> Такие внезапные стыки обыденных ситуаций и - гордого высокомерного тона или, наоборот, капризной манеры пения и – высокопарных, «важных» слов – очень для Вертинского характерны. Патетика перекрещивается с унынием, надменность сменяется надрывностью, бравурная веселость – безысходной тоской. <...> Разница, однако, в том, что сходные приемы неожиданных стыков и перекрещиваний тона со словами и ситуациями направлены у Галича не на изысканную игру настроений, а на обогащение сатирической палитры, на игру точками зрения, на углубление чувства иронии» (Фрумкин 1992: 233-234).

Однако нам кажется, что качество самого стихосложения при этом могло несколько «затмеваться» этим многогранным театральным представлением. Театральность, конечно, утрачивается на бумаге, но при этом, «обнажая» сам стих, привлекая внимание к его форме, к словарному богатству. Такое же «обнажение» стиха происходит при некоторой утрате злободневности. Тот факт,

²²⁸ Сегель Яков Александрович (1923 — 1995), советский актер, кинорежиссер и сценарист, прозаик.

что Галич продолжает печататься в России, в основном, в поэтических изданиях, что его поэзией все больше начинают интересоваться литературоведы, показывает, с нашей точки зрения, что стихи после «обнажения», выдержали проверку на поэтическое качество.

Ниже мы более подробно рассматриваем четыре поэтические характеристики творчества Галича: его язык, метрику, строфику и рифму.

5.1.1.1 Особенности языка Галича

Прежде чем говорить о нестандартности языка Галича, нам бы хотелось отметить тот факт, что стилевая нестандартность была в целом характерна для всего жанра авторской песни, и было это обусловлено двумя основными причинами, а именно особенностям исторической лингвокультурной ситуации и особенностями самого жанра.

Исследовательница авторской песни Потапова определяет понятие лингвокультурной ситуации двойко: как временное понятие, одновременно являющееся проявлением постоянной эволюции языка и конкретным временным «срезом» этой эволюции, и как совокупность различных языков, культур, социолектов и т.д. (Потапова 2009: 7).

Конкретно, лингвокультурная ситуация в СССР на момент возникновения жанра авторской песни в конце 50-х – начале 60-х годов была охарактеризована дуализмом. Потапова считает, что «в 70-е гг. выделились два пласта в художественной культуре – официальный и неофициальный, то есть поддерживаемая государством культура и не поощряемая им» (ibid.: 9). Однако подобное противостояние официально одобряемой и неодобряемой культуры представляется характерным не только для 50-х, 60-х или 70-х годов, но для всего советского периода, поскольку язык был интегральной частью тоталитарной идеологии. Постоянное разделение на желательные и нежелательные языковые элементы было неизбежным и всегда присущим советской системе. Однако наличие двух видов культуры в плане языка в советском обществе было бы неправильно понимать как полярное противостояние двух диаметральных противоположностей, ибо реальная картина была намного более сложна и многогранна.

Официально разрешенный стили речи советского периода можно условно подразделить на две основные группы: официально приемлемые стили речи согласно господствующим нормам культуры, приличий и морали и собственно политизированный язык идеологии. Официально одобряемый стили речи существовали бок о бок с официально неодобряемыми, и советские граждане с самого раннего возраста учились делать отбор нужного стиля в зависимости от

контекста и ситуации. Это существование двух речевых культур: официально поощряемой и официально не поощряемой привело к языковой дисглоссии.

Первый тип речевой культуры имел, по сути дела, мало отношения к советской системе и был в основном унаследован советской властью еще от царской России. Она была, по большей части, основана на дореволюционном литературном и официальном русском, который в советский период лишь был «очищен» от буржуазных классовых элементов, как например, от обращений «господин» и «госпожа», и «обогащен» чисто советской лексикой, как например, обращением «товарищ» и словом «пролетариат». В остальном дореволюционный литературный русский язык вполне устраивал новую власть, т.к. подтверждал те нормы морали и приличий, которые насаждала и она сама. Причем здесь интересно отметить, что советская власть активно занималась вопросом языкознания и давала указания по поводу его употребления с самого начала своего существования. Так, в первые годы после революции, «советы» активно боролись с «иностраницей», т.е. употреблением иностранных слов. Почин был положен самим Лениным, который в заметке *Об очистке русского языка* писал:

«Русский язык мы портим. Иностранные слова употребляем без надобности. Употребляем их неправильно<...>. Не пора ли нам объявить войну употреблению иностранных слов без надобности? Сознаюсь, что если меня употребление иностранных слов без надобности озлобляет (ибо это затрудняет наше влияние на массу), то некоторые ошибки пишущих в газетах совсем уже могут вывести из себя» (Ленин 1924 цит. по Целищев 2015).

Столь же ярким борцом с иностранной лексикой был и Владимир Маяковский (*ibid.*).

В 30-е годы академик Марр выдвинул теорию классовости языка, согласно которой язык должен меняться в связи с новым политическим и экономическим строем. Теория Марра была популярна до Второй мировой войны, но после войны Сталин выступил с рядом статей в «Правде», которые потом были объединены в брошюру «Марксизм и вопросы языкознания» (Сталин 1950). В этой работе Сталин осудил теорию Марра и выдвинул тезис о неклассовости и неизменности языка. По мнению Сталина: «русский язык, то он за этот большой промежуток времени не претерпел какой-либо ломки, и современный русский язык по своей структуре мало чем отличается от языка Пушкина» (*ibid.*). С нашей точки зрения, этим Сталин узаконил тенденцию консерватизма в языке на уровне дореволюционного литературного русского.

Статичность и традиционность в советский период можно проследить не только в области языка, но и вообще в области искусств. После относительного расцвета экспериментальности в литературе и искусстве в начале XX века и в 20-х годах, с начала 30-х годов последовала институализация, регламентация и возврат к традиционным нормам в области культуры, но в новом обличе соцреализма (Smith 1984a: 12-13). Содержательная часть соцреализма была ограничена только описанием действительности, не идущим в разрез с официальными догмами (Бересенева 2011: 168-169, 171; Королева *ibid.*: 169-174; Platonov 2012: 47), что на практике часто означало описание лакированной, идеальной и даже откровенно фальсифицированной действительности. В этом плане, официальный стили речи советского периода были исторически консервативны и мало подвержены эволюции:

«Techniques that have become commonplace in anglophone literature are unacceptable for publication in Russian both inside and outside the country. Modern Russian literature hardly contains anything absurd or erotic; it has always been concerned with various degrees of seriousness and promoting whatever ideology. Published Russian literature exhibits constraints at both literary extremes: high and low styles»²²⁹(Smith 1984a: 221).

Интересно то, что, несмотря на идеологическую ориентацию советской системы на низко развитые и плохо образованные рабочий класс и беднейшее крестьянство, в официальном использовании языка (в литературе, периодике, на радио и телевидении, в публичных выступлениях и т.п.) в советское время не допускалось использование откровенно просторечной лексики, а уж тем более сниженной или ненормативной лексики. «В казенных шедеврах Коломийцевы [малограмотный герой цикла стихотворений Галича – Л.Р.] размалевывались как соль земли, они выражаются по-дикарски переведенным языком французских просветителей» (Великоречин 1990: 10). Причиной такой фальсификации реальной языковой культуры масс могло послужить упорное стремление советской системы представить малообразованные социальные слои как развитые и культурные, в полном соответствии с их новым возвышенным образом в советской идеологии.

²²⁹ «Методы, которые стали банальными в англоязычной литературе, неприемлемы в русском, как внутри страны, так и за ее пределами. Современная русская литература практически не содержит ни эротики, ни абсурда; в русской литературе всегда присутствовала озабоченность материями разной степени серьезности и пропагандой какой-то идеологии. В публикуемой русской литературе видны стилистические ограничения с обоих концов литературного [спектра - Л.Р.]: в плане высокого и низкого стиля» (Smith 1984a:221).

Однако клеймо недопустимости в советской литературе распространялось не только на сниженную лексику, но и на завышенный регистр в рамках борьбы с элитарностью:

«The other stylistic extreme, the high end and difficult text has also been censored in Soviet literature. Like the low end it is a shared assumption because it is also rarely found in dissident authors. Russian literature must reach the widest possible audience and must be comprehensible and not limited to those have leisure or education to spend time on study»²³⁰ (Smith 1984: 225-226).

Вторым типом официально разрешенных стилей речи языка советского периода являлся политизированный язык идеологии. В отличие от официально приемлемого литературного русского, язык идеологии являлся непосредственным продуктом самой системы, созданным и употребляемым ей в качестве идеологического орудия и оружия. В такой ситуации «политизированные догмы разрастаются <...> до глобальных масштабов, а стиль речи ... становится продуктом фиктивного псевдобытия общества» (Ничипоров 2008: 315). Этот стиль можно не ради красноречия, а вполне буквально по смыслу назвать «новоязом» по принципу оруэлловского «новояза» (Зверев 1991: 10), ибо он был создан с той же целью, выполнял ту же функцию и был также вездесущ, как у Оруэлла. На этом языке партия общалась с народом, на нем излагалась идеология, правительственные решения и велась политическая и пропагандистская работа. Для точности и краткости в данной работе используется именно термин советский «новояз».

«Для граждански мыслящего советского человека 60-х годов противостояние культуры и анти-культуры, свободы и тоталитарной системы, личности и безличностного *мы* – было, прежде всего, противостоянием по линии слова. Система функционирует, у н и ч т о ж а я с л о в о. Она вычеркивает информацию о нежелательных, неудобных ей вещах и тем самым как бы уничтожает их самих» (Свиридов 2001: 110).

²³⁰ «Другая стилистическая крайность, завышенный языковой регистр и сложные для восприятия тексты, были также не допустимы в советской литературе. Также как и отношение к заниженному сегменту лингвистического спектра, это негативное отношение разделялось писателями по убеждению, т.к. этот сегмент редко встречается и у авторов-диссидентов. Русская литература должна иметь возможность достигнуть самой широкой аудитории и должна быть понятной, а не ограничиваться читателями, у которых есть свободное время и соответствующий образовательный уровень для того, чтобы навести справки» (Smith 1984:225-226).

Обобщая описания «советского новояза» в теоретической литературе, можно сказать, что он был охарактеризован четырьмя основными признаками: 1) клишированностью (Юрчак 2014: 115), 2) ритуальностью, 3) примитивностью, 4) исчезновением разных коннотаций слов в пользу одной» (Потапова 2009: 10) и 5) уменьшением количества глаголов в пользу увеличения количества существительных (Юрчак 2014: 115-116).

Клишированность возникла по причине ограниченного репертуара шаблонов и советских догм, а также бесконечной повторяемости идеологических оборотов. Повторяемость, в свою очередь, была не только следствием ограниченного репертуара, но и средством индоктринации: «жизнь Коломийцева [герой песен Галича, малограмотный, верноподданный советский рабочий – Л.Р.] замусорена бессмысленными лозунгами, которые от бесконечного повторения приобрели вид абсолютных истин и властвуют над сознанием» (Зверев 1991: 10).

Индоктринация была нацелена на притупление сознания всех, у кого не хватало достаточной самостоятельности мышления и индивидуальности: «за пределами советских квартир хлещет трескучая фразеология, одурманивающая сознание тех, у кого нет внутреннего сопротивления» (Венцов 1992: 54). Юрчак также считает, что отсутствие внешнего лица, моделирующего и направляющего идеологический дискурс после смерти Сталина, идеологические тексты неизбежны стали повторять предыдущие, что усилило нормализацию и степень цитатности:

Фразы звучали «как надо», если они походили на знакомые формулы. Процесс редактирования включал в себя вполне осознанную имитацию предыдущих текстов. В результате этой коллективной имитационной работы индивидуальные стили письма сглаживались, а особенности авторского голоса сводились на нет. Присутствие автора в тексте уменьшалось, а значит, уменьшалась и личная ответственность за написанное.

На уровне языковой структуры различные образцы авторитетного языка становились все более похожи. <...> Это в свою очередь повышало цитируемость <...>; каждый новый текст, написанный в этом жанре, все больше походил на цитату из некоего абстрактного «предыдущего» текста. (Юрчак 2014: 114-115).

Ритуальность советского «новояза» обусловлена тем, что он употреблялся в определенных контекстах и был неразрывно с ними ассоциирован. Ритуальность «новояза» подчеркивает и то, что почти все члены общества осознавали его фиктивность и фактическую нереальность. На «новоязе» как таковом «никто никогда не говорил. Эта «речь» - не средство общения, не продукт мышления, а средство бессовестного вранья ради удовлетворения шкурнических

паразитирующей верхушки» (Великоречин 1990: 10). Поэтому «в реальном советском обществе «новояз» не вытеснил обыденный язык, а существовал параллельно с ним» (Потапова 2009: 10).

Языковая примитивность «новояза» была обусловлена необходимой простотой и доходчивостью языка партийной доктрины, которая должна была быть понятной даже малообразованным слоям населения (Smith 1984a: 12, 225-226). В результате, советский новояз одинаково подходил и для уголовников, и для космонавтов (Рубинштейн 1992: 208).

Для «новояза» было также характерно исчезновение различных коннотативных значений определенных слов в пользу одного, поскольку в советский период коннотация некоторых слов в новоязе прочно срослась только с одним определенным контекстом. Так, например, слово «пособник» могло ассоциироваться только с идеологическими врагами, а слово «героический» только с идеологически дружественными и родственными элементами. «Уверенность в завтрашнем дне» считалась отличительной чертой только социалистического общества, а ее отсутствие – неременной отличительной чертой всех прочих типов общества. Такое ограничение коннотативных значений привело к десемантизации «слова, высказывания, текста. Десемантизация – это не полное обесмысливание. Так, например, слова ритуального языка часто теряют не весь смысл, но часть его, как правило, сохраняя или даже приобретая оценочное значение» (Потапова 2009: 10). Юрчак называет это явление «моносемичностью», а именно, когда политические термины утрачивали свою многозначность, превращаясь в уникально моносемичные термины (Юрчак 2014: 117). Подобный искусственный отбор коннотаций привел к обеднению и обесмысливанию языка. В результате, советский «новояз» приобрел еще более ритуально-церемониальную окраску, и многие люди употребляли его и слушали уже чисто машинально, не вникая в смысл (Blanc 1990: 75), т.е. на уровне механического, а не когнитивного действия.

Другой отличительной чертой «новояза» было уменьшение количества глаголов и увеличение количества существительных, а именно:

<...>, короткие предложения часто объединялись в одно длинное путем удаления глаголов. В действительности глаголы не просто удалялись, а заменялись на существительные особого типа, которые были произведены из этих глаголов путем их номинализации <...>. В результате <...> появилось множество необычно длинных и довольно неуклюжих номинативных фраз, которые звучали крайне непоэтично. (Юрчак 2014: 145).

Предпочтение существительных над глаголами представляло сказанное скорее как несомненный факт, нежели как действие, которое можно было поставить под вопрос (ibid.: 146). Исчезновение глаголов, равно как и клишированность Галич упомянул в своем интервью, данному приблизительно в 1974, корреспондентам «Посева» Югова и Рару, Галич снова резко выступал против обесмысливания языка из-за идеологических штампов:

«... одна из самых больших бед нынешнего времени - разрушение русского языка. Вот едешь по городу, видишь эти кумачовые надписи, которые не означают решительно ничего, которые написаны «блочным», бессмысленным языком: «Народ и партия едины», «Ознаменуем определяющий год пятилетки» <...> Зачем висят эти надписи? Слова теряют смысл. И когда читаешь газетные стихотворения, приходишь в отчаяние именно от полного отсутствия смысла. Слово – оружие, которое дано нам Господом, в котором есть суть и назначение поэзии, - «глаголом жечь сердца поэзии». А какой же там глагол, там глаголов нету! Есть только «ознаменуем», - но какой же это глагол?...» (Галич 1991: 176).

Официально не поощряемый стили тоже были далеко не однородны и представляли собой не полярную противоположность официальным, а более живую и динамичную лингвистическую среду, к некоторым частям которой советские власти относились более благосклонно, нежели к другим ее частям. Официально не поощряемые стили нельзя считать запрещенными, запреты распространялись только на небольшую группу этого лексического пространства. Тем не менее, фактически большая часть разговорного русского считалась непригодной для советской печати, хотя большая часть его и не содержала ничего крамольного (Smith 1984a: 221). Условно неофициальные стили русского языка можно разделить на общеприемлемые и неприемлемые.

К первой категории относился разговорный стиль (коллоквиализмы) с редкими вкраплениями просторечия, жаргонизмов и урбанистического сленга. Ко второй категории относилась табуированная, ненормативная лексика, а также вульгаризмы, просторечие, аграмматизмы и жаргон, ассоциированный с социальными низами: блатной, лагерный, воровской.

Авторская песня и ее язык в определенной степени явились противовесом советскому официально допустимому языку и ответом на его недостатки, поскольку в искусстве назрела нужда в «естественном и современном языке общения» (Венцов 1992: 53). В отличие от советского «новояза» язык авторской песни был искренен, «русская речь, русская песня и поэзия вновь обретали человечность и естественную простоту тона» (Фрумкин 2003). Лишенный фальши, помпезности, трескучести и приевшихся штампов, язык авторской

песни пробуждал «личность, погребенную под стружкой казенного языка» (Blanc 1990: 16). Галич замечал:

«Володя Высоцкий, Булат, Ким, <...> все-таки это, во-первых, поэты, во-вторых, индивидуальности. Все-таки каждого из них я могу узнать. А там [в массовых песнях, советских и зарубежных –Л.Р.] я не могу отличить, кто поет... Ну все поют похоже: одни поют ядовитыми русскими языками, а другие ядовитыми западными языками» (Галич 1999: 433).

Барды изменили стилистические каноны советской литературы, они привнесли лексику, доселе считавшейся непригодной для публикации, как-то разговорную лексику, сниженную лексику, жаргон. «Барды нарушили фальшивую идиллию, втащили в парадные залы «низкий» жанр. Люди у них заговорили по-человечески, а главное - достойными воспевания и воспетыми оказались не только самые светлые человеческие чувства и самые возвышенные потребности, но и самые низменные» (Васильев 1996).

Леонид Плющ рассказывал, что потребность в живом естественном языке для молодого поколения стала особенно остро после разоблачений XX съезда:

«Понимаете, мальчишки, вдруг на нас...мы верующие комсомольцы, сталинисты и все прочее... вдруг на нас обрушивается XX съезд, вот как сейчас еще страшнее обрушилось на нынешних мальчишек, еще страшнее, в какой-то степени. Бог, наш Бог оказался негодяем. И все перевернулось, и вдруг мы увидели, что мы живем в царстве лжи и потеряли... Вот тогда пошел блатной жаргон, это вообще было повальное явление. Это спонтанная реакция была. Ведь каждое слово – ложь, все хорошие слова, все наши хорошие эмоции нельзя передавать хорошими словами, красивыми словами. Мы наши красивые эмоции, юношеские, очищали, передавали вульгарными словами, это был инстинкт. Но Галич..., в этом его мудрость, я вижу мудрость его песен, он провел нас через катарсис, вот, в частности блатного слова, отчаянного жанра, ...» (Плющ в *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Употребление разных лингвистических регистров в авторской песне было также часто связано с ее повествовательным и ролевым характером. Уже в 1966 году в интервью «Неделе» Галич отмечал:

«<...> очень многие из этих сочинений [авторских песен – Л.Р.] заключают в себе точный сюжет, практически перед нами короткие новеллы или даже новеллы-драмы, новеллы-повести, новеллы-притчи и сатиры. И каждая несет совершенно определенный характер главного действующего лица или, так сказать лирического героя. В лучших песнях Анчарова, Визбора, Кима, Городницкого герой подлинный, он имеет социальное происхождение, вполне осязаемую плоть, лексику

свойственную только ему» (Галич в в Песня единая и многолика: Круглый стол «Недели» 1966/ 2000:145).

Часть протеста бардовского творчества и другой диссидентской литературы заключалась не только в содержании, а именно в отступлении от официальных языковых норм: «в диссидентстве было не инакомыслие, а инакословие, официальному языку и стилю противопоставлялся иной стиль и язык» (Свиридов 2002: 150). В этом смысле авторская песня также является одним из проявлений естественной и неизбежной стилистической эволюции языка на фоне консервативной стагнации советских языковых норм.

Именно «инакословие» авторской песни стало одной из излюбленных мишеней нападок советских властей на весь жанр. Официальная точка зрения представлялась как мнение столпов советской культуры: композиторов, текстовиков и критиков. Так, композитор Соловьев-Седой высказался еще в 1965 году против «косноязычности», «блатного лексикона, хриплого шепотка» и «музыкального примитива» (Соловьев-Седой в «Литературной Газете» от 3 июня 1965 цит. по *Авторская песня* 1998: 429). Музыковед Переверзев²³¹ писал:

«Самодеятельные авторы часто обращаются к жизненным бытовым ситуациям, разговорной лексике и интонациям. В этом кроется причина их популярности. Но сам по себе этот факт еще не служит мерилom эстетической ценности. Стремление к простоте и доходчивости оборачивается подчас нарочитым упрощением, вульгаризацией музыкально-поэтического материала, <...> «смесью назойливых штампов, <...> обилием общих мест и примелькавшихся оборотов» (Переверзев в «Советской эстраде» и цирке 1965 цит. по *Авторская песня* 1998: 430-432).

В столь же гневных тонах обрушивался на бардов и Николай Мейсак после фестиваля «Бард-68», обвиняя их в «кривляньи», «поразительной нескромности» и «малограмотности», а также в том, что они «хулигански коверкают родной язык» (Мейсак 1968/ 1989: 218, 227). А на заседании после фестиваля «Бард-68», на котором Галичу было вынесено строгое предупреждение, поэт Наровчатов²³² сказал, что бардовские песни поражают его «страшно низким уровнем словесной фактуры и плохим вкусом», назвал весь жанр «третьерядным искусством» (*Стенограмма заседания Московского отделения СП* 2009: 329, 338).

²³¹ Переверзев Леонид Борисович (1930—2006), джазовый музыковед, журналист, теоретик дизайна.

²³² Наровчатов Сергей Сергеевич (1919 — 1981), русский советский поэт.

Для Галича вопрос активного противодействия официальному советскому языку стоял очень остро и оставался для него больной темой (Крылов 2003: 28). Он неоднократно упоминал сознательный языковой протест в своем творчестве, и каждый раз заново возвращался к этой теме, о чем свидетельствуют различные дошедшие до нас цитаты в его интервью, передачах и свидетельствах очевидцев. Для иллюстрации того, насколько эта тема не давала ему покоя, мы проводим несколько примеров его высказываний. Так, по свидетельству Лебедева Галич за несколько дней до отъезда говорил своему врачу Ирине Балычевой:

«В самом несчастном положении оказались люди моей профессии, то есть люди слова. А слово настолько уже разрушено в этой стране, что мы уже почти не понимаем, что они говорят. <...>, - Гейне говорил, что пока живо слово, все можно поправить, но если и оно погибнет, то это конец стране, людям, народу» (Лебедев 1998б: 152-153).

В интервью с Красовским сразу после прибытия на Запад в 1974 году Галич высказал свое сожаление об утрате богатства русского языка из-за засилья «новояза»:

«От трескучей, унылой и не несущей в себе никакого смысла пропаганды, человек отупевает. Его отучают говорить. Советский человек, русский человек теряет свой изумительный, богатейший язык, потому что те фразы, из которых составлены газет и из которых сложены лозунги, смысла в себе не несут» (Галич в Красовский 1974: 56).

Галич видел в языке его литературное орудие и гражданское оружие, он, также как и Лев Толстой, считал язык мериллом нравственности, что он высказал в его передаче на радио «Свобода» от 16 октября 1976 года:

«Лев Толстой сказал когда-то: «нравственность человека определяется его отношением к слову». Да вы подумайте, какой же нравственностью может обладать человек, написавший слова постановления Центрального комитета партии «О мерах по дальнейшему улучшению руководства развитием советского кинематографа» <...> Я поэт, я не могу не любить языка, который является не только моим орудием, но и оружием, язык – это удивительное средство выразительности. И не дать превратить его в орудие насилия – это наша с вами задача, противопоставить этому официальному, собачьему, чудовищному языку, лишенному мысли и эмоции <...> живой родник русской народной речи» (Галич 1990: 68).

В своем интервью *Верю в торжество слова* Галич сказал, что поэтический язык являлся важным средством освобождения мышления от индоктринации «новояза»:

«И здесь именно поэтический язык может сыграть важнейшую роль в освобождении человеческого сознания от страха, в освобождении человеческого сознания от шаблонов мышления, потому что именно поэтический язык заставляет «играть» слово, заставляет относиться к слову как к чему-то необыкновенно цельному, как к чему-то значащему, несущему в себе информацию» (Галич 1997: 372).

Помимо высказываний в беседах и интервью Галич отразил тему слова и «антислова» в ряде стихотворений, из которых одним из самых ярких является *Кумачовый вальс*. В нем в идиллической картине Подмосковья противопоставляются бессмысленные и чудовищные в этой бессмысленности советские лозунги. Огромного размера, в броских алых цветах, они нагло довлеют «над антеннами сгорбленных дач» и «над березовой рощей покорной», по-эксгибиционистки представая во всевидение «метровыми буквами»:

*Ну, давай, убежим в мелколесье
Подмосковной условной глуши,
Где в колодце воды - хоть залейся
И порою, весь день, ни души!*

<...>

*Но, увы - но и здесь - над платформой,
Над антеннами сгорбленных дач,
Над березовой рощей покорной
Торжествует все тот же кумач!*

*Он тарачит метровые буквы,
Он вопит и качает права...
Только буквы, расчертовы куклы,
Не хотят сочетаться в слова.
- Миру - мир!
- Мыру - мыр!
- Муре - мура!
- Мира - миг, мира - миф, в мире - мер...
И вникает в бессмыслицу хмуро
Участковый милиционер. (Галич 2006: 245).*

Именно из столь трепетного отношения к языку и родился язык Галича. Его огромная литературная и поэтическая эрудиция были воспитаны в нем уже с детства. Страстное и продолжительное увлечение поэзией обусловило его широкую поэтическую эрудицию, хороший поэтический слух, и то виртуозное владение языком, о котором впоследствии говорили многие его современники. Так, на радиостанции «Свобода» Галич всех восхищал «удивительным владением русского языка, фантастическим знанием поэзии» (Панич 1990: 1).

Помимо хорошей памяти и эрудиции у Галича было также сильно развито желание языкового усовершенствования. По его собственному признанию, ему было свойственно желание перерабатывать и улучшать тексты других поэтов. Так, например, он сам упоминал, что ему всегда хотелось что-то переделать у Пастернака: «Мне никогда не хочется сделать лучше стихотворение Анны Андреевны или Мандельштама, а у Пастернака много раз хочется что-то переделать: вот эти строчки мне нравятся, вот это я сделал бы иначе» (Галич 1991: 175). Исследователь Крылов также отмечает у Галича страсть к переделке текстов других бардов и поэтов (Крылов 2001: 21-25). Это свидетельствует о крайне критическом и взыскательном подходе к поэтическому тексту со стороны Галича, о постоянном поиске нужного слова или образа. Таким же было отношение Галича и к его собственным текстам. По многочисленным свидетельствам современников, он долго работал над стихом, постепенно усовершенствуя и отшлифовывая его. На звукозаписях даже сохранились просьбы Галича к слушателям не записывать «сырых» вариантов новых песен, т.к. работа над текстом еще не была закончена (Крылов 2009: 179-180; Костромин 2001: 163). Сам Галич тоже признавался в своем стремлении к усовершенствованию, он долго мог оттачивать свои тексты, т.к. «происходит отбор по языку<...> Иногда полгода, семь, восемь месяцев» (Галич 1998: 438, 441). Во многих стихотворениях Галича на фонограммах так и остались разные варианты разных строк, к примеру:

*Что славен кличкой подзаборною, **

Что наглых не отвел очей,

Когда он шествовал в уборную

В сопровожденьи стукачей!

*// * Вариант:*

Что горд судьбою, им поверенной,

Им - ты пальцем не грози

Я как стоял - стою. Расстрелянный

Стою - не ползаю - в грязи.

<...>

*Ах, только бы шаг - за черту рубежа ***

По зыбкому льду...

Но вы подождите меня, госпожа,

Теперь я решился, моя госпожа,

Теперь уже скоро моя госпожа,

Теперь я приду!.. (Галич 2006: 233).

*// ** Вариант:*

Сквозь время за черный провал рубежа

Из скуки оков

Я, все-таки, вырвусь, моя госпожа,

Вы только дождитесь меня, госпожа,

Вы только простите меня, госпожа,

Во веки веков

(Письмо в семнадцатый век) (Галич [без датировки – Л.Р.]. *Когда я вернусь* (Полное собрание стихов и песен).

В своем новаторстве язык Галича был, с одной стороны, сродни языку других бардов, а, с другой стороны, значительно отличался от них. Сходство между языком Галича и языком других бардов заключается в том, что все барды отошли и от казенного языка пропаганды, и от стерильного языка официальной литературы (Аннинский 2004). Что же касается отличий языка Галича, то он отличался особой индивидуальной спецификой, ему был характерен особый идиостиль (Ничипоров 2008: 317; Уметбаева 2009: 4-6).

Современников Галича его язык поражал не только своей изобретательностью, но и новизной и свежестью. «На фоне нейтральной литературы, в 60-е годы с трудом преодолевавшей стилистическую серость, Галич заговорил языком самых разных людей – разговорным, полусленговым, точно персонифицированным. Живым языком» (Троепольская 1988: 23). Синявский считал, что Галич сыграл важную роль во введении в современную советскую литературу свежей струи русской речи, в разрушении советской, шаблонной словесной культуры, пробуждении «современной русской словесности и обращении от <...> монотонной мелодии, которую много лет дудели, - в звонкое многоголосье ...» (Синявский 1990/ 2004: 305). Другой писатель Григорий Свирский тоже дает высокую оценку языку Галич:

«Нам, литературоведам, как написал мне недавно из Москвы литературный критик и мой многолетний друг Бен Сарнов, «...еще предстоит проанализировать весь его инструментарий, аналитически доказать, какой он великолепный мастер, какие открыл новые возможности, и языковые, и драматургические»» (Свирский 2004).

Отличительными чертами языка Галича являются афористичность, широта словарного запаса, стилистическая контрастность, а также большой интерес к бытовому языку, включая сниженную и ненормативную лексику.

Первой характерной чертой, отмечаемой в источниках, является виртуозность языка Галича, по которой, его можно было сравнить с Зощенко (Алешин 1995: 56). Также как и Зощенко Галич сумел «поднять» «из самых народных глубин» и «вспахать» «поразительные языковые пласты» (Волин 1998), он был «блестящий стилист. Поражает отточенность формулировок, глубина метафор и фантастическая способность автора незаметным штрихом воссоздать

мельчайшие детали обстановки, в которой происходит действие» (Акимов²³³ 1988: 48).

Изобретательность обращения со словом придала языку Галича меткости, что обусловило его высокую афористичность. И, действительно, многие из его слов и фраз стали крылатыми (Алешин 1955: 52; Акелькин 1988: 12; Шумкина 2009: 195). Поэт Юрий Карабчиевский²³⁴ заметил «... живучесть, запоминаемость строчек Галича, их, <...>, коэффициент цитирования очень высок. Это просто готовые формулы обихода. <...> Просто грибоедовское изобилие» (Карабчиевский 1991: 175). Афористичность Галича подчеркивал и Евгений Евтушенко, по словам которого, песни Галича поразили его своей гражданской афористичностью (Евтушенко 1988: 16). Надо сказать, что такую афористичность Галичу в свое время предсказывал большой поклонник его творчества, Корней Чуковский: «Саша, вы будете расходиться на цитаты, как Грибоедов» (Вербиева 1998: 10). Тот же Чуковский, по воспоминаниям Е.М. Пинской, вдовы литературоведа Л.Е. Пинского²³⁵, предсказывал, что: «[о] песнях Галича, о его языке еще будут писать диссертации» (Пинская цит. по Крылову 1997: 368). Здесь мы хотели бы привести несколько примеров афористичности языка Галича, т.е. несколько цитат из его стихотворений, которые стали крылатыми фразами.

*Граждане, Отечество в опасности!
Наши танки на чужой земле!
(Бессмертный Кузьмин) (Галич 2006: 95).*

*Но поскольку молчание — золото,
То и мы, безусловно, старатели.
(Старательский вальсок) (Галич 2006: 53).*

*Вот как просто попасть в богачи,
Вот как просто попасть в первачи,
Вот как просто попасть — в палачи:
Промолчи, промолчи, промолчи!
(Старательский вальсок) (Галич 2006: 54).*

²³³ Акимов Борис, высококовед.

²³⁴ Карабчиевский Юрий Аркадьевич (1938 —1992), русский поэт, прозаик, литературный критик-эссеист.

²³⁵ Пинский Леонид Ефимович (1906 —1981), советский филолог, педагог, специалист по истории западноевропейской литературы XVII—XVIII веков, мыслитель-эссеист.

*Ой, не шейте вы, евреи, ливреи,
(Предостережение) (Галич 2006: 54).*

*От скорости века в сонности
Живем мы, в живых не значась...
Непротивление совести —
Удобнейшее из чудачеств.
(Поезд) (Галич 2006: 76).*

*Люди мне простят от равнодушия.
Я им — равнодушным — не прощу!
(Засыпая и просыпаясь) (Галич 2006: 78).*

*Я не выбран, но я судья!
(Без названия «***Вот пришли и ко мне седины...») (Галич 2006: 72).*

*Мы не забудем этот смех,
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!
(Памяти Б.Л. Пастернака) (Галич 2006: 114).*

*А над гробом встали мародеры,
И несут почетный...
Ка-ра-ул!
(Памяти Б.Л. Пастернака) (Галич 2006: 115).*

*А из зала мне кричат - давай подробности!
(Красный треугольник) (Галич 2006: 147).*

*Израильская, - говорю, - военицина
Известна всему свету!
(О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира) (Галич 2006:
279).*

*Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?!
(Петербургский романс) (Галич 2006: 56).*

*А бояться-то надо только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»
Гоните его! Не верьте ему!
Он врет! Он н_е_з_н_а_е_т - к_а_к_н_а_д_о!*
(Поэма о Сталине, Глава 5, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением) (Галич 2006: 215).

*И ты можешь лгать, и можешь блудить,
И друзей предавать гуртом!
А то, что придется потом платить,
Так ведь это ж, пойми, - потом!*
(Еще раз о черте) (Галич 2006: 103).

*И ты будешь волков на земле плодить,
И учить их вилять хвостом!
А то, что придется потом платить,
Так ведь это ж, пойми, - потом!*
(Еще раз о черте) (ibid.).

*Но начальник умным не может быть,
Потому что - не может быть.*
(Королева материка) (Галич 2006: 200).

*А она - Королева, а ей плевать -
Хочет он, или нет!*
(Королева материка) (ibid.).

Список этот далеко не исчерпывающий. Как видно из примеров, «живучими» оказались именно гражданские стихотворения Галича, которые имеют отношения либо к нравственности, либо к политике. Это показывает, насколько поэзия Галича затрагивала вневременные, общечеловеческие темы и поэтому была, в определенной степени, пророческой. С нашей точки зрения такая степень афористичности, «живучесть» строк Галича в лексике, сама по себе уже свидетельствует о сохранении их притягательной силы даже по прошествии многих лет, о выразительности и меткости его слова.

Второй характерной чертой языка Галича был его удивительно богатый словарный запас, «необыкновенно широкий лексический диапазон (Жовтис 1988: 140). У Галича присутствуют очень высокие регистры, редкие архаизмы, много книжной и литературной лексики, неологизмы, заимствования из других языков или просто варваризмы, специализированный профессиональный жаргон и пр.

Такой языковой палитры у других бардов нет, Галич поистине представил в своем творчестве весь спектр русского языка. Исследователь Зайцев также отмечает широту речевого диапазона Галича: «уже в самых первых стихах [Галича – Л.Р.] начала 1960-х годов обозначился необычайно широкий проблемно-тематический, жанровый, образный, художественно-речевой диапазон песенного творчества поэта» (Зайцев 2003: 35), его отличали «лексико-фразеологическое и интонационно-синтаксическое богатство изобразительных и выразительных средств, претворенное поэтически в его песнях-стихах...» (ibid.: 47). По мнению писателя Льва Копелева:

«Гестус поэзии Галича заключен отчасти и в его пении, в его исполнительском искусстве. Но только отчасти. Сущность его, прежде всего, и главным образом в языке, в «гестусе живой речи». Она то сдержанна, иронична, то страстна до исступления, то захлебывается гневом, то нарочито сентиментальна, высокопарна, то саркастична и резка до грубости. Его речь бывает изысканно-салонной и площадно-диалектной, жаргонной, по-старинному литературной, «высокого штиля» и буднично-затрапезной, газетной, косноязычной» (Копелев 1992: 178).

Широкий диапазон словарного запаса Галича отметил и его переводчик Смит: «Galich's voice possessed a remarkable range of expression, managing to encompass all the vast stylistic range of poems: from stuttered expletives of a semi-literate worker to the high tradition of literary declamation» ²³⁶(Smith 1983: 31). Ниже мы приводим несколько примеров богатства языка Галича.

*Спину вялую сгорбя,
Я ж не просто хулу,
А гражданские скорби
Сервирую к столу!
(Желание славы) (Галич 2006: 98).*

*Шла, платок на голову набросив -
Всех земных страданий средоточье,
И уныло брел за Ней Иосиф,
Убежавший славы Божий отчим...
(Поэма о Сталине, Глава 6, Аве Мария) (Галич 2006: 215).*

²³⁶ «Голос Галича отличался удивительным диапазоном выразительных средств, охватывающих весь огромный стилистический диапазон поэзии: от брани запинаящегося малограмотного рабочего до высокой традиции литературной декламации» (Smith 1983:31).

Первые два примера иллюстрируют высокие, книжные лингвистические регистры, свойственные красивому литературному языку: «хула», «скорби», «сервировать к столу» в переносном значении, «всех земных страданий средоточье», «убежавший славы Божий отчим».

*И не знают вельможные каты,
Что не всякая близость близка,
И что в храм ре-минорной токкаты
Недействительны их пропуска!
(Слушая Баха) (Галич 2006: 258).*

Третий пример иллюстрирует музыкальный термин «ре-минорная токката», а также употребление редкого архаизма «кат», который означает «палач». Последнее слово мало кому знакомо даже из образованных носителей языка.

*Не хочу посмертных антраша,
Никаких красотей не выберу.
Пусть моя нетленная душа
Подлецу достанется и шиберу!
(Переселение души) (Галич 2006: 63).*

Четвертый пример иллюстрирует два особенных языковых регистра: балетный термин «антраша», означающий особый вид прыжка, и жаргонное слово «шибер», означающее «спекулянта» на блатном жаргоне.

*Кум докушал огурец
И закончил с мукою:
«Оказался наш Отец
Не отцом, а сукою...»
Полный, братцы, ататуй!
Панихида с танцами!
И приказано статуй
За ночь снять на станции.
(Поэма о Сталине, Глава 4, Ночной разговор в вагоне-ресторане) (Галич 2006: 212).*

Пятый пример также иллюстрирует несколько регистров: «кум», означающий начальник на блатном жаргоне, бранное слово «сука», разговорно-жаргонное слово «ататуй», разговорное «панихида с танцами» и аграмматичное «статуй».

Третьей характерной чертой языка Галича была стилистическая контрастность. «Синтетичность выражается в смешении стилей. В одних и тех же текстах А.А. Галич употребляет книжно-поэтические слова, вульгаризмы и даже мат (часто как стилизацию чужой речи). Тексты А.А. Галича редко бывают выдержаны в единой стилистике, в них обычно сочетаются разные стили (возвышенная поэтическая лексика, канцелярит, советские идеологические штампы, фольклор, арго)...» (Уметбаева 2009: 12). Употребление «в одной фразе слов, принадлежащих к несовместимым стилистическим рядам», в сочетании возвышенно-романтического и низменно-бытового создавало синтетичный многослойный стиль, напоминавший прозу Зощенко (Волкович 2001: 88-89). С нашей точки зрения, такое смешение стилей было намеренным приемом, оно отражало контраст между советской пропагандой и реальностью, между официальной и неофициальной культурой, между «новоязом» и «живым родником русской речи». В результате «в простых, на первый взгляд, песнях с примитивным языком персонажей он достигает глубокого философского анализа без философствования. <...> Суровая действительность тесно переплетается с духовностью и из грязи рождается поэзия» (Вяткин 1988: 7).

С одной стороны, его язык литературен: «изошренный», рафинированный, и во многом «элитарный» (Корман 2007: 74), а с другой - «священные понятия и высокий слог перечеркнуты презренной материей и низкой лексикой» (Пименов 2003:87). «Грязному материально-телесному «низу» поэт противопоставляет начало мистическое, отвлеченное, чистые, до белизны, краски» (Курилов 1999а, б). По словам Орловой:

«Его [Галича –Л.Р.] строка богата. Противоречия заключены внутри слова. Не лицемерие, на которое толкает общественное устройство, а закрепленное двуличие, двусмыслие, двуязычие. Система фраз прямо противоположная реальной жизни и реальному значению слов» (Орлова 1992: 445).

Подобное сочетание было необычно и свежо для советской литературы времени Галича (Smith 1984a: 225). «He mixed and juxtaposed linguistic registers in ways that are extremely bold when seen from the point of view of the conventions of Soviet literature and the wooden drabness of Soviet officialese»²³⁷(Smith 1983: 33).

Примеров такого столкновения регистров и наслаивания стилей в одном стихотворении в творчестве Галича множество. Для иллюстрации мы приводим

²³⁷ «Он весьма дерзко смешивал и наслаивал друг на друга лингвистические регистры с точки зрения правил советской литературы и деревянной тусклости советского канцелярита» (Smith 1983:33).

стихотворение *Рождество*, первую главу *Поэмы о Сталине*, где Галич поистине по-булгаковски сочетает возвышенно-книжную и церковную лексику с советскими коллоквиализмами и тюремным жаргоном:

*Все шло по плану, но немножко наспех.
Спускался вечер, спал младенец в яслях,
Статисты робко заняли места,
И Матерь Божья наблюдала немо,
Как в каменное небо Вифлеема
Всходила Благовещенья звезда.
Но тут в вертеп ворвались два подпaska
И крикнули, что вышла неувязка,
Что праздник отменяется, увы,
Что римляне не понимают шуток.
И загремели на пятнадцать суток
Поддавшие не вовремя волхвы.*

<...>

*А три волхва томились в карантине.
Их в карантине быстро укротили,
Лупили и под вздох и по челу,
И римский опер, жаждая награды,
Им говорил: «Сперва колитесь, гады!
А после разберемся - что к чему».
И понимая, чем грозит опала,
Пошли волхвы молотъ, что ни попало,
Припоминали даты, имена,
И полетели головы. И это
Была вполне весомая примета,
Что новые настали времена. (Галич 2006: 207-208).*

В данном стихотворении в скромную и строгую библейскую реальность «Божьей Матери» и «звезды Благовещения», к архаичному употреблению слова «вертеп», как к театрализованному воспроизведению сцены Рождества, вторгается грубая и вульгарная советская действительность. В ней «поддавшие» волхвы «загремели на пятнадцать суток», где «римский опер» приказывает им «колитесь, гады!». И уже и после ареста волхвов, Галич опять сочетает просторечную и архаично-возвышенную лексику: их «лупят» «под вздох и по челу».

Другим примером контрастной сатирической стилистики Галича, является пересадка партийного «новояза» из традиционного идеологического контекста в

другой, что подчеркивало нелепость «косноязычно-куцего» «новояза» и «обветшание политических лозунгов» (Ничипоров 2008: 319).

«Поэт то и дело подвергает «государственную» песню хирургической операции: он изымает из нее строки, фразы, мотивы и трансплантирует их в ткань своих композиций. Здесь, в компрометирующем контексте, они начинают играть всеми оттенками галичевской иронии. Можно вспомнить хотя бы «Плясовую», где бойкий танец, сопровождающий гротескную сценку пиршества потерявших (на время?) работу гебистов, на полном скаку влетает в знаменитую величальную «Кантату о Сталине» Ал. В. Александрова — М. Инюшкина «О Сталине мудром, родном и любимом...» Пенсионеры поневоле, «заплечных дел мастера», поют эту фразу «тихонько» (времена-то худые), но зато — «душевно»... Кроме Галича, этого, кажется, не умел (и не умеет) никто, — в простейшую форму куплетной песни внедрять кино-театрально-музыкальные приемы наплыва или монтажа; резко менять темп, интонацию, стиль, место действия; создавать сочные и пестрые словесно-музыкальные коллажи» (Фрумкин 1992: 219).

Галич показывает своей аудитории, насколько продукт советской системы, *homo sovieticus*, скован и опутан косноязычным «новоязом», который властвует над его сознанием и даром речи. В качестве примера можно привести речь одного из наиболее колоритных персонажей Галича, Клим Петровича Коломийцева, язык которого «is for the most part a raw pithy argot of the urban working class, grossly coarse and grotesquely interspersed with parroted cliché Klim has acquired along with his party responsibilities»²³⁸(Smith 1984a: 188-189). При этом у Клим на общем фоне малограмотности, присутствуют еще несколько регистров:

*Как хотите - на доске ль, на бумаге ль,
Цельным цехом отмечайте, не лично.
Мы ж работаем на весь наш соцлагерь,
Мы ж продукцию даем на отлично!
И совсем мне, - говорю, - не до смеху,
Это чье же, - говорю, - указанье,
Чтоб такому выдающему цеху
Не присваивать почетное званье?!"
<...>*

*А в обкоме мне все то же:
- Не суйся!
Не долдонь, как пономарь, поминанье.*

²³⁸ «это большей частью резкий, меткий жаргон городского рабочего класса, вульгарно неотесанный и до нелепости усеянный попугайным повторением шаблонов, которые Клим почерпнул вместе с его партийными обязанностями» (Smith 1984:188-189).

*Ты ж партийный человек, а не зюзя,
Должен, все ж таки, иметь пониманье!*

*Мало, что ли, пресса ихняя треплет
Все, что делается в нашенском доме?
Скажешь - дремлет Пентагон?
Нет не дремлет!
Он не дремлет, мать его, он на стреме!*

*Как завелся я тут с пол-оборота:
- Так и будем сачковать?!
Так и будем?!
Мы же в счет восьмидесятого года
Выдаем свою продукцию людям!
<...>*

*Ну, а вздумается вашему цеху,
Скажем, - встать на юбилейную вахту?
Представляешь сам, какую оценку
Би-Би-Си дадут подобному факту?!
(О том, как Клим Петрович добивался, чтобы его цеху присвоили звание «цеха коммунистического труда», и не добившись этого – записл) (Галич 2006: 281-282).*

В данном стихотворении присутствует целый ряд советских штампов «отмечать на доске» [почета – Л.Р.], «работать на соцлагерь», «давать продукцию на отлично», быть «партийным [здесь означает сознательным – Л.Р.] человеком», «вставать на юбилейную вахту», «выдавать продукцию в счет такого-то года», «Пентагон не дремлет». «Новоязовские» клише пересыпаны просторечными словами и оборотами, например, «цельный», «ихний», «нашенский». Но на этом стилистическая палитра не ограничивается, здесь есть и церковная лексика, как-то, «пономарь», «поминать», и просторечие «долдонить», и жаргонное «сачковать», и диалектное «зюзя», и уголовно-жаргонное «стоять на стреме», и даже урезанное нецензурное выражение «мать его».

Сочетание всех этих регистров вызывает столкновение несочетаемых образов и контекстов, «подчеркивая пародийный смысл» (Карабчиевский 1991: 175). Это придает стихам Галича остроты сарказма, укрупняет их комедийность, но и трагизм, поскольку такие несочетаемые сочетания присутствовали в реальной советской жизни.

Четвертой характерной чертой творчества Галича был его интерес к бытовому языку. Бытовой язык в поэзии Галича явился прямым следствием его ролевой поэзии, которая подробно обсуждается в разделе о драматичности его поэзии Галича. Давая «выговариваться» своим персонажам, он принес в поэзию язык,

доселе считавшийся непригодным для литературы: «перевоплощаясь в персонажа, автор не приукрашивает его речь, не очищает ее от грубых элементов» (Новиков 1990: 68). Галич строил свою эстетику на игнорируемом властью страдании миллионов «маленьких» советских людей (Красноперов 1988: 4). Поэтому Галич сознательно «отбросил бирюльки, которыми баловались почти все его сотоварищи по цеху, <...>, с тех пор, как решился остаться один на один с невозделанной, сырой речью, с невероятной драматургией нашей тогдашней жизни» (Чесноков 1998: 419). По мнению Чуковской, именно бытовая интонация и делала песни Галича интересными, новаторскими: «У Галича в основном хороши бытовые песни, новизна вульгарности и пошлости, неграмотности» (Чуковская 2003: 247).

Здесь мы хотели бы отметить, что бытовой язык, видимо, привлекал Галича еще до того, как он стал бардом. По его собственным словам: «<...> он [Пастернак – Л.Р.] мне ближе, потому что он первым пробивался к уличной, бытовой интонации и такому же языку, - к тому, что мне в поэзии наиболее интересно» (Галич 1991: 175).

Многих современников Галича удивлял резкий контраст между его образом эстета, сноба и гурмана (Катанян 1992: 320) и его бытовым, жаргонно-просторечным, реалистичным языком. У Галича была

«барственная манера держаться. Это был типичный, столичный, интеллигент и странно было слышать из его уст <...> блатные выражения» и «партийно-хозяйственный жаргон. <...> Причем странно было не то, что эти фразы произносит явно беспартийный, с поэтической внешностью <...> интеллигент, а то, что они звучат у него абсолютно естественно» (Алешин 1995: 51-52).

Удивлял и то, откуда этот интеллигент «с аристократическими манерами», «никогда не сидевший ни в лагерях, ни в тюрьме» мог почерпнуть «такое знание мира бывших эзков или обитателей трущоб» (Мартынов 1988: 12).

«Давние знакомые и приятели, слушая песни, поражались: откуда у этого потомственного интеллигента, прославившего эстетом и снобом, этот язык, все это новое мироощущение? В каких университетах изучал он диалекты и жаргоны улиц, задворок, шалманов, забегаловок, говоры канцелярий, лагерных пересылок, столичных и периферийных дешевых ресторанов?» (Копелев 1992: 176).

И, действительно, язык героев Галича всегда «<...> строго соответствует описываемой среде». [и – Л.Р.] <...> часто наполнен словами с фиксированным неправильным, просторечным произношением <...>, вкраплениями украинизмов <...>, элементов «жаргона»» (Крылов 1997: 366). Секрет такой хорошей

осведомленности Галича о жизни, судьбе, нравах и языке народа, заключался в ряде факторов.

Во-первых, возможности почерпнуть это языковое богатство у Галича были на самых разных этапах жизни. Как описывает его брат Валерий Гинзбург, уже в детстве они часто общались с местными беспризорниками и сталкивались с уличным жаргоном и фольклором:

«В начале Кривоколенного, почти на углу Мясницкой, была стоянка извозчиков, а рядом - два котла для варки асфальта. В них ночевали беспризорники, в тепле. Мы, пригостишки, упоенно пели песню про «финский нож» или частушку: «Когда Сталин женится, черный хлеб отменится», и нам казалось, что мы приобщаемся к их беспризорной вольности. Учились мы в здании бывшей гимназии в Колпачном переулке, занятия для нас начинались часов с двенадцати, и мы, сидя на полу в ожидании, когда старшие освободят классы, все это распевали <...>» (Гинзбург 1992: 515).

Далее, Галич столкнулся с людьми из самых разным социальных слоев в период войны, например, во время гастролей с фронтовым театром он, вероятно, почерпнул слово «хожалочка» в *Больничной цыганочке* в значении «медсестра» в санитарных военных поездах, в которых он выступал перед ранеными (Галич 1973/ 1991а: 363-364). В период его карьеры советского драматурга Галич тоже встречал много людей из разных уголков страны во время творческих командировок.

При этом Галич не просто подмечал, но и активно осуществлял языковой поиск: «<...> я такое о г р о м н о е значение придаю поэтическому языку, поэтому я так много работаю над словом, ищу его всюду - в трамваях, на улице, в пивных, в больницах» (Галич 1997: 372). Что касается последнего источника, а именно больниц, то они действительно были для него кладезем живой русской речи и удивительных рассказов, т.к. Галич много лет страдал больным сердцем и часто лежал в больницах. То, что больницы были для него важным источником вдохновения, подтверждает и его окружение. Так, Корней Чуковский писал в своем дневнике: «научился он [Галич – Л.Р.] мещанскому нынешнему языку – в больницах, т.к. ему подолгу пришлось валяться в общих палатах» (Чуковский 2003: 242). Причем, подчас Галич даже просил, чтобы дать ему «общую камеру. Там уж он понаслушался, и народных речений, да и о власти тоже» (Лебедев 1998а). Там, по его собственному свидетельству, он за месяц набирал материал для своих песен на несколько лет (Каретников 1992: 46-47).

Во-вторых, доступность и демократичность Галича помогли не только собрать живой язык из жизни, но «его услышать», для чего «нужны талант и общность судьбы» (Боннэр 1998: 21).

«<...> при всей внешней светскости, облике эстета и сибарита, Галич был необычайно прост и доступен в общении, не говорил менторским тоном, был весел и доброжелателен, независимо от того, кто стоял рядом - академик или рабочий, директор дома отдыха или писатель, журналист или уборщица. Не отсюда ли тот гигантский пласт языковых находок, все эти жаргонизмы, сленг и арг, подслушанные им у народа? Его поразительный лексикон пополнялся на улицах и дворах, в забегаловках и научных институтах, у бывших зэков и на разгромных собраниях» (Волин 1998).

В-третьих, собрать богатый языковой арсенал ему помогла его страсть к «словесному эксперименту», «желание поделиться чем-то интересным и необычным в отношении <...> слова» (Соколова 2003: 178). Так, Аграновская²³⁹ вспоминает, как его восхищали неожиданные словесные «находки» ее детей:

«<...> большие шишки он [сын Аграновской – Л.Р.] называет «шишы». Галич: «Прелесть, покупаю для пьесы». <...> (Много позже мы рассказали, как Алеша, повалив Антона [дети Аграновских – Л.Р.] и, делая вид, что душит его, приговаривал: «Молилась ли ты на ночь, Квазимода?». Галич: «Покупаю для пьесы»» (Аграновская 1988: 541,544).

Другим примером его страсти к словесным экспериментам являются его ролевые игры с Драгунским²⁴⁰:

«Галич и Драгунский, едва встретившись, тут же начинали разного рода актерские игры. Разговаривали «от имени» придумываемых на ходу персонажей. «Где ты был?» спрашивал, скажем, Драгунский. «У сестре», [жирный шрифт и курсив наши – Л.Р.] – отвечал Галич. «А, это у той, что сиське как у козе?» - уточнял Драгунский». Так они могли импровизировать до бесконечности» (Львовский 1992: 3).

В вышеописанной словесной игре присутствует языковая особенность, которая отразилась в нескольких стихах Галича, а именно «[о]н заметил и включил в

²³⁹ Аграновская Галина Федоровна (1928-2015), публицист, жена Аграновского Анатолия Абрамовича (1922 — 1984), известного советского журналиста, публициста, писателя, прозаика, певца и кинодраматурга.

²⁴⁰ Драгунский Виктор Юзефович (1913 — 1972), русский советский писатель, автор повестей и рассказов, из которых наибольшую популярность приобрел цикл *Денискины рассказы*, ставший классикой советской детской литературы.

свою полифонию необъяснимую склонность российского обывателя к дательному падежу – там, где требуется родительный: «У жене моей спросите, у Даше <...> а у папе у ее дача в Павшине [курсив и жирный шрифт наши – Л.Р.]» (Фрид 1999: 5). Дательный падеж действительно отчетливо слышен на прослушанных нами звукозаписях Галича. Впоследствии, этот авторский падеж был исправлен на родительный в некоторых изданиях, но в некоторых изданиях все же сохранен (Петраков 1999: 415).

На этом его любовь к словесным экспериментам не кончалась. Галич, порой сам изобретал народные словечки в своих стихах, причем: «..но они были такими, что казалось, что это он услышал. А на самом деле он их не слышал, большей частью он не слышал, он их нашел. Их не говорили, но могли бы сказать» (Коржавин 1992:476). Здесь хотели бы привести два примера:

*Упекли пророка в республику Коми,
А он и перекинись башкою в лебеду
(Поэма о Сталине, Глава 6, Аве Мария) (Галич 2006: 215).*

*Повторяйте ж на дорогу
Не для кружева – словца
(Закон природы) (Галич 2006: 57).*

В обоих примерах, вероятно, содержится образец «словотворчества» Галича: «перекинись башкою в лебеду» и «не для кружева-словца». Несмотря на то, что оба выражения звучат абсолютно естественно, и смысл их сразу понятен, оба выражения употребляются только у Галича и только в определенном стихотворении. Конечно, мы не можем с уверенностью утверждать, что эти выражения были придуманы лично Галичем, он мог и, конечно, и услышать. Однако в любом случае речь идет о неологизмах.

Одним из многих примеров сугубо бытовой речи может служить рассказ советского военного, разжалованного за то, что в шутку он изменил национальность на «еврея» после утери своего паспорта:

*Я ему, с тоской в желудке,
Отвечаю, еле жив, -
- Это ж я за ради шутки,
На хрена мне Тель-Авив!*

*Как он гаркнет: - Я не лапоть!
Поищи-ка дурачков!
Ты же явно хочешь драпать!
Это ж видно без очков!*

*Если ж кто того не видит,
Растолкуем в час-другой,
Нет, любезный, так не выйдет,
Так не будет, дорогой!*

*Мы тебя - не то что взреем,
Мы тебя сотрем в утиль!
Нет, не зря ты стал евреем!
А затем ты стал евреем,
Чтобы смыться в Израиль!*

(Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане) (Галич 2006: 181).

Речь персонажей этого стихотворения, как незадачливого военного, так и его начальника, изобилует бытовыми словечками и выражениями, как-то: «на хрена», «я не лапоть», «поищи-ка дурачков», «драпать», «видно без очков», «взреем», «сотрем в утиль», «смыться». Эти словесные детали придают стихотворению и узнаваемую достоверность, и особую комедийность.

Достоверность языка Галича поражала, «интонации, язык были настолько народны, что песни с магнитофона на магнитофон пошли гулять по стране, порой без имени автора, как фольклорные» (Мартынов 1988: 12).

Далее, Галич не ограничивался в своем творчестве только бытовым языком, он также использовал и ненормативную лексику (Крылов 1997: 369), которая у остальных бардов, в основном придерживавшихся языковых приличий (Smith 1984a: 222), не присутствует, кроме, может быть, крайне редких исключений у Высоцкого. В одной из передач на радиостанции «Свобода» Галич говорил:

«Я очень много пользуюсь – особенно в жанровых вещах - грубым уличным жаргоном. И это делается не для эпатажа, не для того, чтобы кого-то раздражить и кого-то позабавить. Вы, естественно все читали Солженицына и Максимова, и вы знаете, что, в общем, вся наша вот эта последняя группа писателей, мы все очень широко пользуемся жаргоном...» (Галич 2000: 324).

Иногда, на домашних концертах, извиняясь перед дамами за бранные слова в его песнях, Галич приводил в качестве примера слова Анны Ахматовой о том, что «мы – филологи и не должны чураться бранных слов» (Галич 1999: 447). Нам кажется, что эти извинения в советской, особенно домашней аудитории Галича были, с одной стороны, продиктованы его воспитанием и правилами хорошего тона, но с другой стороны были проявлением некоего кокетства. Мы отмечаем это, поскольку извинения Галича впоследствии перед эмигрантской аудиторией за рубежом, были уже искренни.

Причина того, что Галич включил в свой язык все лингвистические регистры крылась в том, что они реально в нем существовали:

«одно дело – литературный язык, и совсем другое – язык художественной литературы, вбирающий в себя все существующие слова, чтобы наиболее точно и многогранно отразить жизнь, где оные слова существуют и наравне с другими употребляются, нравится это кому-то или нет. Все дело в том, как и зачем их в свой арсенал берет поэт» (Педенко 1989: 99-100).

Употребление ненормативной лексики в поэзии Галича служило самым разным целям, среди которых мы хотели бы отметить три.

Во-первых, Галич это делал для создания достоверных персонажей, о чем он говорил сам: «это говорит персонаж, он иначе говорить не умеет» (Галич цит. по Петраков 1999: 414), а персонажи Галича были часто из самых социальных низов. «Галич принципиально антигероичен», это подчеркивается неформальной, нецензурной лексикой» (Корман 2007: 97).

Здесь мы хотели бы отметить, что внешний мир не всегда с пониманием относился к ненормативной лексике Галича. Но большинство авторов отмечают, что Галич пользовался жаргоном в меру и «и жаргон-то артистический, как и сам автор» (Михалев 1990: 62) и что при использовании бранных слов и нецензурных выражений Галич «проявил безусловный вкус и никогда не тратит такие слова впустую, только ради свободы на всю катушку. И поэтому они у него не назойливы, а всегда необходимы и всегда работают» (Карабчиевский 1991:175).

Критики встречались и в лагере любителей жанра:

«Литературные старые девы обоего пола до сих пор находят «сальности» даже у Шекспира и Рабле. Галича же они прямо-таки клеймят за «непарламентские» выражения. Упрек глупый, а главное, лживый: «выражается» не поэт, а его персонажи. Пусть пеняют на себя «мастера» литературы, живописавшие «героев» спорта, гармонично развитых «мыслителей нижних конечностей», заставляя их в раздевалке говорить словеса с фонограммы Центрального телевидения. Улице и раньше было «нечем кричать и разговаривать», а «литераторы» отняли остатки языка у нее, у шалмана, у спортивной гладиаторской конюшни» (Великоречин 1990: 9).

Галича же вернул «мыслителям нижних конечностей» их реальную речь, что можно проиллюстрировать на примере нижестоящего стихотворения:

А он мне все по яйцам целится,

*тот Бобби, сука рыжая,
А он у них за то и ценится -
Мистер-шмистер - ставка высшая!*

*А я ему по русски, рыжему, -
Как ни целься - выше, ниже ли,
Ты ударишь - я, бля, выживу,
Я ударю - ты, бля, выживи!*

*Ты, бля, думаешь напал на дикаря,
А я сделаю культурно, втихаря,
Я, бля, врежу, как в парадном кирпичем -
Этот, с дудкой, не заметит ничем!*

<...>

*Да, игрушку мы просерили,
Протютюкали, прозяпали,
Хорошо б она на Севере,
А ведь это ж, бля, на Западе,*

*И пойдет теперь мурыжево -
Федерация, хренация,
Что ж ты, бля, ты не сделал рыжего -
Где ж твоя квалификация?!*

*Вас, засранцев, опекаешь и растишь,
А вы, суки, нам мараете престиж!
Ты ж советский, ты же чистый, как кристалл!
Начал делать, так уж делай, чтоб не встал!
(Отрывок из радио-телевизионного репортажа о футбольном матче между
сборными командами Великобритании и Советского Союза) (Галич 2006: 164-
166).*

В стихотворении перед нами предстает как речь советского футболиста, так и его тренеров и руководства команды в его пересказе. Все стороны выражаются одинаково колоритно: «по яйцам целится», «сука рыжая», «вас, засранцев», «просерили», и, конечно, «бля», вездесущий «артикуль» вульгарной русской речи. Помимо этой откровенно грубой лексики, речь героев также изобилует разговорным языком и уличным жаргоном: «втихаря», «мурыжево», «врежу», «протютюкали, прозяпали», «хренация». Такой «нарочито сниженный» язык с убийственной конкретностью» (Пименов 2003: 81-83) подчеркивает, насколько жалки герои Галича и насколько пошла окружающая их действительность.

Во-вторых, употребление ненормативной лексики вносит «дисгармонию в смех» и выражает «возмущения автора» (Курилов 1999б), а в-третьих, счет «стилистической грубоватости» достигается большая «метафорическая глубина»

(Иоанн С.Ф. 1998: 7). Нам кажется, что это хорошо иллюстрируется на примере стихотворения *Прощание с гитарой*:

*И вот, как дождь по луночке,
Который год подряд,
Все на одной на струночке,
А шесть других молчат.
И лишь за тем без просыпа
Разыгрываешь страсть,
то, может, та, курнося,
«Послушает и даст»...
Так и живешь, бездумная,
В приятности примет,
Гитара однострунная -
Полезный инструмент!
<...>*

*Плевать, что стала курвою,
Что стать под стать блядям,
Зато номенклатурная,
Зато нужна людям!
А что души касается,
Про то забыть пора.
Ну что ж, прощай красавица!
Ни пуха, ни пера! (Галич 2006: 138-139).*

В данном стихотворении персонажей, как таковых нет, поэтому о ролевой лирике и достоверности персонажей речь здесь не идет. Здесь мы слышим голос лирического героя, восхваляющего однострунную гитару, променявшую свою многострунность и многоголосье на верноподданное однотонное бречание. Вульгарное «курва» и матерное «блядь», пошловатое «может, та, курнося,/ «Послушает и даст», грубоватое «плевать», аграмматичное ударение на последнем слоге слова «людям» и советский термин «номенклатурная» создают дисгармонию между литературным стилем всего стихотворения и уродливостью советской действительности. Семиструнная русская гитара, давнее воплощение образа свободомыслия, уподобляется продажной проститутке, которая из моральной трусости и корысти стала «полезным инструментом» и бездумным орудием системы. Мы считаем, что употребление грубой лексики в данном примере действительно выражает возмущение Галича по поводу такого морального облика и, одновременно, обостряет философскую глубину происходящего.

Советский официоз многократно вменял Галичу в вину его язык. В самом первом официальном отклике на песни Галича после фестиваля «Бард-68», Николай Мейсак клеймил его за то, что этот «вполне взрослый человек

кривляется, нарочито искажая русский язык» (Мейсак 1968/ 1989: 222) за то, что из его уст звучат «блатняцкие «опусы»» (ibid.: 226). В том же духе выдержано и написанное по следам фестиваля письмо преданных режиму новосибирских ученых в правление Союза писателей, в котором стоит, что Галич с «откровенным презрением» «бросает в лицо народу набор эпитетов из тюремно-блатного лексикона» (*Письмо в СП к Федину* 2009: 327). На последующем за этим письмом разбирательстве в Союзе писателей генерал КГБ Ильин также отметил, что Галич «воспевает различных подонков, засоряет наш язык блатной терминологией» (*Стенограмма заседания Московского отделения СП* 2009: 329). На этом заседании, Галич даже оговорил в своей объяснительной записке, что порой употребляет в своих песнях «излишние вульгаризмы и грубости» (*Письмо Галича в ССП* 2009: 332), но в чисто сатирических целях.

В целом мы можем заключить, что творчество Галича в плане языка было охарактеризовано многообразием, виртуозностью и контрастностью. Однако контрастность явствовалась не только из слов Галича, но и из его манеры исполнения, а также часто сопровождалась сменой ритма и стихотворного размера.

5.1.1.2 Метрика Галича

Метрические характеристики творчества Галича тоже заслуживают особого внимания исследователей. Тема эта еще очень мало исследована, и нами были найдены всего три исследования, а именно статья Смита *The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry* (Smith 1984b), статья Фоминой *Полиметрия Галича и Высоцкого* (2009) и статья Свиридова *Клим Петрович Коломийцев, мастер цеха, кавалер многих орденов: его метр и ритм* (2009а). Учитывая столь узкую базу источников и тот факт, что полномасштабное исследование метрики Галича не входит в задачу данной работы, мы ограничились кратким обзором особенностей его метрики и проиллюстрировали ее особенности на основе ряда стихотворений [жирный шрифт и подчеркивание в примерах наши – Л.Р.].

Прежде всего, необходимо кратко упомянуть метрические особенности жанра авторской песни. Согласно слависту и стиховеду Джеральду Смигу метрика песенной поэзии, в том числе русского литературного романса имеет более равномерное распределение ассортимента (двухсложных и трехсложных) стихотворных размеров и тем отличается от метрики поэзии, написанной для прочтения (Smith 1984b: 131), в которой доминирует ямб (ibid.: 136). Метрика авторской песни, в свою очередь, отличается и от метрики поэзии, написанной для прочтения, от метрики песенной поэзии, в которой часто встречаются размеры, наиболее подходящие для пения, а именно хорей и трехсложные размеры: дактиль, анапест и амфибрахий (ibid.). Смит считает, что метрические отличия авторской песни заключаются в другом распределении ассортимента

стихотворных размеров, нежели в печатной или песенной поэзии. В этом плане, авторская песня находится посередине между песенной и печатной поэзией, т.к. в ней наблюдается не меньше ямбов, чем в печатной поэзии, но намного больше, чем в песенной, больше хореев и трехсложных размеров, чем в печатной поэзии, но не так много, как в песенной. В авторской песне также присутствует существенный процент неклассических, в том числе и логаядических размеров (ibid.: 136-137). Логаядами называются размеры, в которых ударения располагаются с неравномерными слоговыми промежутками, повторяющимися из стиха в стих. Примером такого логаяда может послужить так называемый «коломицкий стих» (Свиридов 2009а: 153-154), который Галич использовал в цикле о Клите Петровиче Коломицком:

...Прямо, думал - я одно - быть бы живу, __ / ___ / __ / _
Прямо, думал - до нутра просолюсь! __ / ___ / __ / _
А мотались мы тогда по Алжиру __ / ___ / __ / _
С делегацией ЦК [ЦеКа в произношении – Л.Р.] __ / ___ / __ / _
профсоюза.
(О том, как Клим Петрович восстал
против экономической помощи
слаборазвитым странам) (Галич 2006:
285).

Коломицкий стих - это логаядический трехсложник с двумя безударными слогами в первой и третьей стопе и тремя безударными слогами в средней второй стопе. Согласно Свиридову, он также встречается у Цветаевой, Елагина²⁴¹, Сосноры²⁴², но в остальном крайне редок. Галич использует его для естественной передачи прямой речи (ibid.: 146-148) Коломицкого, что ему хорошо удалось.

Другим примером логаяда служит нижестоящее стихотворение:

Прилетает по ночам ворон, __ / ___ // _
Он бессонницы моей кормчий, __ / ___ // _
Если даже я ору ором __ / ___ // _
Не становится мой ор громче. __ / ___ // _
(Прилетает по ночам ворон) (Галич
2006: 145).

²⁴¹ Елагин Иван Венедиктович (настоящая фамилия — Матвеев) (1918—1987), русский поэт второй волны эмиграции.

²⁴² Соснора Виктор Александрович (1936), русский поэт, прозаик, драматург. Один из лидеров ленинградско-петербургской поэтической школы.

У Галича, вообще, присутствует очень высокий процент неклассических размеров логанов (Smith 1984b: 135, 141), а также довольно редких в русской поэзии размеров, как, например, пеона IV в стихотворении *Номера* или *Песня о телефонах*. Пеонические размеры происходят из древнегреческой хоровой лирики, и стали вводиться в русскую поэзию поэтами Серебряного века, например Брюсовым и Северяниным. Галич говорил в комментариях к этому стихотворению, что написал оно его как упражнение для этого стихотворного размера (Галич 1999а: 360). Здесь интересно отметить гармонию формы и содержания. Используя традиционный размер для лирики, Галич тоже написал лирическое стихотворение, хотя лирика у него встречается редко.

*Вьюга листья на крыльцо намела, __ / ___ / __ /
 Глупый ворон прилетел под окно __ / ___ / __ /
 И выкаркивает мне номера __ / ___ / __ /
 Телефонов, что умолкли давно. __ / ___ / __ /*

*Вьюга листья на крыльцо намела, __ / ___ / __ /
 Глупый ворон прилетел под окно __ / ___ / __ /
 И выкаркивает мне номера __ / ___ / __ /
 Телефонов, что умолкли давно. __ / ___ / __ /*
 (Галич 2006: 234-235).

В нижестоящих примерах по другим отличительным признакам метрики Галича, также содержатся несколько нестандартных размеров, которые мы отметили в каждом случае.

Другие метрические отличия Галича, которые характерны и для некоторых других авторов-бардов (например, Высоцкого), является большой процент наличия полиметрии (ibid.: 134), т.е. разных стихотворных размеров, сгруппированных в одном стихотворении. С точки зрения композиции разрабатываются два основных типа полиметрии: 1) полиметрия с кусковым принципом композиции – макрополиметрия с большими звеньями разного размера, 2) разлитая – микрополиметрия с маленькими разноразмерными звеньями с частыми переменами стиховой формы. (Фомина 2009: 134).

Функции полиметрии могут быть разными. Так, кусковая полиметрия имеет следующие композиционные функции: 1) выделение припевов и рефренов, 2) подчеркивание динамики в развитии темы, 3) смены точек зрения. (ibid.: 136-138). В первом примере мы видим кусковую полиметрию (четырёхстопный анапест и четырёхстопный ямб), которая представляет и акцентирует разительное различие между двумя эпохами и мировоззрениями:

Понимая, что нет в оправданиях смысла, _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _
 Что бесчестье кромешно и выхода нет, _ _ / _ _ / _ _ / _ _ /
 Наши предки писали предсмертные письма, _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _
 А потом, помолившись: - Во веки и присно... _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _

-
 Запирались на ключ и к виску пистолет. _ _ / _ _ / _ _ / _ _ /

А нам и честь, и чох, и черт - _ / _ / _ / _ /
 Неведомые области! _ / _ _ _ / _ _
 А нам признанье и почет _ / _ / _ _ _ /
 За верность общей подлости! _ / _ / _ / _ _
 И мы баюкаем внучат _ / _ / _ _ _ /
 Мы ходим на собрания, _ / _ / _ / _ _
 И голоса у нас звучат _ _ _ / _ / _ /
 Все чище и сопраннее!.. _ / _ / _ / _ _

(Век нынешний и век минувший)

(Галич 2006: 170).

Во втором примере показана полиметрия в припевах, рефренах, которая тоже акцентирует два разных мира: библейским сюжетом и сталинскими репрессиями, два разных лингвистических регистра, у которых, все же, в данном случае, есть и параллель – страдание. Четырехиктный тактовик используется на протяжении всего стихотворения для описания советской действительности, а логаэд, (в котором сочетаются две стопы анапеста с одной стопой амфибрахия посредине) - для библейских страданий Мадонны.

Грянули впоследствии всякие хренации, / _ _ _ / _ _ / _ _ _ / _ _
 Следователь-хмурик на пенсии в / _ _ _ / _ _ / _ _ _ /
 Москве,
 А справочку с печатью о реабилитации _ / _ _ / _ _ _ / _ _ _ / _ _
 Выслали в Калинин пророковой вдове... / _ _ _ / _ _ / _ _ _ /

А Мадонна шла по Иудее! _ _ / _ / _ _ _ / _
 И все легче, тоньше, все худее _ _ / _ / _ _ _ / _
 С каждым шагом становилось тело... _ _ / _ _ _ / _ / _
 А вокруг шумела Иудея _ _ / _ / _ _ _ / _
 И о мертвых помнить не хотела, _ _ / _ / _ _ _ / _
 Но ложились тени на суглинок, _ _ / _ / _ _ _ / _
 И тацлись тени в каждой пяди, _ _ / _ / _ _ _ / _
 Тени всех бутырок и треблинок, _ _ / _ / _ _ _ / _
 Всех измен, предательств и _ _ / _ / _ _ _ / _
 распятий...

(Поэма о Сталине. Глава 6. Аве Мария)

(Галич 2006: 216).

Разлитая полиметрия имеет функцию создания прерывистого, ломаного ритма, который чаще всего используется в речитативах. Но у нее есть и другие конкретные функции: 1) логического и эмоционального завершения тирады, 2) маркирование смены предмета разговора, 3) маркирование диалогов (ibid.).

В качестве первого примера здесь показательны строки из *Кадриша*, где первые две строки в силе блюза, являются вступлением, прелюдией к последующему четверостишию. Первые две строки написаны акцентным стихом, а последующие строки трехиктным тактовиком.

<i>Сэн-Луи блюз – ты во мне как боль, как</i>	___ / ___ / _ / ___ /
<i>ожог,</i>	
<i>Сэн-Луи блюз – захлебывается рожок!</i>	___ / _ / _____ /
<i>А вы сидите и слушаете,</i>	_ / _ / ___ / ___
<i>И с меня не сводите глаз,</i>	___ / _ / ___ /
<i>Вы платите, деньги и слушаете,</i>	_ / ___ / ___ / ___
<i>И с меня не сводите глаз,</i>	___ / _ / ___ /

(Галич 2006: 217).

Во втором примере разлитая полиметрия представляет собой интерлюдия. Первые пять строф написаны логэдом и по содержанию они описывают грустно-меланхоличную обстановку похорон Пастернака. Первая интерлюдия состоит из двух строк цитаты Пастернака, написанных шестистопным ямбом, от которых тоже исходит дух меланхолии и легкой грусти. После цитаты Пастернака Галич тоже переключается на ямб, размер цитаты, но по содержанию тон резко меняется. В место покойной грусти в стихотворение вторгается циничная уродливая реальность травли Пастернака, описание которой тоже занимает пять строф. После этого появляется интерлюдия, другая цитата из Пастернака, написанная пятистопным хореем, после чего Галич тоже переключается на размер Пастернака: пятистопный хорей, что также передает смену обстановки, в данном случае возмущение автора.

<i>Разобрали венки на венки,</i>	___ / ___ / _ / ___
<i>На полчаса погрустнели...</i>	___ / _____ / _
<i>Как гордимся мы, современники,</i>	___ / _ / ___ / ___
<i>Что он умер в своей постели!</i>	___ / ___ / _ / _
<...>	
<i>«Мело, мело, по всей земле, во все</i>	_ / _ / _ / _ / _ / _ / _
<i>пределы,</i>	
<i>Свеча горела на столе, свеча горела...»</i>	_ / _ / ___ / _ / _ / _
<...>	
<i>Нет, никакая не свеча,</i>	_ / ___ / ___ /

Горела люстра!	_ / _ / _
Очки на морде палача	_ / _ / _ _ _ /
Сверкали шустро!	_ / _ / _
<...>	
«Гул затих. Я вышел на подмостки.	/ _ / _ / _ _ _ / _
Прислонясь к дверному косяку...»	_ _ / _ / _ _ _ /
Вот и смолкли клевета и споры,	_ _ / _ _ _ / _ / _
Словно взяли у вечности отгул...	_ _ / _ / _ _ _ /
А над гробом встали мародеры,	_ _ / _ / _ _ _ / _
И несут почетный...	_ _ / _ / _
Ка-ра-ул!	_ _ /

(Памяти Б. Л. Пастернака) (Галич 2006: 113-115).

В некоторых произведениях различные функции полиметрии сочетаются, например, функции выделения припевов и подчеркивания динамики в развитии темы (ibid.: 142), как, например, в стихотворении *Летят утки*, в котором видны сразу три размера: первая строфа написана дактилем, вторая логэдом, в котором Галич комбинирует двустопный анапест с амфибрахией, а третья представляет собой чередование хорейческих и ямбических строк. Смена метрики здесь маркирует три интонации: рассказ о летящих утках, обращение рассказчика и описание заключенных, гонимых по этапу.

С севера, с острова Жестева	/ _ _ / _ _ / _ _
Птицы летят,	/ _ _ /
Шестеро, шестеро, шестеро	/ _ _ / _ _ / _ _
Серых утят,	/ _ _ /
Шестеро, шестеро к югу летят...	/ _ _ / _ _ / _ _ /
Хватит хмуриться, хватит	_ _ / _ _ / _ / _ _
злбиться,	
Ворошить вороха былого,	_ _ / _ _ / _ / _
Но когда по ночам бессонница,	_ _ / _ _ / _ / _ _
Мне на память приходит снова -	_ _ / _ _ / _ / _
Мутный за тайгу	/ _ _ _ /
Ползет закат,	_ / _ /
Строем на снегу	/ _ _ _ /
Пятьсот эка,	_ / _ /

(Летят утки) (Галич 2006: 110).

Использование полиметрии было характерно не только для Галича, но и, к примеру, для Высоцкого, который также часто использовал ролевую поэзию (Smith 1984b; Фомина 2009). У Галича наблюдается особое пристрастие к кусковой полиметрии (Фомина 2009: 134).

Полиметрия Галича служит не только для ролевой лирики, она театральна, и разные размеры используются не только для маркировки разных ролей и голосов, но и для смены атмосферы и интонации. Для иллюстрации театральности полиметрии мы приводим два примера.

В первом примере явно присутствуют два голоса: честных и наивных молодых солдат и расправляющихся с ними прокуроров-дезертиров. Голос солдат в первых двух строфах написан трехстопным анапестом, а голос прокуроров неустойчив. В третьей строфе командно-приказной тон написан логоэдическим четырехсложником. Четвертая строфа полна сарказма и издевки, для нее Галич использует трехиктный тактовик.

Ах, как шаг мы печатали браво, _ _ / _ _ / _ _ / _
 Как легко мы прощали долги!.. _ _ / _ _ / _ _ /
 Позабыв, что движенье направо, _ _ / _ _ / _ _ / _
 Начанается с левой ноги. _ _ / _ _ / _ _ /

Что же вы присмирели, задиры?! _ _ / _ _ / _ _ / _
 Не такой нам мечтался удел. _ _ / _ _ / _ _ /
 Как пошли нас судить дезертиры, _ _ / _ _ / _ _ / _
 Только пух, так сказать, полетел. _ _ / _ _ / _ _ /

Отвечай, солдат, как есть на духу! _ _ / _ / _ / _ _ /
 Отвечай, солдат, как есть на духу! _ _ / _ / _ / _ _ /
 Отвечай, солдат, как есть на духу! _ _ / _ / _ / _ _ /
 Ты кончай, солдат, нести чепуху: _ _ / _ / _ / _ _ /

Что от Волги, мол, дошел до Белграда. _ _ / _ _ _ / _ _ / _
 Не искал, мол, ни чинов, ни разживу... _ _ / _ _ _ / _ _ / _
 Так чего же ты не помер, как надо? _ _ / _ _ _ / _ _ / _
 Как положено тебе по ранжиру?! _ _ / _ _ _ / _ _ / _
 (Вальс, посвященный уставу
 караульной службы) (Галич 2006: 58).

Во втором примере полиметрия выражает не два разных персонажа, а голос рассказчика и неодушевленный предмет: плакаты и щиты с советскими лозунгами. Рассказчик повествует о засилье назойливых, бесстыжих лозунгов, и о на них реакции милиционера трехстопным анапестом, а сами лозунги, в

соответствии со своей кричащей натурой написаны другим коротким размером с двумя иктами.

Но, увы - но и здесь - над платформой, ___ / ___ / ___ / ___
 Над антеннами сгорбленных дач, ___ / ___ / ___ / ___
 Над березовой роцей покорной ___ / ___ / ___ / ___
 Торжествует все тот же кумач! ___ / ___ / ___ / ___

Он таращит метровые буквы, ___ / ___ / ___ / ___
 Он вопит и качает права... ___ / ___ / ___ / ___
 Только буквы, рассертовы куклы, ___ / ___ / ___ / ___
 Не хотят соседаться в слова. ___ / ___ / ___ / ___
 - Миру - мир! / ___ /
 - Мыру - мыр! / ___ /
 - Муре - мура! ___ / ___ /
 - Мира - миг, мира - миф, в мире -
 мер... / ___ / ___ / ___ / ___

И вникает в бессмыслицу хмуро ___ / ___ / ___ / ___
 Участковый милиционер. ___ / ___ / ___ / ___
 (Кумачовый вальс) (Галич 2006: 245).

Особенность Галича заключается также в наличии большого количества разных размеров в одном стихотворении. В одном стихотворении у него могут сочетаться три, четыре или даже шесть стихотворных размеров, но больше всего их присутствует в поэме *Кадииш*, а именно тринадцать (Smith 1984b: 145).

Такое разнообразие полиметрии не наблюдается ни у кого из других бардов, видимо, поскольку ни у какого другого барда нет такого изобилия ролевых и театральных элементов и эффектов.

5.1.1.3 Строфика Галича

Особой была и строфика Галича, но база источников по исследованию строфики еще уже, чем для метрики. На настоящий момент было проведено всего одно исследование Фризмана, а именно *Строфика Галича* (2003а). На основании статьи Фризмана и собственных наблюдений мы выделили несколько характерных признаков строфики Галича. В нижестоящих примерах схема рифмовки приводится для наглядности схемы построения строф.

Во-первых, у Галича часто встречается раздел строк, который часто выражает прямую речь, что видно из двух нижестоящих примеров. В обоих случаях разделенная строка служит именно для подчеркивания прямой речи, что также выделяется пунктуацией: двоеточием, тире и восклицательными знаками.

Таблица 1. Примеры разделенных строк.

<i>Научили пилить на скрипочке,</i>	А
<i>Что ж - пили!</i>	Б
<i>Опер Сема кричит:</i>	
<i>- Спасибочки! -</i>	А
<i>Словно:</i>	
<i>- Пли!</i>	Б
<i>(Воспоминание об Одессе) (Галич 2006: 258).</i>	
<i>Куется Ему награда.</i>	А
<i>Готовит харчи Нарпит.</i>	Б
<i>Не тревожьте его!</i>	
<i>Не надо!</i>	А
<i>Пускай человек поспит!...</i>	Б
<i>(Вальс его величества или размышление о том, как пить на троих) (Галич 2006: 262).</i>	

Во-вторых, особенным в строфике Галича является использование практически всех возможным типов строфы. У него встречаются двустишия, трехстишия, четверостишия, пятистишия, шестистишия, семистишия, восьмистишия, девятистишия и десятистишия, а также двенадцатиштишия и шестнадцатиштишия (Фризман 2003б: 203-207). Для иллюстрации такого разнообразия мы приводим пример каждого типа.

Таблица 2. Примеры различных строф.

	двустишие	
1	<i>Гуляем день, гуляем, ночь, и снова ночь,</i>	А
2	<i>А я не прочь, и вы не прочь, и все не прочь.</i>	А
	<i>(Баллада о прибавочной стоимости) (Галич 2006: 195).</i>	
	трехстишие	
1	<i>Чашки-чайники, фрукты-овоци!</i>	А
2	<i>Там кто хошь возьмет, хоть беспомощный!</i>	А
3	<i>Хоть беспомощный!</i>	А
	<i>(Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина #22 Копылов Н.А.) (Галич 2006: 196).</i>	
	четверостишие	
1	<i>Не все напрасно в этом мире,</i>	А
2	<i>(Хотя и грош ему цена),</i>	Б
3	<i>Покуда существуют гири</i>	А
4	<i>И виден уровень говна!</i>	Б
	<i>(Пейзаж) (Галич 2006: 239).</i>	
	пятистишие	
1	<i>Говорят, что где-то есть острова</i>	А
2	<i>Где растет на берегу трын-трава</i>	А
3	<i>И от хворости, и от подлости</i>	Б

4	<i>И от горести, и от гордости</i>	Б
5	<i>Вот какие есть на свете острова.</i>	А
	<i>(Острова) (Галич [без датировки – Л.Р.]. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен).</i>	
	шестистишие	
1	<i>А там икра, а там вино,</i>	А
2	<i>И сыр, и печки-лавочки!</i>	Б
3	<i>А мне - больничное говно,</i>	А
4	<i>Хоть это и до лампочки,</i>	Б
5	<i>Хоть все равно, мне все давно</i>	А
6	<i>До лампочки!</i>	Б
	<i>(Больничная цыганочка) (Галич 2006: 176).</i>	
	семистишие	
1	<i>Говорят, что где-то есть острова:</i>	А
2	<i>Где растет на берегу трын-трава,</i>	А
3	<i>Ты пей, как чай ее,</i>	Б
4	<i>Без спешки-скорости,</i>	В
5	<i>Пройдет отчаянье,</i>	Б
6	<i>Минуют хворости.</i>	В
7	<i>Вот, какие есть на свете острова!..</i>	А
	<i>(Острова) другой вариант (Галич 2006: 254).</i>	
	восьмистишие	
1	<i>Ты прокашляйся, февраль, прометелься,</i>	А
2	<i>Грянь морозом на ходу, с поворотца!</i>	Б
3	<i>Промотали мы свое прометейство,</i>	А
4	<i>Проворонили свое первородство!</i>	Б
5	<i>Что ж, утешимся больничной палатой,</i>	В
6	<i>Тем, что можно ни на что не решаться...</i>	Г
7	<i>Как объелись чечевичной баландой -</i>	В
8	<i>Так не в силах до сих пор отдышаться!</i>	Г
	<i>(Упражнения для правой и левой руки 2. Для левой руки Maasto2o) (Галич 2006: 240-241).</i>	
	девястистишие	
1	<i>Два горниста поднимают трубы,</i>	А
2	<i>Знаменосец, выпрямил древко козырек с заломом,</i>	Б + В
3	<i>Детские обветренные губы</i>	А
4	<i>Запевают гордо и легко:</i>	Б
5	<i>Наш славный поход начинается просто,</i>	Г
6	<i>От Старого Мясца до Гданьского моста,</i>	Г
7	<i>И дальше, и с песней, построясь по росту,</i>	Г
8	<i>К варшавским предместьям, по Гданьскому мосту!</i>	Г
9	<i>По Гданьскому мосту!</i>	Г
	<i>(Кадши) (Галич 2006: 222).</i>	
	десятистишие	
1	<i>Голос добра и чести,</i>	А

2	<i>Голос добра и чести,</i>	А
3	<i>Голос добра и чести</i>	А
4	<i>В разумный наш век бесплоден!</i>	Б
5	<i>Но мы вознесем молитву</i>	В
6	<i>До самых седьмых небес!</i>	Г
7	<i>Валяйте - детей и женщин!</i>	Д
8	<i>Не трогайте гроб Господень!</i>	Б
9	<i>Кровь не дороже нефти,</i>	Е
10	<i>А нефть нужна позарез!</i>	Б
	<i>(Реквием по неубитым) (Галич 2006: 183).</i>	
	двенадцатистишие	
1	<i>...Допекла меня все же Тонечка,</i>	А
2	<i>Гарнитур купил ей ореховый!</i>	Б
3	<i>Я ж не брал сперва - ни вот столечка!</i>	А
4	<i>А уж как начал, так поехало!</i>	Б
5	<i>Как пошла молоть прорва адова -</i>	В
6	<i>Где по сотенке, где по камушку,</i>	Г
7	<i>Намолола мне дачку в Кратове,</i>	В
8	<i>Намолола мне "Волгу"-матушку!</i>	Г
9	<i>Деньги-денежки, деньки-катыши,</i>	Д
10	<i>Вы и слуги нам, и начальники...</i>	Е
11	<i>А у нас товар деликатнейший -</i>	Д
12	<i>Не стандарт какой - чашки-чайники!</i>	Е
	<i>(Баллада о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина #22 Копылов Н.А.) (Галич 2006: 196).</i>	
	шестнадцатистишие	
1	<i>Непричастный к искусству,</i>	А
2	<i>Не допущенный в храм,</i>	Б
3	<i>Я пою под закуску</i>	А
4	<i>И две тысячи грамм.</i>	Б
5	<i>Что мне пениться пеной</i>	В
6	<i>У беды на краю?!</i>	Г
7	<i>Вы налейте по первой,</i>	В
8	<i>А уж я вам спою!</i>	Г
9	<i>А уж я позабавлю,</i>	Д
10	<i>Вспомню Мерю и Чудь,</i>	Е
11	<i>И стыда ни на каплю,</i>	Д
12	<i>Мне ж не стыдно ничуть!</i>	Е
13	<i>Спину вялую сгорбя,</i>	Ж
14	<i>Я ж не просто хулу,</i>	З
15	<i>А гражданские скорби</i>	Ж
16	<i>Сервирую к столу!</i>	З
	<i>(Желание славы) (Галич 2006: 97-98).</i>	

Фризман в своем исследовании исключил большие поэмы, например, *Кадииш*. Мы же рассмотрели несколько больших поэм и установили, что в этих поэмах встречаются еще более длинные строфы, например в *Кадиише* двадцати- и двадцатичетырехстишия. А поэме *Королева материка* нам встретилась исключительно большая строфа: 50-стишие, которую приводим ниже полностью для иллюстрации целостности и сложности построения этой строфы.

Таблица 3. Пример самой большой строфы в поэзии Галича.

1	<i>Когда затихает к утру пурга,</i>	А
2	<i>И тайга сопит, как сурок,</i>	Б
3	<i>И еще до подъема часа полтора,</i>	В
4	<i>А это немалый срок.</i>	Б
5	<i>И спят зэка, как в последний раз -</i>	Д
6	<i>Натянул бушлат - и пока,</i>	Е
7	<i>И вохровцы спят, как в последний раз -</i>	Д
8	<i>Научились спать у зэка.</i>	Е
9	<i>И начальнички спят, брови спят,</i>	Ж
10	<i>И лысины, и усы,</i>	З
11	<i>И спят сапоги, и собаки спят,</i>	Ж
12	<i>Уткнувши лапы в носы.</i>	З
13	<i>И тачки спят, и лопаты спят,</i>	Ж
14	<i>И сосны пятятся в тень,</i>	И
15	<i>И еще не пора, не пора, не пора</i>	В
16	<i>Начинать им доблестный день.</i>	И
17	<i>И один лишь «попка» на вышке торчит,</i>	К
18	<i>Но ему не до спящих масс,</i>	Л
19	<i>Он занят любовью - по младости лет</i>	М
20	<i>Свистит и дробит на Марс.</i>	Л
21	<i>И вот в этот-то час, как глухая дрожь,</i>	Н
22	<i>Проплывает во мгле тоска,</i>	О
23	<i>И тогда просыпается Белая Вошь,</i>	Н
24	<i>Повелительница зэка,</i>	О
25	<i>А мы ее звали все -</i>	П
26	<i>Королева Материка!</i>	О
27	<i>Откуда всевластье ее взялось,</i>	Р
28	<i>Пойди, расспроси иных,</i>	С
29	<i>Но пришла она первой в эти края,</i>	Т
30	<i>И последней оставит их...</i>	С
31	<i>Когда сложат из тачек и нар костер,</i>	У
32	<i>И волчий забыв раздор,</i>	У
33	<i>Станут рядом вохровцы и зэка,</i>	О
34	<i>И напишут в тот костер.</i>	У
35	<i>Сперва за себя, а потом за тех,</i>	Ф
36	<i>Кто пьет теперь Божий морс,</i>	Х

37	<i>Кого шлепнули влет, кто ушел под лед,</i>	Ц + Ц
38	<i>Кто в дохлую землю вмерз,</i>	Х
39	<i>Кого Колыма от аза до аза</i>	Ч + Ч
40	<i>Вгоняла в горячий пот.</i>	Ш
41	<i>О, как они ссали б, закрыв глаза,</i>	Ч
42	<i>Как горлица воду пьет!</i>	Ш
43	<i>А потом пропоет неслышно труба,</i>	Щ
44	<i>И расступится рвань и голь,</i>	Ь
45	<i>И Ее Величество Белая Вошь</i>	Ы
46	<i>Подойдет и войдет в огонь,</i>	Ъ
47	<i>И взметнутся в небо тысячи искр,</i>	Э
48	<i>Но не просто, не как-нибудь -</i>	Ю
49	<i>Навсегда крестом над Млечным Путем</i>	Э
50	<i>Протянется Вишвйй Путь!</i>	Я
	<i>(Королева материка) (Галич 2006: 198-199).</i>	

В-третьих, особенностью строфики Галича являются окончательные, особняком стоящие, строки в конце некоторых его стихотворений (ibid.: 208). Эти строчки вносят диссонанс в строфику, метрику, ритм и рифму и маркируют не только конец стихотворения, но представляют собой определенный комментарий автора.

Таблица 4. Примеры отдельных конечных строк в строфике Галича.

<i>Бессмертье подождет, ему не к спеху!..</i>
<i>(Вечерние прогулки) (Галич 2006: 287).</i>
<i>Вот, понимаете, какая у этих букв вышла в жизни ерунда!</i>
<i>(Чехарда с буквами) (Галич 2006: 90).</i>
<i>И если долетит хоть один, значит, стоило,</i>
<i>значит надо было лететь!..</i>
<i>(Летят утки) (Галич 2006: 111).</i>
<i>А я не мог!</i>
<i>(Черновик эпитафии) (Галич 2006: 140).</i>

Мы полностью согласны с Фризманом в том, что строфика Галича – это результат тщательной и чрезвычайно продуктивной творческой работы. Он не только использовал строфы самой разной структуры, но и сводил в одном стихотворении разные виды строф, используя контраст между ними максимальной реализации художественного замысла. Часто смены строфы, как и смена размера, связана с театральной, ролевой и многожанровой природой его поэзии. Иногда он сознательно внезапно нарушал стройность и гармоничность конструкции, заостряя внимание читателя на смысловой подоснове таких

нарушений (ibid.: 199), что, например, видно по окончательным строкам, приведенным в последнем примере.

5.1.1.4 Рифма Галича

Следует отметить также и рифмы Галича. База источников здесь несколько шире, чем на тему строфики, но научного исследования на эту тему еще не проводилось. Однако имеются высказывания самого Галича, свидетельства людей из его окружения, также его коллег по литературному цеху: писателей и поэтов. Так, например, Евтушенко говорил, что «рифмовка Галича - свежая, четкая» (Евтушенко 1988: 16). Многие аспекты рифм, как-то типы и схемы рифмовки нами не обсуждаются. Они требуют большого и обстоятельного исследования, поскольку такового еще не проводилось.

Несмотря на отсутствие научного исследования, мы считаем имеющиеся источники достаточно авторитетными для того, чтобы представить хотя бы несколько отличительных черт рифм Галича. Во всех нижестоящих примерах мы выделили обсуждаемые рифмы жирным шрифтом и подчеркнули аллитерацию.

Известно, что Галич использовал много самых разных видов рифм. По свидетельству современников он мог долго и мучительно искать рифмы к самым неожиданным словам. Например, доктор Кандель рассказывал, что Галич сказал ему однажды с гордостью, что придумал рифму к *Анти-Дюрингу* (Кандель 1994: 152):

*Я научность марксистскую пестовал,
Даже точками в строчке не брезговал.
Запятым по пятам, **а не дуриком**,
Изучал «Капитал» с «**Анти-Дюрингом**».
(Баллада о прибавочной стоимости) (Галич 2006: 193).*

Галич также упорно искал новые рифмы, открыть которые в русском уже практически не возможно, и иногда ему это удавалось, о чем он писал: «Как известно, сейчас уже очень трудно открывать новые рифмы, все поэтому перешли на корневые и ассонансные, — а новую чистую рифму открыть почти невозможно. Мне кажется, что я вот в этой песне открыл новую чистую рифму» (Галич 1999б: 440). Галич очень гордился этим открытием, и по праву, ибо он, действительно, был первым в русской поэзии, который употребил эту рифму (Крылов 2000), а именно «собрания – сопраннее» в нижестоящем стихотворении:

*И мы баюкаем внучат
Мы ходим на **собрания**,
И голоса у нас звучат*

*Все чище и **сопраннее!**..*

(Век нынешний и век минувший) (Галич 2006: 170).

Лестно о рифмовке Галича отзывался и поэт Василий Бетаки, согласно которому рифмы Галича порой нестандартные, «свежие», «небывалые». Причем, их звуковое подобие почти везде охватывает три слога и может быть еще оживлено асимметрией. В некоторых рифмах созвучие охватывает четыре слога или более. Рифма уже в процессе начального поиска «обогащает лексику», именно рифма, хотя и не только она, обуславливает «богатство» и «контрастность» лексики Галича (Бетаки 2006а: 9). Для иллюстрации мы приводим несколько примеров. В первом примере мы иллюстрируем рифмы с подобием в пяти слогах и с аллитерацией на три согласных «п», «л» и «ш».

По рисунку Палешанина

Кто-то выткал на ковре

Александра Полежаева

В черной бурке на коне.

(Гусарская песня) (Галич 2006: 111-112).

Подобие в пяти слогах видно и в рифме к *Анти-Дюрингу*, приведенной выше.

Во втором примере количество подобных слогов меньше - четыре, но аллитерации больше, это и сочетание «пр», и отдельное употребление «п» и «р», а также «т» и сочетание «тв».

Ты прокашляйся, февраль, прометелься,

Грянь морозом на ходу, с поворотца!

Промотали мы свое прометейство,

Проворонили свое первородство!

(Упражнения для правой и левой руки 2. Для левой руки Maastozo) (Галич 2006: 240-241).

В третьем примере количество подобных слогов еще меньше, три слога, но зато аллитерация предстает в большом богатстве: «ж», «ш», «с», «ц», «з», «м», «н» - по всей длине строк, а в конечных рифмах и «т».

В этом мире Великого Множества

Рождество зажигает звезду.

Только мне, почему-то, не можется,

Все мне колется что-то и ежится,

И никак я себя не найду.

*И немея от вздорного **бешенства**,*

*Я гляжу на чужое **жизть**,*

*И полосками **паспорта беженца***

Перекрещено сердце мое!..

(Упражнение для правой и левой руки 1. Для правой руки Moderato) (Галич 2006: 265).

Другие особенности рифмовки Галича подметил писатель Андрей Синявский:

«И даже рифмы Галича, его страсть вносить в окончание строк физиологически ощутимые рифмы, бьющие, артикуляционно подчеркнутые (школа Маяковского и Пастернака), какое-нибудь редкостное или жаргонное словцо, еще не узаконенное в стихе, которое, однако, защелкивается подобно затвору на этом, еще не испробованном, но уже закушенном, взятом за горло слове...» (Синявский 1990/2004: 309-310).

Ниже мы приводим несколько примеров для иллюстрации этого высказывания. В первом примере иллюстрируется сочетание сниженной, вульгарной лексики «курва» с разговорным «нелюди», которые образуют неожиданную пару и перекликаются со сказочным «гуси-лебеди». Получившаяся рифма – уникальная, авторская.

А над Окой летят гуси-лебеди,

А за Окой свистит коростель,

*А тут по наледи **курвы-нелюди***

Двух зэка ведут на расстрел!

(Все не вовремя) (Галич 2006: 91).

Во втором примере иллюстрируются два блатных жаргонных слова, точно «неузаконенных в стихе»: «на атасе» и «вертухай». При этом жаргонный тон еще более усиливается разговорным словом «волосатик».

Мы гуляем по больничному садику,

*Я курю, а он стоит **«на атасе»**,*

*Заливаем врачу-**волосатику**,*

Что здоровье - хоть с горки катайся!

*Погуляем полчаса с **вертухаем**,*

*Притомимся и стоим **отдыхаем**.*

(Желание славы) (Галич 2006: 98).

В третьем примере Галич употребляет для рифмы редкий архаизм «глад» в значении «голод», характерный для книжной, поэтической и церковной лексики.

Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,

*Не бойтесь мора и **глада**,*

А бойтесь единственно только того,

Кто скажет: «Я знаю, как надо!»

(Поэма о Сталине. Глава 5. написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением) (Галич 2006: 211).

В четвертом примере содержится несколько «редкостных словец», выражаясь словами Синявского. Во-первых, это редкие архаизмы: «монополька» (до революции - государственная винная лавка, торговавшая водкой), сотья («сотня») и «цукать» (грубо издеваться над кем-нибудь). Во-вторых, это специфический термин «полуда», т.е. слой чистого олова или смеси олова и свинца, наносимый на поверхность металлических изделий, в том числе, самоваров. Употребление этих слов не только создает оригинальные рифмы, но и помогает достоверно воссоздать атмосферу дореволюционных кабаков, в которых часто пил герой стихотворения, поэт Александр Блок.

Повстречала девчонка бога,

*Бог пил горькую в **монопольке**,*

Ну, и много ль от бога прока,

В чертовне и чаду попойки?

<...>

*С самоваров к чертям **полуда**,*

*Чад летал над столами **сотью**,*

А в четвертом часу под утро,

Бог последнюю кинул сотню...

Бога, пьяного в дугу,

*Все теперь **цукали**,*

И цыгане - ни гу-гу,

Разбрелись цыгане,

(Цыганский романс) (Галич 2006: 125-126).

5.1.2 Метатекст в творчестве Галича

Частое употребление метатекста отличало творчество Галича от творчества многих бардов. У Галича метатекст встречается в самых разных формах: посвящения, сопроводительный комментарий, справочная информация и то, что

по форме кажется эпиграфом, но далеко не всегда таковым является. Этот вопрос еще мало исследован в литературе, т.к. ему посвящены только две научных работы: статья Кулагина *Эпиграф в поэзии Галича* (2003а) и часть монографии Крылова *Галич - «соавтор»*. Крылов, в основном разбирает атрибуцию и эволюцию употребления Галичем метатекста, равно как и точность цитирования, а Кулагин сосредотачивается на функции эпиграфов. На основании этих работ и наших собственных наблюдений, мы приводим несколько отличительных черт использования метатекста у Галича.

Прежде всего, мы хотели бы отметить, что метатекст в произведениях Галича встречается очень часто. Причем при прослушивании записей Галича становится ясно, как много значения он ему придавал. Он всегда устно использовал весь метатекст. При прослушивании на сайте <http://zv.fm/artist/119173> метатекст (эпиграфы, прозаические вступления или заставки и концовки) присутствует практически ко всем песням и стихотворениям в том же виде, в каком он напечатан, например, в *Стихотворения и Поэмы* (Галич 2006). Причем, если в обыкновенных комментариях к песням, у Галича бывали вариации, то метатекст, как правило, устойчив. Кроме прослушенных записей, метатекст также часто содержится в передачах Галича *У микрофона Галич*. В качестве примера можно привести эпиграфы к *Петербургскому романсу* (1990: 99-10), Балладе о вечном огне (*ibid.*: 23), *Воспоминания об Одессе* (*ibid.*: 129). Метатекст Галича делится на поэтический и прозаический. К последнему относятся иногда целые абзацы, которые могут служить пояснением, своего рода «предисловием», «интерлюдией» или «послесловием» к песне. К прозаическому метатексту относятся также цитаты из прозы.

К поэтическому метатексту относятся эпиграфы или цитаты из других поэтических текстов, как, например, песен. Эпиграфы встречаются в более чем в 30 произведениях (Кулагин 2003а: 156), и, порой даже более одного эпиграфа к одному стихотворению. Употребление эпиграфов или ассоциативных цитат из других литературных текстов, является, с нашей точки зрения, очень важным отличительным признаком поэзии Галича, т.к. он роднит ее с литературой и приближает к ней. Мы обращаем на это внимание, т.к. эпиграф – «прием не просто литературный», но и «литературностный», он подключает к новому произведению «еще один голос, голос автора цитаты» (*ibid.*).

Обычно эпиграф имеет предсказательную функцию в литературе, он прогнозирует сюжет, авторское отношение к ситуации, к герою, или представляет собой диалог с источником эпиграфа (*ibid.*). Однако многие галичевские эпиграфы не отвечают вышеупомянутой прогнозирующей функции, они скорее являются авторскими комментариями и пояснениями, чем эпиграфами (*ibid.*: 157).

Ниже мы приводим ряд примеров различных типов метатекста и его функций.

В первом примере, *Воспоминания об Одессе*, имеется обилие метатекста.

Сначала Галич делает вводную заметку о жанре сочинения: «Вот такое значит комбинированное сочинение, которое называется *Воспоминание об Одессе*».

Далее, он предоставляет справочную информацию по слову «Таласса»: «Еще маленькое объяснение, что слово «Таласса» по-гречески означает «море». И мы в Севастополе, в моем детстве, никогда не называли море «морем», а называли его «талассой».

За этим следуют два эпитафия:

Я жил тогда в Одессе пыльной...

А. Пушкин

...Когда бы не Елена,

Что Троя вам, ахейские мужи?!

О. Мандельштам (Галич [без датировки – Л.Р.]. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен); Галич [без датировки – Л.Р.]. Звукозаписи песен и стихов в авторском исполнении)

Первый эпитафия в какой-то степени является предсказанием того, что речь пойдет об Одессе, но на этом все сходство кончается: «Одесса Галича» никак не напоминает «Одессу Пушкина», кроме переключки с «пылью автобусных станций». Второй эпитафия скорее контрастирует с текстом Мандельштама, у которого «И море, и Гомер — все движется любовью». У Галича же: «Где снова ахейские старцы / Ладьи снаряжают в поход. / Чужое и глупое горе / Велит им на Троя грести. <...> И снова в разрушенной Трое / - Елена! - / Труба возвестит». В отличие от стихотворения Мандельштама, у Галича миром правит уже не любовь, а глупость, да и Троя теряет свой романтический образ и становится «разрушенной». В данном случае можно сказать, что оба эпитафия являются контрастной переключкой.

Далее, в том же стихотворении появляется прозаическая заставка: «...Я иду домой. Я очень устал и хочу спать. Говорят, что когда людям по ночам снится, что они летают - это значит, что они растут. Я - старый человек, мне много лет, но мне очень часто, мне почти каждую ночь мне снится, что я летаю». Зставка эта служит не только для переключения темы, но в качестве введения для описания характера лирического героя/ Галича: несмотря на свой возраст, он еще сохранил чистоту и невинность детства.

В конце стихотворения снова находится прозаический текст, который как бы служит послесловием, продолжением и комментарием к заставке:

...На углу Садовой какие-то трое остановили Меня. Они сбили с меня шапку, засмеялись и спросили:

- Ты еще не в Израиле, старый хрен?!

- Ну, что вы, что вы?! Я дома. Я - пока - дома. Я еще летаю во сне. Я еще расту!.. (Галич [без датировки – Л.Р.]. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен); Галич [без датировки – Л.Р.]. Звукозаписи песен и стихов в авторском исполнении)

Чистота и невинность детства, «полеты» во сне, грубо обрываются уродливой реальностью: «Они сбили с меня шапку», «Ты еще не в Израиле, старый хрен?». Лирический герой же убегает от этой реальности назад в детство: «Ну, что вы, что вы?! Я дома. Я - пока - дома. Я еще летаю во сне. Я еще расту!..».

Другим примером может послужить стихотворение *Песня о Тбилиси* с цитатой Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла».

*На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.
(Пушкин. На холмах Грузии)*

Пушкинская цитата фигурирует у Галича сначала в виде эпиграфа, а потом появляется вновь в последних строках стихотворения:

*Не остывает в кулаке зола,
Все в мерзлый камень памятью одето,
Все, как удар ножом из-за угла...
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»
И как еще далеко до рассвета! (Галич 2006: 170).*

В данном случае пушкинская цитата контрастирует с текстом Галича. Если у Пушкина лирическому герою «грустно и легко», «печаль « его «светла», его «ничто не мучит, не тревожит», то у Галича тон намного пессимистичнее, светлого в нем ничего нет. Обыкновенной «ночной мгле» Пушкина, которая

исчезнет с наступлением дня, Галич противопоставляет неуходящую «мглу» несвободы в советской Грузии: « И как еще далеко до рассвета!».

Перекличка цитаты, которая кажется эпиграфом, с текстом стихотворения, имеется и в стихотворении *Памяти Живаго*:

*«...Два вола, наряженные в арбу, медленно
подымались на крутой холм. Несколько грузин
сопровождали арбу.*

- Откуда вы? - спросил я их.

- Из Тегерана".

- Что везете?

- Грибоеда».

А. Пушкин «Путешествие в Эрзерум» (Галич [без датировки – Л.Р.]. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен); Галич [без датировки – Л.Р.]. Звукозаписи песен и стихов в авторском исполнении)

Ссылка эту цитату опять встречается в последней строфе стихотворения Галича:

Так вот она, ваша победа!

«Заря долгожданного дня!»

«Кого там везут?» -

«Грибоеда».

Кого отпевают? -

Меня! (Галич 2006: 61).

Цель цитаты Пушкина в данном случае, это укрупнение аналогии «кровавой поклажи» между Грибоедовым и убитыми московскими юнкерами во время революции.

Другой пример можно взять из стихотворения *Бессмертный Кузьмин*, к которому даны два типа метатекста: цитата Пушкина и цитата из частушечной русской народной песни *Яблочко*, которая была особенно популярной в годы гражданской войны.

«Отечество нам Царское Село...»

А. Пушкин

«Эх, яблочко, куды котисься...»

Песня (Галич [без датировки – Л.Р.]. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен); Галич [без датировки – Л.Р.]. Звукозаписи песен и стихов в авторском исполнении)

Взяв за основу слова Пушкина, Галич проводит знак равенства между «Отечеством» и «Царским селом»:

*Граждане, Отечество в опасности!
Танки входят в Царское Село!* (Галич 2006: 94).

Однако Галич употребляет эти слова совсем в другом значении, речь здесь не и идет о лицейском братстве Пушкина. «Царское село» Галича – это скорее символ культурных ценностей отечества. В Царском же селе он физически помещает своего героя Кузьму Кузьмича Кузьмина, подлеца и доносчика, который, прикрываясь любовью к отечеству, доносит и губит людей. А содержание песни *Яблочко* в стихотворении вообще больше не упоминается, но ассоциативная связь для тех, кто знает слова этой песни, остается «котишься - не воротишься» и «котишься - докатились».

Из вышестоящих примеров видно, что метатекст в поэзии Галича очень функционален, он служит самым разным целям: предоставляет дополнительную информацию, поясняет, а также является формой интертекстуальной ассоциативной переключки с другими литературными произведениями и с реалиями определенной эпохи.

5.1.3 Музыкальное сопровождение песен Галича

Что касается музыкального сопровождения его песен, то Галич выделялся среди многих других представителей жанра кажущейся рудиментарностью его мелодий и характерной для Галича «подчеркнуто антивокальной манерой исполнения» (Фрумкин 2003; Smith 1983: 31). Платонов очень метко обрисовала манеру исполнения Галича:

«Galich's manner of performance, something of a growling recitative <...> can only be barely described as «singing». <...> Often, it is only the presence of guitar accompaniment that identifies Galich's performance as songs rather than <...> poetic recitations. In addition, Galich's singing is so <...> «dismissive of regular rhythms» that <...> one can never be entirely confident that he will actually reach the end of a given phrase, let alone the end of the entire song. Numerous pauses in the vocal line, sometimes oddly timed and sometimes awkwardly elongated, are often only identifiable as pauses (and not as the song's end) only by a few barely audible and hesitant notes picked out on the guitar. Overall, Galich's performance is strangely reminiscent of the

storytelling of an irritated, yet forgetful & easily fatigued, old man»²⁴³
(Platonov 2012: 65).

По свидетельству Фрумкина, эта антивокальная манера исполнения была для Галича вполне осознанным выбором:

«Помню, как пришлись ему по вкусу слова, сказанные старой негритянской певицей Мальвиной Рейнолдс (я их услышал от моего московского друга, яркого исполнителя «авторской песни» Сергея Чеснокова): «Нам слишком долго лгали хорошо поставленными голосами»» (Фрумкин 1992: 218).

Мы тоже считаем, что антивокальность Галича была намеренной, потому что он выбирает только то сопровождение, которое укрупняет стих. И голос его при этом подчеркнута поставленный, актерский. Когда Галич хотел, он пел, например, в *Плаче Дарьи Коломийцевой*, в *Реквиеме по неубитым*, и в частях *Кадриша*. При этом вокальные его способности были, конечно, не профессионально певческими, но не хуже, например, Окуджавы или Городницкого.

Также известно, что Галич был одаренным музыкантом, свободно, как профессионал, играл на рояле, в том числе и многие сложные классические вещи по памяти. Так, воспоминаниям Фрумкина:

«Войдя в Дом ученых сибирского Академгородка перед тем знаменитым и злополучным концертом, с которого и начались все главные беды Галича, я услышал, как кто-то за занавесом наигрывает «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина. Заглянул туда — за роялем сидел Галич. По слуху ли он играл «Рапсодию», по нотам ли выучил — не знаю, постеснялся спросить» (Фрумкин 2003).

А по свидетельству композитора Никиты Богословского, Галич также иногда сам сочинял и импровизировал (Богословский ²⁴⁴1992: 296), но его сочинения

²⁴³ «Манера исполнения Галича, напоминающая рычащий речитатив <...> может только с большой натяжкой быть квалифицирована как «пение». <...> Зачастую только благодаря наличию аккомпанемента гитары, выступление Галича можно назвать исполнением песен, а не <...> поэтической декламацией. К тому же, пение Галича <...> так сильно отклоняется от регулярного ритма, что слушатель никогда не может быть уверен, что закончит данную фразу, не говоря уже о всей песне. Многочисленные паузы в вокальной строчке столь странно расположены или же столь несуразно удлинены, что они воспринимаются как паузы (а не как конец песни) только благодаря нескольким едва слышным и колеблющимся гитарным аккордам. В целом, исполнение Галича странно похоже на рассказ раздраженного, забывчивого и легко утомляемого старика» (Platonov 2012: 65).

никогда не предназначались для пения. В целом, Галич был очень музыкален и у него был хороший вкус, он постоянно слушал музыку, классику. Поэтому музыка его песен была пластична и свидетельствовала о высокой культуре слуха.

Так, композитор Николай Каретников, который не любил массовой культуры, все же любил песни Галича, в основе которых лежит городской романс. По словам Каретникова, музыка Галича его никогда не шокировала, никогда не была пошлой. У него был мелодический дар, и на основе чего-то простого он создавал что-то гармоничное (Каретников 1992б: 50-51).

Уровень музыкальной культуры Галича проявлялся и в том, что он часто давал своим стихотворениям названия музыкальных жанров (Волин 1998), как, например *Старательский вальсок*, *Вальс*, *Цыганский романс*, *Больничная цыганочка*, *Марш мародеров*, а также и использовал музыкальные термины в названиях, например, *Упражнение для правой и левой руки*, *tastozzo. (allegro) moderato, vivache*.

Тем не менее, в своих песнях на музыку как на оригинальное сочинение Галич никогда не претендовал и использовал музыку только в качестве вспомогательного средства ритмического стиха. Многие современники Галича писали, что мелодии Галича были не более чем призмой восприятия стиха, средством, благодаря которому стих произносился медленнее и воспринимался лучше, чем в устном прочтении (Шаталов 1990б: 8).

Профессионалы от музыки и воспринимали музыку Галича не более чем мелодическое оформление его песен. Например, Галич однажды спросил композитора Каретникова, как тот относится к его музыке. Каретников ответил, что Галич ведь не претендует на оригинальное сочинение, он вообще пишет не музыку, а музыкальную лупу для максимального усиления воздействия стихов, чтобы их медленнее произносить, и чтобы дать им ритмическую основу. Каретников уже при жизни Галича и до появления его стихов на бумаге, предсказывал, что наступит время, когда стихи Галича будут читать, а не петь (Каретников 1992б: 50-51).

Так же, как «музыкальную лупу», как «декорацию», воспринимали музыку Галича многие, кто его слушал:

«Мы ведь с ним близко дружили, он часто мне пел, но слушал-то я — слова. Остальное — пение, гитара — воспринимал как некую декорацию,

²⁴⁴ Богословский Никита Владимирович (1913—2004), советский российский композитор, дирижер, пианист, публицист.

не более. <...> Мнение Богословского о музыке у Галича не было оригинальным: так думали (и продолжают думать) многие. Укоренилось оно не без участия самого Галича, который сам — из скромности ли, из кокетства — ронял пренебрежительные ремарки о своей музыке. «Из всех моих друзей, сочиняющих песни, я самый бездарный в музыкальном отношении», — бросил Галич за «Круглым столом» «Недели» (1966, № 1)» (Фрумкин 2003).

Похожее мнение о музыке песен Галича было и у некоторых его коллег по жанру. Так, Новелла Матвеева говорила:

«— А был ли у Галича такой талант — отдельный композиторский?.. Перво-наперво у него не было, по-моему, такой цели, чтобы писать композиторскую песню <...>. У него, по-моему, цель совсем другая была: не открытие, не создание новых мелодий, а открывание глаз людских на многие такие острые и страшные обстоятельства, которые, может быть, и были видны многим, но о которых никто или почти никто долго не говорил. Как я понимаю, музыкантской, музыкальной цели у него не было. Но он исполнял хорошо. Тот момент, тот эпизод, который надо было исполнить, он исполнял так, как подходило именно к этому эпизоду. Например, для тюремной и лагерной темы он брал как раз те краски, которые для этой темы были нужны. <...> — Это его отделяет не только от меня, но, по-моему, и от всех, кто создает или, по крайней мере, пытается создавать песни как таковые. Традиционные песни. — А если с точки зрения музыки в песне сравнить Галича и Высоцкого? - Вот тут они, по-моему, сходятся. Не во всем, конечно, а во многом. Потому что у Высоцкого тоже, по-моему, музыка все-таки играет роль, подчиненную словам. Без этой музыки эти слова, наверно, были бы невозможны, или мало возможны, или менее успешны. И, как ни странно: его музыка не кажется мне очень самостоятельной композиторски, но именно она делает его слова такими доходчивыми. Галича и Высоцкого роднит или одинаковое, или близко похожее отношение к музыке как к инструменту вспомогательному в отношении слов» (*Беседы с Новеллой Матвеевой* 2000: 431).

Более подробно и глубинно подоплеку однообразия мелодий Галича анализирует музыковед Фрумкин, который считает, что под монотонностью мелодий кроется не только желание создать эффект узнаваемости и легкой запоминаемости. Фрумкин видит в таком выборе вполне намеренное решение, которое обеспечивало соответствие между мелодией и «низким» жанром «оперы нищих», и которое было исключительно пригодно для театрального исполнения.

«Неустанное варьирование, пронизывающее мелодику Галича, в известной мере скрадывает ее однообразие. Набор мелодических моделей, которыми он пользовался, довольно узок - сравнительно с количеством созданных песен, так что одна и та же попевка может

встретиться в целой группе вещей. Отсюда впечатление интонационной монотонии, которое тем явственней, чем больше слушаешь песен подряд. Чем вызвана эта скудость мелодического ассортимента? <...> А ведь был у него отличный слух, была солидная музыкальная эрудиция, он любил и хорошо знал классическую, «серьезную» музыку. Но почему-то это увлечение <...> почти не оставило следов на его творчестве. И дело даже не в том, что мелодика Галича редко перекликается с музыкой «высоких» жанров, - его коллеги по гитарной поэзии в России (Окуджава, Высоцкий, Матвеева, Ким) и за рубежом (Брассенс, Брель) точно так же обходятся мотивами традиционного песенно-романсного типа. Для «театра» Галича — с его сюжетами и персонажами, с его ироничностью — музыка «низких», бытовых жанров оказалась в высшей степени органичной. Кстати говоря, такие жанры предпочитал и Брехт, полагавший, что «дешевая» музыка знакома всем, «общественно значима» и потому дает актеру «возможность выявить основной общественный подтекст всей совокупности сценических действий». Уязвимость музыки Галича — не в ее недостаточно благородном происхождении, а в том, что ей не хватает индивидуальности. Мелодика Галича часто состоит из одних общих мест, она тяготеет к неким типовым ритмоинтонационным формулам, легко соединяемым с самыми различными текстами. Главная функция таких напевов не выразительная или изобразительная, но – коммуникативная, они призваны озвучить стих, окутать его особой эстетической атмосферой, сделать слово более приемлемым для восприятия на слух» (Фрумкин 1992: 234-236).

Монотонность, о которой говорит Фрумкин выражается в том, что, в отличие, к примеру, от Окуджавы Галич использовал довольно ограниченный набор базовых мелодий, часто навеянных знакомыми популярными мелодиями, которые были у всех на слуху. Благодаря этому его песни легко западали в память. В качестве примера можно привести то, что у Галича многократно встречается мотив *Цыганочки*, как, например, в *Цыганском романсе*, в *Больничном романсе*, в *Ночном разговоре в вагоне-ресторане* и в *Кадеше* в строках:

*Цыган был вор, цыган был вран,
Но тем милей вдвойне,
Он трогал семь невучих струн
И улыбался мне,
И говорил: «Учи сынок,
Учи цыганский счет -
Семь дней недели создал Бог,
Семь струн гитары - черт,
И он ведется неспроста*

*Тот хитрый счет, пойми
Ведь даже радуга, и та,
Из тех же из семи
Цветов...»* (Галич 2006: 217-218).

Другим примером монотонности является то, что одна и та же гармоническая формула лежит в основе песен *Красный треугольник*, *Баллада про генеральскую дочь*, *Право на отдых*, *Вальс-баллада про тещу из Иванова* (Фрумкин 1992: 234).

Причем из собственных слов Галича явствует, что такое мелодическое оформление его песен было сознательным выбором. Здесь, также как и в плане лексики, Галича интересовала бытовая интонация:

«Но даже музыкальная - а не только литературная - сторона наших песен имеет свое оправдание. Она очень чутка к бытовой интонации наших современников. Мелодии извлекаются из хождения по улицам, из поездок в метро и в автобусе. Это почти разговорная интонация, она у всех «на слуху». Кажется, что все это ты давно уже слышал, а где – и сам не помнишь» (Галич по Фрумкину 1992: 217).

По звуковым записям также видно, что манера пения Галича была очень близка к декламации. Декламации русского стиха свойственна, по мнению Джеральда Смита, слегка растянутая, напевная форма, которая органически сродни строгой силлабо-тонической форме и лучше всего представляет стих (Smith 1984a: 228). Здесь мы хотели бы подчеркнуть, что из высказывания Галича следует, что он нарочно приспособил свои стихи к музыке, чтобы приобщиться к магнитиздату, который обеспечивал выход на публику:

«Причем я не претендую на то, что бы быть певцом или бардом, как меня иногда называют, - это заблуждение. Я просто поэт, который для того, чтобы его стихи были выразительней, для того, чтобы они имели распространение (поскольку в Советской России я не печатался, а книги мои издавались только за рубежом), - то я для их распространения напевал их под аккомпанемент гитары на магнитофонные ленты» (Галич 1975/2009: 354).

Будучи изначально профессиональным актером, Галич нашел органическую форму исполнения именно в мелодекламации. Фрумкин тоже считал, что происхождение мелодий Галича скорее декламационное, нежели специфически музыкальное:

«Причем интонирование Галича опирается в таких случаях на традицию авторской декламации, которая обычно отличается от актерской как раз суженностью круга интонационных формул. Поэты, как правило,

предпочитают обобщенно-напевную манеру декламации <...>. Они читают «монотонно» и подчеркивают ритм, <...>. Эта традиция авторского чтения и ответственна за то впечатление монотонии, которое оставляет ряд песен Галича, - главным образом монологические песни, где поэт выступает как лирик, обращаясь к слушателю без игры, без масок. Там же, где задание усложняется, где вводится элемент изображения, характеристики, где в песню вторгается композиционная многоплановость театра или кино, — там интонация уже нечто большее, чем условная звуковая «подкладка» для стиха и его эмоциональный усилитель. Там уже есть следы намеренных музыкальных решений, и эти решения отмечены нередко истинным талантом — пусть не выдающегося композитора-профессионала, но изобретательного «музыкального оформителя»...» (Фрумкин 1992: 234-236).

Более того, Галич часто использовал ассоциативность в музыке, как он использовал и в стихе, добиваясь определенного эффекта. Так, по словам Фрумкина, Галич сам говорил, что некоторые его мелодии были навеяны классической музыкой: Вагнер в *Итаке*, Рахманинов в *Песне об Отчем доме* (Фрумкин 1992: 221).

Это показывает, что Галич сознательно работал над мелодическим решением своих вещей и использовал мелодию в качестве фона для усиления эффекта песни (ibid.: 222-223).

«Именно <...> музыка, вводит за собою пространство в лирические композиции Галича и обращает слышимое ухом в видимое глазами в подмости, которые средствами той же музыки — переборами ритма, вторжением нового голоса, подголоска, хора или всем знакомого от рождения мотива <...> — получают контурность, протяженность, снятую со сцены и пересаженную затем на раздолья истории и географии. <...> От песни остается впечатление панорамы <...> ... Под лирический звон гитары мы видим Россию, Сибирь, Колыму, поля под Нарвой, Польшу, Европу...» (Синявский 1977: 146-147).

В качестве примера мы можем здесь назвать песни *На сопках Манчжурии*, где куски одноименного возвышенного русского вальса начала XX века, посвященного погибшим в русско-японской войне, перебивают основной мотив с рассказом о вульгарной вокзальной забегаловке с пошлой и несчастной буфетчицей Тamarкой:

*В материнном субботнем загуле шалманчика
Обезьянка спала на плече у шарманщика,
А когда просыпалась, глаза ее жуткие
Выражали почти человеческую отчаянность,
А шарманка дудела про сопки манчжурские,*

И Тамарка-буфетчица очень печалилась...

Спит Гаолян,

Сопки покрыты мглой... (Галич 2006: 117).

Та же игра видна и в *Плясовой*, где эффект также усиливается сменой размера (Фрумкин 1992: 223-225).

Очень плохо палачам по ночам,

Если снятся палачи палачам,

И как в жизни, но еще половчей,

Бьют по рылу палачи палачей.

Как когда-то, как в годах молодых -

И с оттяжкой, и ногою в поддых,

И от криков, и от слез палачей

Так и ходят этажи ходуном,

Созывают "неотложных" врачей

И с тоскою вспоминают о Нем,

«О Сталине мудром, родном и любимом...» (Галич 2006: 102).

Строки Галича, написанные трехсложным логоэдом: *__/_ __/_ __/_*, сменяются строками *Кантаты о Сталине* (1938) Дунаевского, написанными трехстопным анапестом: *_/_/_/_/_/_/_/_/_/_*

Особенно большая музыкальная вариация видна в поэме *Кадши*, в которой есть и блюз, и цыганочка, и романс, и детские песни и многое другое.

Порой Галич возвращался к уже опробованным песням и капитально переделывал их музыку. Например, он дважды клал стихотворение *Счастье было так возможно* на разную музыку: сначала на мотив простого минорного вальса, а потом на мотив *Марсельезы* для усиления эффекта восприятия песни (Фрумкин 2003). Галич также сознательно изменил мелодию *Песни про Вещего Олега*, которая сначала подавалась только от автора, потом появилась вторая мелодия в некоторых строфах, и песня получила две точки зрения: авторскую и актерскую, игровую и лирическую.

Мы тоже считаем, что Галич использовал мелодию, как драматический, театральный прием, что подтверждается и тем, что он часто использовал несколько мелодий для одной песни, смена мелодии знаменовала смену сюжета, персонажа. Причем песни Галича характеризовало не только наличие персонажей, но и лишь частичное перевоплощение в них, когда исполнитель не полностью сливается с персонажем, а присутствует на заднем плане.

««Я часто пою от лица идиота», — предупреждал порой Галич, желая быть уверенным, что его поймут и не перепутают с героем песни. Как видно, он осознавал, что его сатирический метод не имеет глубоких корней в отечественной песенной культуре. Преобладающий принцип популярной русской песни — монологичность, лирическое слияние исполнителя и героя; <...> Преподносятся они большей частью именно как «самовысказывание» личностей, далеко не положительных <...>. Но при этом они близки не оперной арии, где актер, в идеале, полностью перевоплощается в героя, а французскому шансону от Беранже до Брассенса, или зонгам в «интеллектуальном театре» Брехта. Иными словами, тем типам песни, где господствует эстетика частичного перевоплощения и тонкой иронической игры: исполнитель не растворяется в персонаже, а слегка отстранен от него. Текст подается как бы с двух точек зрения одновременно — с позиции и героя, и певца, оценивающего своего героя и иронизирующего над ним, а порой — и над самим собой. Эта интригующая полифония точек зрения вряд ли достижима в рамках традиционной строфической песни: здесь требуется более сложная поэтика, здесь надобны более богатые средства — композиционные, словесные, интонационные. Поэтому Галич, отталкиваясь от песенной формы, сильно ее модифицирует, дополняет элементами других жанров — романса, баллады, водевиля и мюзикла, радиопьесы и киносценария» (Фрумкин 1992: 226-227).

Галич играл ритмом, интонациями, нотами, для максимальной передачи содержания. Он неумолимо варьировал мотивы на протяжении всей песни, переворачивал и перетасовывал их на разные лады, вводил перебивки и контрастные мотивы (ibid.: 227, 229). Такую же замысловатость, как в музыкальном решении, Фрумкин открыл и в вокальном исполнении Галича:

«Пытаясь хоть приблизительно передать все эти высотные и ритмические неопределенности (с помощью специальных знаков, заимствованных из фольклористики), я обратил внимание на другую особенность Галича-певца — на его умение извлекать из одной мелодической попевки целую гамму эмоций и смыслов. Излюбленные им нехитрые мотивы умеют чутко реагировать на движение сюжета, они ведут себя как оборотни — звучат то так, то этак, поворачиваются на любой манер, принимают различную окраску с разными словами и в разных ситуациях» (ibid.: 232-233).

Примерами может служить *Баллада о сознательности*, где Галич использует разные мотивы разных частей песни:

Егор Петрович Мальцев
Хворает, и всерьез:
Уходит жизнь из пальцев,

Уходит из желез,
(уличные повествовательные мотивы) (Галич 2006: 201).

*Когда нагрянет свора
Савеловских родных,
То что же от Егора
Останется для них?*
(народные мотивы) (ibid.).

*Вставай, Егор Петрович,
Во всю свою длину,
Давай Егор Петрович,
Не подводи страну!*
(маршевый ритм) (Галич 2006: 203).

В *Красном треугольнике* Галич не просто варьирует ритм, он также использует короткие двухстишные припевы в качестве перебивки, содержание которых он неустанно варьирует.

*Нет как нет,
Ну: прямо, нет как нет!* (Галич 2006: 146).

<...>

*Тут как тут,
Ну, прямо, тут как тут!* (ibid.).

<...>

*Все, как есть,
Ну, прямо, все, как есть!* (Галич 2006: 147).

<...>

*Ой, ой, ой,
Ну, прямо, ой, ой, ой...* (ibid.).

<...>

*Вот те на,
Ну, прямо, вот те на!*
(*Красный треугольник*) (Галич 2006: 148).

То же самое наблюдается и в *Балладе о прибавочной стоимости*:

*От сих до сих, от сих до сих, от сих до сих,
И пусть я псих, а кто не псих? А вы не псих?* (Галич 2006: 193).

<...>

Ну, черт-те что, ну, черт-те что, ну, черт-те что!

Кому смешно, мне не смешно. А вам смешно? (ibid.).

<...>

Ну, прямо, срам, ну, прямо, срам, ну, стыд и срам!

А я-то сам почти что зам! А вы не зам? (Галич 2006: 194).

<...>

И смех и шум, и смех и шум, и смех и шум!

А я стою - и ни бум-бум. А вы - бум-бум? (ibid.).

<...>

Вот это да, вот это да, вот это да!

Выходит так, что мне туда! А вам куда? (ibid.).

<...>

Ну, пью и пью, а после счет, а после счет,

А мне б не счет, а мне б еще?! И вам еще. (ibid.).

<...>

Ну, если так, то гран-мерси, то гран-мерси,

А я за это вам - джерси. И вам - джерси. (Галич 2006: 195).

<...>

Гуляем день, гуляем, ночь, и снова ночь,

А я не прочь, и вы не прочь, и все не прочь. (ibid.).

<...>

А я ж ее - от сих до сих, от сих до сих!

И вот теперь я полный псих! А кто не псих?! (Галич 2006: 196).

(Баллада о прибавочной стоимости)

Именно это и делало «простые» мелодии Галича все же более сложными, чем казалось на первый взгляд. Фрумкин рассказывал, что Галич однажды попросил его помочь записать мелодии в нотной форме, поскольку Галич считал, что недостаточно владел сам нотной записью для того, чтобы записать свои мелодии.

«Позже, в Москве, он сказал мне, что ноты знает, но свои песни записывать не решается, не хочет... И попросил это сделать меня <...>. Только тогда, списывая голос Галича с магнитофона на нотную бумагу, я понял, до чего прихотлива звуковая ткань галичевских композиций. Это был каторжный труд. Принимаясь за дело, я думал, что достаточно будет зафиксировать первый куплет, который подойдет к остальным строфам песни: так записывалась музыка советских песен, сочинявшихся, как правило, в так называемой куплетной форме. А если не везде подойдет, то укажу (в сноске) вариационные отклонения от заглавной мелодии: так я делал, записывая песни Окуджавы. Оказалось, что отклонений столько, что сносками не обойдешься — надо выписывать чуть ли не все куплеты, один за другим. Усложняли задачу и многочисленные монтажные вставки — поющиеся и говорные. <...>

Мелодия то и дело соскальзывает с точно фиксированного музыкального тона, так что традиционная европейская система нотации тут оказывается бессильной» (Фрумкин 1992: 232).

Известно, что Галич первоначально аккомпанировал себе на рояле, на котором он играл весьма неплохо, впоследствии выбрал в качестве музыкального инструмента гитару из-за ее портативности (Гинзбург & Крейтнер 1997: 16). Аккомпанемент на гитаре был подсказан Галичу Анатолием Аграновским, который неплохо владел гитарой и многому научил Галича.

Что касается уровня игры Галича на гитаре, то тут мнения расходятся. Так, Смит назвал его технику не более чем рудиментарной (Smith 1983: 31). Композитор Никита Богословский тоже считал, что на гитаре Галич играл плоховато, но ему это было и не нужно, т.к. это компенсировалось силой его стихов, исполнительским мастерством, незамысловатыми, но очень специфическими интонациями незатейливых, но броских мелодий. Все эти достоинства поглощали его гитарную примитивность, делая ее скромной, но необходимой деталью его песен (Богословский 1992: 297). Свидетельство композитора Каретникова также подтверждает, что Галич не очень хорошо владел техникой игры на гитаре, т.к. Каретников сам настраивал Галичу гитару на естественную темперацию, а Галич этого не умел (Каретников 1992б: 49). Имеются и свидетельства актера «Театра на Таганке» и барда Межевича, о том, что Галич брал у него уроки игры на гитаре (Межевич 1992: 4).

Однако нам представляется, что такой элементарный уровень Галича просто устраивал, что дело было тут не в недостатке способностей, а в отсутствии желания и необходимости усовершенствовать свои навыки. Волин рассказывает о том, с какой легкостью Галич однажды освоил игру на шестиструнной гитаре:

«У меня же была шестиструнная – «латиноамериканская». Различный строй, другие приемы, иная постановка пальцев. Однажды он попросил показать ему аккорды шестиструнки. Я продемонстрировал пять-шесть основных аккордов, с помощью которых можно аккомпанировать любую мелодию в минорном ладу, - тонику, доминанту, субдоминанту, септаккорд, седьмую ступень, «параллельный» мажор - короче, весь малый джентльменский набор гитариста-любителя, И что же? Галич схватил всю эту премудрость с первого раза, взял инструмент, на котором сроду не играл, и тут же стал себе подыгрывать, словно всю жизнь держал в руках шестиструнку. Я не поверил глазам и ушам: мне для этого понадобился чуть ли не месяц!» (Волин 1998).

5.1.4 Драматичность поэзии Галича

Галич также выделялся среди многих других бардов театральностью своих песен. Надо отметить, что он был не единственным, кто применял эти приемы, он были

и у Высоцкого, и у Кима (Курилов 1999а), но именно у Галича они выразились наиболее полно. Драматичность, как таковая, несвойственна стандартной поэзии потому, что «для стихотворца перевоплощение нехарактерно, он пишет обычно от своего лица. Потом Высоцкий – актер, Галич – драматург, для них естественно выступать от имени своего персонажа» (Окуджава цит. по Крылов 2009б: 299). Как правильно подметил Окуджава, драматичность Галича и Высоцкого была связана именно с их театральной карьерой. Галич был опытным драматургом и сценаристом еще задолго до того, как стал бардом, и в большинстве своего бардовского творчества он ими и оставался (Волин 1993: 10-11; Синявский 1990/2004: 304-305). Того же мнения придерживался и Лев Венцов: «В большинстве песен Галича - в отличие от Окуджавы – стиховая речь ведется не от имени лирического героя. Чаще всего – это рассказ персонажа, который обнаруживает себя не только через своеобразие склада речи, но и через заверченный сюжет, через действие» (Венцов 1992: 56-57).

Понимая театральную природу его песен, выходявших за стандартные песенные рамки, Галич называл их маленькими историями, одноактными драмами, короткими скетчами (Соколова 2003: 182). Галич был непревзойден по своей театральности и драматической остроте по сравнению с другими бардами, что отмечала и Новелла Матвеева.

«В блестящих афоризмах, словосочетаниях, смешных словечках всяких. Я вот так и воспринимала ее — как песню актерскую, артистическую. <...> Я ее понимала как просто блестящую актерскую... длинноватую немножко, но очень интересную песню. — То есть вам казалось, что она длиннее, чем должна быть? — Ну, для традиционной песни... Это, конечно, песни нетрадиционные. Это как бы сценки такие, разыгранные актером — где-то под песню, где-то под декламацию, под речитатив. Песню традиционную и привычную для нас я не так представляю себе. Мне не кажется, что у Галича вот в полном смысле песни. Это какие-то действительно сценки... или пьески... Но пьеска опять-таки может быть песней. <...> В общем, его песенные работы очень не похожи на все другие в таком роде» (*Беседы с Новеллой Матвеевой* 2000: 430).

Из-за того, что многие его песни были написаны как произведения для постановки ролевой игры, он «...ввел в авторскую песню повествовательную, почти прозаическую интонацию» (Новиков 1997а: 13). Того же мнения придерживается и Наталья Рубинштейн, которая считает, что заслуга Галича в русской литературе сравнима с заслугой Николая Некрасова, который расширил горизонт русской поэзии и обогатил ее опытом, накопленным к тому моменту русской прозой. И Некрасов, и Галич повысили цену «сиюминутного» в лирике, усилили роль сюжета в поэзии и роль героя, причем не лирического героя, а просто героя-персонажа (Рубинштейн 1992а: 204-205).

Фактически, взяв песенную форму как канву и начинив ее элементами других литературных жанров, Галич создал особый синкретичный жанр, который представлял собой сплав поэзии, прозы и драматургии. Синкретичность мы здесь определяем также как и Уметбаева: «Синкретичность означает, что поэт ориентируется на разные выразительные средства - лингвистические и паралингвистические (на музыку, исполнительское искусство), смешивает жанры, меняет ритмику, сочетает стихи и прозу» (Уметбаева 2009: 12).

Многожанровость поэзии Галича также выразилась в создании циклов. Циклы иногда встречались и у других бардов, в основном у Высоцкого, но Галичу циклы присущи более чем любому другому поющему поэту. Некоторые состояли всего из двух стихов, другие из многих стихов, например *Цикл о Климе Петровиче Коломыйцеве* или *Поэма о Сталине*. Иногда циклы по мере написания других стихотворений вливались в другие циклы или выделялись в отдельные циклы. Принцип группирования мог быть очень разный: формальный признак, жанр музыки, жанр поэзии, группа рассказчиков или героев, общая тема или проблема (Крылов 2009а: 172). При этом обнаруживается тяготение Галича к большой и многообразной форме, которая роднила поэзию Галича и с объемной прозой, и с многоактными сценическими жанрами. Примером могут служить его «поэмы в стихах и в песнях», которая включают в себя маленькие поэмы, прозаические куски, интерлюдии, как например, поэмы *Вечерние прогулки* и *Кадши*.

Фактически, «Театр Галича – для одного актера. Он не нуждается ни в реквизите, ни в декорациях. Ему и сцена не требуется. Все многосложные театральные задачи выполняет одно только поэтическое слово» (Венцов 1992: 56).

Драматические стихи Галича, действительно, подчас имели все атрибуты театрального произведения: завязку, действие, кульминацию и развязку, в них были сцены, мизансцены и авторские ремарки (Зайцев 2001:40).

Писатель Синявский к тому же считал, что драматическое начало песен Галича проявляется и в закрытом ограниченном пространстве, как и на театральной сцене:

«И отсюда, - от театра, - в произведениях Галича четкое ощущение жанра, занавеса, задника, кулис, просценциума, суфлерской будки, где сидит Автор и разыгранных параллельно или последовательно мизансцен, <...> Отсюда пространственная форма зрелища, театрального спектакля, внесенного во временное искусство музыки и лирики. <...> 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» (Синявский 1990/ 2004: 308-309).

Замкнутость пространства действительно физически ощущается у Галича, у его героев нет свободы, они стеснены пространством и / или обстоятельствами. Ограниченность пространства у Галича присутствовала также весьма буквально, т.к. любая поэзия, даже большие поэмы, ограничены формой и объемом текста. Поэтому драматическая поэзия Галича, вобравшая в себя столько разных жанров, требовала особой краткости и емкости слова. И Галичу это удавалось, причем удавалось мастерски, поскольку, несмотря на «предельную уплотненность» и «насыщенность художественной ткани», его тексты не создавали «впечатление перегруженности, а напротив, - ощущение необыкновенной легкости и свободы, непринужденности изложения» (Зайцев 2001: 41). Литературовед Эткинд особенно восхищался именно этой предельной сжатостью галичевских текстов: «его поэзия – искусство емкое, она обладает сжатостью стиха и зоркостью прозы» (Эткинд 1992б: 74).

«Но ведь не романы пишет Галич, а песни, жестко ограниченные по длительности. Не одна не может выйти за пределы нескольких минут, занять больше двух от силы трех страниц текста: пятнадцать строф с рефреном – это уже очень много, это наибольшее пространство из возможных. На таком крохотном пространстве раскрываются характеры, определяются общественные типы и обнаруживаются сложные отношения между людьми. Необходима концентрация – небывалая. Слово должно вбирать в себя огромную энергию. Праздных слов быть не может. Но ведь песня не терпит и перенасыщенности, тяжести - она должна, прежде всего, петься» (ibid.: 81-82).

. Причем, из высказывания Галича следует, что он сознательно и активно добивался краткости и емкости в своей поэзии и экспериментировал в этой области: «для меня интересно <...> определить границы, возможности словесной нагрузки в ткани произведения» (Галич 1998: 438, 441). Сжатость текста удавалась Галичу благодаря нескольким приемам

Во-первых, он был «мастером миниатюрного жеста» (Шагинян 1992: 274). Он мог парой «скупых штрихов», «речевым оборотом, мелкой бытовой подробностью» (Эткинд 1992б: 74) обрисовать характеры и воссоздать детали обстановки. В этом его творчество имело даже черты кинематографа (Крылов 2003а: 43), поскольку он умел переключить внимание от строфы к строфе как смену кадров. Наглядным примером того может послужить стихотворение *Плаче Дарьи Коломийцевой по поводу заоя ее супруга Клим Петровича:*

*...Ой, доля моя жалкая,
Родиться бы слепой!
Такая лета жаркая -
А он пошел в запой.*

*Вернусь я из магазина,
А он уже, блажной,
Поет про Стеньку Разина
С персидскою княжной.*

*А жар - ну, прямо, доменный,
Ну, прямо, градом пот.
А он, дурак недоенный,
Сидит и водку пьет. (Галич 2006: 283).*

Галич кратко и метко рисует обстановку в трех строфах каждый раз переключая внимание с одного плана на другой и назад. С одной стороны, перед нами предстает очень жаркая погода «Такая лета жаркая» и «А жар - ну, прямо, доменный, / Ну, прямо, градом пот». С другой стороны, нам буквально «виден» пьяный муж Дарьи Коломийцевой, Клим Петрович: «А он пошел в запой», «А он, дурак недоенный, / Сидит и водку пьет», который спьяну распекает песни: «Поет про Стеньку Разина / С персидскою княжной». Есть в этих трех строфах и действие: «Вернусь я из магазина». Далее, следует целый ряд описаний крупным планом, которые настолько живы, что вся сцена наглядно и образно предстает перед аудиторией:

*А я его, как милочка,
Под ручки - под уздцы,
А на столе:
Бутылочка,
Грибочки, огурцы.*

*Ой, яблочки моченые
С обкомовской икрой,
Стаканчики граненые
С хрустальною игрой,*

*И ножечки, и вилочки -
Гуляйте, караси!
Но только в той бутылочке,
Не водка:
Ка-ра-син!*

*Ну, вынула я пробочку -
Поправься, атаман!*

*Себе - для вида - стопочку,
Ему - большой стакан.*

*- Давай, поправься, солнышко,
Давай, залей костер!..*

*Он выпил все, до доньшка,
И только нос утер.
Грибочек - пальцем - выловил,
Завел туманно взгляд,
Сжевал грибок
И вымолвил:
- Нет, не люблю маслят! (Галич 2006: 284).*

Мы практически «видим», как выглядит богато накрытый стол: «А на столе /
Бутылочка, / Грибочки, огурцы. / Ой, яблочки моченые / С обкомовской икрой, /
Стаканчики граненые / С хрустальной игрой, / И ножечки, и вилочки ». Рассказ
Дарьи двухслоен с ее «заэкранными» репликами: «Но только в той бутылочке, /
Не водка: Ка-ра-син!», «Себе - для вида - стопочку, / Ему - большой стакан» и ее
репликами «на сцене»: «Поправься, атаман!» «- Давай, поправься, солнышко /
Давай, залей костер!..». Столь же наглядно предстает и действие, когда Клим
выпивает полный стакан керосина, не замечая никакого подвоха, и закусывает
грибком. «Он выпил все, до доньшка, / И только нос утер. / Грибочек - пальцем -
выловил, / Завел туманно взгляд, / Сжевал грибок И вымолвил: / - Нет, не люблю
маслят!».

Во-вторых, как и в драматическом произведении Галич начинает свое песенное
повествование «неожиданно, как бы с середины действия, иногда, словно
продолжая разговор...» (Эткинд 1992б: 87), благодаря чему аудитория сразу
попадает в гущу событий, что наглядно видно в нижестоящем примере:

*Она стоит - печальница
Всех сущих на земле,
Стоит, висит, качается
В автобусной петле.*

*А может, это поручни...
Да, впрочем, все равно!
И спать ложилась к полночи,
И поднялась - темно.
(Признание в любви) (Галич 2006: 236).*

В этом стихотворении читатель/ слушатель сразу попадает в автобус и видит усталую, стоящую в нем женщину, которая «стоит, висит, качается в автобусной петле». Степень ее усталости сразу обрисовывается и тем, что ей все уже все равно «петля» это или «поручни», она едва стоит: «И спать ложилась к полночи, / И поднялась – темно».

В-третьих, для Галича были характерны невероятно длинные названия песен, в которых он давал список действующих лиц и сразу охарактеризовывал их (Соколова 2003: 185-186). Например, так Галич представлял свой «коломицевский» цикл: *Истории из жизни Клима Петровича Коломицева - мастера цеха, кавалера многих орденов, члена бюро Парткома и депутата Горсовета*. Другой пример – это название одной из песен этого цикла: *О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам. История эта очень печальная, Клим Петрович рассказывает ее в состоянии крайнего раздражения и позволяет себе, поэтому, некоторые, не вполне парламентские, выражения*. Познакомившись с одними только названиями, слушатель/ читатель уже представляет себе социальную и уровень образования Клима Петровича, а также его идеологическую позицию. В названии содержится как квинтэссенция сюжета, так и ожидаемый сатирический характер повествования.

В-четвертых, есть «[е]ще один принцип, позволяющий Галичу достичь высокой сжатости: ассоциативность слова. ... Что ни слово, то длинный хвост ассоциаций, позволяющий без дальнейших описаний понять характер рассказчика...» (Эткинд 1992б: 85). Примером такой ассоциативности может послужить и слова Дарьи Коломицевой «Ка-ра-син», «магазин» с ударением на средний слог, а не на последний и женский род вместо среднего в «такая лета жаркая». Из этих слов сразу становится ясным ее происхождение, а также уровень развития и образования.

Удивительная емкость путем всех выше перечисленных приемов видна в *Вальсе-балладе про тещу из Иванова*.

*Томка вмиг слетала за «кубанскою»,
То да се, яичко, два творожничка...
Он грамм сто принял, заел колбаскою,
И сказал, что полежит немножечко.*

*Выгреб тайно из пальтишка рваного
Нембутал, прикопленный заранее...
А на кухне тещи из Иванова,
Ксения Павловна, вела дознание.*

*За окошком ветер мял акацию,
Билось чье-то сизое исподнее...
- А за что ж его? - Да за абстракцию.
- Это ж надо! А трезвону подняли!*

*Он откуда родом? - Он из Рыбинска.
- Что рисует? - Все натуру разную.
- Сам еврей? - А что? - Сиди не рыпайся!
Вон у Ритки без ноги, да с язвою...*

*Курит много? - В день полпачки «Севера».
- Риткин, дьявол, курит вроде некрута,
А у них еще по лавкам семеро...
Хорошо живете? - Лучшие некуда!..*

*- Риткин, что ни вечер, то с приятелем,
Заимела, дура, в доме ворога...
Значит, окаянный твой с понятием:
В день полпачки «Севера» - недорого.*

*Пить-то пьет? -
- Как все, по воскресениям!
- Риткин пьет, вся рожжа окарябана!
...Помолчали, хрустнуло печение,
И, вздохнув, сказала теща Ксения, -
- Ладно уж, прокормим окаянного... (Галич 2006: 132-133).*

Всего в семи строфах Галич сумел описать характеры и жизнь пяти персонажей. Тут и Томка в простеньком жилище с видом на веревку с бельем («чье-то сизое исподнее»), а также ее сожитель в «рваном пальтишке», художник, еврей по национальности, из Рыбинска, который пьет только по воскресениям и курит всего полпачки «Севера» в день. Короткими штрихами Галич описывает их скудную жизнь с бутылкой «кубанской» и скромной закуской «то да се, яичко, два творожничка» и «колбаска». Томкин муж подвергнулся гонениям за «абстракцию», выходящую за рамки соцреализма и одной маленькой деталью описывается его глубина отчаяния через намерение покончить жизнь самоубийством: «Выгреб тайно из пальтишка рваного / Нембутал, прикопленный заранее». Помимо Томки и ее мужа в стихотворении присутствуют еще три персонажа: теща из Иванова, Ксения Павловна, мать Томки; знакомая Ритка и ее непутевый сожитель. Диалог Томки с ее матерью легко вмещает в себя огромный объем информации. Простая, прагматично настроенная теща из Иванова совсем не понимает идеологическую шумиху вокруг живописи ее зятя «Это ж надо! А трезвону подняли!» и неторопливо втолковывает дочери, что ее тяжелая жизнь еще совсем неплохая по сравнению с Риткой, чей сожитель –

настоящий «ворог», «что ни вечер, то с приятелем», «пьет, вся рожа окарябана», «курит вроде некрута», да еще и неработоспособный «без ноги, да с язвою». При этом у Ритки еще и большая семья: «по лавкам семеро», так что жизнь ее совсем несладкая. Прагматично настроенная теща из Иванова убеждает дочь, что ее муж совсем не так плох, и курит мало, и пьет немного, и что следует за него держаться: «Значит, окаянный твой с понятием:/ В день полпачки «Севера» - недорого» и готова ей даже помочь в этом: «И, вздохнув, сказала теща Ксения, - / - Ладно уж, прокормим окаянного...». Из слов «вздохнув» и «ладно уж», однако, видно, что Ксении Павловне и ее дочери Томке самим тоже непросто живется.

Как четко показывает этот пример, сжатость текста во многом обуславливается наличием нескольких персонажей, наделенных своими голосами, т.е. полифонией поэзии Галича. Полифония, также как и связанная с ней драматичность, была типична не только для Галича, но и для других бардов, использовавших театральность в поэзии, т.е. для Высоцкого и Кима (Курилов 1999а), но в творчестве Галича она выражена особенно ярко. Часто в стихах Галича часто присутствовало больше одного героя, а помимо этих героев было также ощутимо присутствие автора или рассказчика, который смотрел на сценку со стороны.

Галич «выбирает этих рассказчиков или, лучше сказать, «находит их в гуще народной» <...> Позже это привело Галича к созданию целых циклов, связанных постоянной фигурой рассказчика <...>. Но среди все тех же первых песен Галича были и иные, где поэт опять-таки словно стоит в сторонке, рассказывает нам историю и не сам, но кто рассказчик — остается неизвестным. Этот чужой, «закадровый» голос, анонимный голос человека с Песчаной или из Останкина, человека из очереди, из коммуналки, с лавочки в скверике, где пенсионеры пасут внучат и поминуют минувшие дни, от стойки пивного ларька, где, сдувая пену, каждый перебивает другого со своей историей, — этот голос кажется мне величайшим открытием, совершившимся в первых песнях Александра Галича» (Горбаневская 1982: 9).

Совокупность голосов создавала полифонию, в которой звучит ««выговор еврейский» и просторечный русский говорок, язык лагерей и арго советских чиновников. Сплавив все эти компоненты воедино, поэт сумел создать неповторимый слог и стиль» (Крижевский 1998: 12), своего рода сказ. Причем сказ Галича многослоен, его персонажи безошибочно отличаются по их индивидуальному голосу, который четко обрисовывает их несколькими словами или парой фраз, «каждое слово представляет целый речевой пласт, а значит - целый общественный слой» (Эткинд 1992б: 85). В результате: «На малом пространстве песни умещаются несколько разных речевых уровней, разных

стилей, разных словарей. Они сплетаются и переплетаются совершенно естественно - искусно, но безыскусственно скреплены внутренней логикой песни» (Копелев 1992: 180).

Персонажей у Галича присутствует великое множество. В его песнях «топтались топтуны, вертелись вертухай, целились в людей курвы-нелюди, собачились суки рублевые, мельтешили шлюхи с алкашами. Гуляла обслуга» (Аннинский 2004). В них

«<...> потянулся этот пестрый парад-алле, зэки, урки, шоферы, писатели, кассирши, черти, ангелы, гусары, униженные и оскорбленные, унижающие и оскорбляющие, художники, тетки какие-то провинциальные, - а с ними и вытянулась целая картина жизни, но не парадной, не с показушной стороны, а с подкладки, с изнанки, - словом, со стороны правды» (Ким 1988а: 91).

Иногда персонажей в одном стихотворении было много, что на их представление уходила всего лишь одна строчка:

- Он не то чтобы достиг, - он подлез...

- А он ей в ЦУМе - пылесос и палас...

- А она ему: "Подлец ты, подлец!.."

- И как раз у них годичный баланс...

<...>

- В общежитии замок на двери...

- В нос шибает то пивком, то потком...

- Отвори, - она кричит, - отвори!...

- Тут его и цап-царап на партком!...

(Композиция #27, или троллейбусная абстракция) (Галич 2006: 155).

В двух строфах присутствуют обрывки нескольких жизней, например, пронырливость карьериста, дефицит по блату, ссора между женщиной и женщиной, бухгалтерский отчет на работе, грязное помещение, где распивают пиво и «длинная рука» партийной организации. Все эти обрывки разговора органично укладываются в стихотворение, как и люди в переполненный автобус.

Многие поклонники и современники Галича отмечали, что благодаря многообразию достоверно представленных персонажей, он создал энциклопедию советской жизни (Штротас 1992: 338-340; Глинчиков 1997: 23; Боннэр-Сахарова 1998: 21). Эткинд назвал песни Галича «человеческой комедией» и «моделью нашего общества» (Эткинд 1992а:74-75), а Юлий Дунский назвал песни Галича «Малой советской энциклопедией» (Дунский цит. по Фрид 1992: 285).

Галич создавал ощущение настоящей действительности, «неприкрытой, незамаскированной, ободранной, натуральной реальности, прямо, так сказать, пересаженной в песню» (Аннинский 2004). Его герои так правдоподобны, что возникает ощущение, что он сам прошел ГУЛаг, «жил на социальном дне и именно там, изнутри, ощутил все тонкости простонародных говоров, блатного аргю, все ощущения зэка» (Плющ 1992: 323).

Здесь мы хотели бы отметить, что многоликий и многоголосый театр Галича, который мы подробно представили выше, имел ряд исторических аналогов, отечественных и зарубежных, и, как раз, в области драматургии и вне авторской песни.

Среди древних исторических корней нужно, прежде всего, назвать устную, часто ярмарочную, традицию уличных бродячих лицедеев, шутов и скоморохов, которая со средних веков существовала как в России, так и Европе. В этой традиции сочетались поэзия, музыка и театральное действо. Была также и традиция кельтских и британских бардов, которые сочетали поэзию, повествовательность и музыку.

Среди более современных корней можно назвать несколько сатирических оперных жанров, имевших распространение в Европе в XVIII-XI веках, а именно, итальянская опера-буффа (*opera buffa*), французская опера-комик (*opéra comique*), их немецкий эквивалент «сингспиль» (*Singspiel*), английская балладная опера (*Ballad opera*) и ее разновидность «опера нищих» (*Beggar's opera*). Все эти жанры роднил сатирический характер, антигероичность персонажей, которые часто были представителями общественного дна, теневого мира. Их действо состояло из чередующихся монологов, и в них присутствовал речитатив. Они были многожанровыми, в них сочетались музыка и танец, в них присутствовал фольклор, народные баллады и порой даже детские песенки и стишки. Именно таков и был «театр Галича».

«Галич занял нишу на подмостках скоморошьи-площадную, поэзобродячую, устно-уличную, рифмо-лицедейскую. В истории она всегда кем-нибудь занималась: Омаром Хайямом, Франсуа Вийоном²⁴⁵, Артюром Рембо²⁴⁶, Владимиром Маяковским, Александром Вертинским и пр. Он был поэт-скоморох, балаганный трагик и изысканный уличный

²⁴⁵ Вийон Франсуа (фр. François Villon), настоящая фамилия — де Монкорбье (de Montcorbier), Монкорбье (Montcorbier) или де Лож (des Loges) (1431 / 1432), год и место смерти неизвестны. Поэт французского Средневековья. Первый французский лирик позднего Средневековья.

²⁴⁶ Рембо Жан Николая Артюр (фр. Jean Nicolas Arthur Rimbaud), (1854—1891), французский поэт.

бард, драмопоэтическое дитя устности и улицы» (Климов 2003: 573-574).

Более современным известным представителем жанры сатирической, антигероичной оперы являлся Бертольд Брехт с его *Трехгрошовой оперой* и зонгами. Галич всю жизнь фактически писал «оперу нищих» где все жанры сливались воедино в исполнении одного человека, чтобы показать «человеческую комедию» в поистине бальзаковском смысле. Галич вряд ли ставил себе такую задачу с самого начала, но его театральное и драматургическое прошлое сами естественным путем привели его к этому жанру (Иверни & Бетаки 1982: 8). Брехт был очень популярен в СССР, и получивший театральное образование Галич, безусловно, был знаком с его творчеством. Не исключено, что именно Брехт послужил для него источником вдохновения при создании своего собственного жанра. Весь театр Галича, его острая зрелищная словесность, напоминает не театр Станиславского, а зонговский театр Брехта. Это видно «не столько в балладности и площадной природе его поэтической роли и маски, сколько в принципиальной неперевоплотимости барда, он сохраняет свою позицию» (Климов 2003: 576).

Театр Брехта действительно сильно отличался от классического драматического театра и в манере подачи действия и в плане позиции автора/ художника. Галич во многом следовал именно традиции Брехта: 1) воздействие на разум, 2) активная позиция в жизни, 3) критицизм, 4) техника отчуждения, обнажающая условность представления, 5) рассказ о событиях, а не слияние с ними. Ниже приводится схема сравнения театра Брехта с драматическим театром (Свиридов 2001: 105, 109).

Таблица 5. Схема сравнения Драматического театра и эпического театра Брехта.

Драматический театр	Эпический театр Брехта
воплощение события	рассказ о событии
вовлечение зрителя	зритель – наблюдатель
воздействие основано на внушении	воздействие основано на убеждении
зритель-соучастник событий	зритель противопоставлен событиям
эмоции остаются в сфере эмоционального	эмоции перерабатываются сознанием в выводы
мир, каков он есть	мир, каким он становится
как приходится поступать	как надо поступать
сознание определяет бытие	общественное бытие определяет сознание

Творчество Галича предстает именно таким, как театр Брехта: он обращался к разуму, стимулировал активную гражданскую позицию, критицизм. Он использовал технику отчуждения, сохраняя присутствие рассказчика, который порой также давал свои комментарии, как в тексте, так и в эпитафиях, которые столь многочисленны в творчестве Галича, или в длинных названиях. Этим Галич подчеркивал условность представления, он рассказывал о событиях, но не сливался с ними.

Среди истоков «театра Галича» можно также назвать и нетеатральный источник, а именно творчество Александра Вертинского. Вертинский был первым, кто принес много драматичности и театральности в песенный жанр. «Традиция сочинения песен в новеллистической форме достаточно давняя — она восходит по меньшей мере к А. Вертинскому, который прямо ставил себе в заслугу создание «песенок-новелл»». (Левина 2004).

5.1.5 Интертекстуальность в поэзии Галича

Драматичность поэзии Галича, обговоренная в предыдущем разделе 5.1.4, его обширная поэтическая эрудиция Галича, упомянутая в 5.1.1, и широкое использование им метатекста, обсужденное в 5.1.2, лежали в основе высокой степени интертекстуальности поэзии Галича, которая всегда имеют ассоциативную нагрузку. В этом плане «творчество Галича - то самое искомое звено между «кроманьонским человеком» дореволюционной России и советским «неандертальцем»: традиционные ценности и стих, но животрепещущее содержание» (Богомолов 2013). Однако интертекстуальность Галича не ограничивается вышеупомянутыми формами. Она также выражается в прямых или завуалированных цитатах и аллюзиях. Мы хотели бы привести несколько таких примеров для иллюстрации.

Первый тип такой интертекстуальности, это прямые цитаты, выделенные как таковые в тексте. Здесь можно привести пример прямой цитаты стихотворения Мандельштама *Я буду метаться по табору улицы темной...* (1925):

*Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...*

*Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью, нет — с муравьиной кислинкой,
От них на губах остается янтарная сухость.*

<...>

Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,

*В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразядку копыта по клавишам мерзлым.*

*И только и свету, что в звездной колючей неправде,
А жизнь проплывет театрального капора пеной;
И некому молвить: «Из табора улицы темной...»*

В своем стихотворении о Мандельштаме *Возвращение на Итаку* Галич использует в качестве эпиграфа последнюю строфу стихотворения Мандельштама, но потом в конце стихотворения Галича цитата возвращается в самом тексте в качестве последней строфы вот в такой форме:

*«...И некому, некому,
Некому молвить
Из табора улицы темной...» (Галич 2006: 123).*

Негативные, гнетущие элементы у Мандельштама: «улица темная», «черная карета», придымленная горечь», «колючие звезды», «мерзлые клавиши», «колючая неправда» перекликаются с беспросветно угнетающей атмосферой ареста и грядущей гибели Мандельштама. Причем мы хотели бы отметить, что цитата из Мандельштама у Галича не совсем точна, ибо мандельштамовская строка гласит: «И некому молвить: «Из табора улицы темной...»», а Галич ее усиливает трехкратным повтором слова «некому». Таким образом, даже прямая цитата одновременно становится авторским комментарием.

Второй пример показывает прямую цитату из *Кантаты о Сталине* (1938), которая интегрирована в текст стихотворения *Плясовая* о палачах сталинских времен.

*На столе у них икра, балычок,
Не какой-нибудь «КВ» - коньячок,
А впоследствии - чаек, пастила,
Кекс «Гвардейский» и печенье «Салют»,
И сидят заплечных дел мастера
И тихонько, но душевно поют:
«О Сталине мудром, родном и любимом...» (Галич 2006: 102).*

Цитата звучит как голос палачей, выражает и усиливает их тоску по «добрым, старым временам».

Третий пример показывает прямую цитату из стихотворения Ахматовой *Посвящение* (1940) в *Поэме без героя*:

*А так как мне бумаги не хватило
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как снежинка на моей руке,
Доверчиво и без упрёка тает.
И темные ресницы Антиноя
Вдруг поднялись, и там - зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли? -- Нет, это только хвоя
Могильная и в накипаньи пен
Все ближе, ближе ... "Marche funebre"... *
Шопен*

Строки «А так как мне бумаги не хватило / Я на твоём пишу черновике», служат не только эпиграфом к стихотворению Галича *Снова Август*, но являются заключительными в нём:

*Но с мокрых пальцев облизнет чернила,
И скажет, примостившись в уголке:
«Прости, но мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике...»* (Галич 2006: 116-117).

Опять же стоит обратить внимание на тот факт, что цитата Ахматовой слегка изменена: «А так как» меняется у Галича на «Прости, но». При этом меняется и тон, и смысл цитаты. У Ахматовой с «черновика» «чужое слово проступает» «как снежинка на руке». Это можно рассматривать как то, что слово Ахматовой проступает через строки Галича, а можно усмотреть в данной цитате и нюансирующую деталь, которая еще более усиливает трагическую судьбу и страдания Ахматовой. Местоимение «твой» конкретизируется, как будто она обращается к страдающему близкому человеку, связанному со стихотворением Галича о ее погибшем муже и арестованном сыне.

В качестве четвертого примера мы можем привести стихотворение *Памяти Б.Л. Пастернака*, которое содержит прямую цитату из Пастернака *Зимняя ночь*.

*«Мело, мело, по всей земле, во все пределы,
Свеча горела на столе, свеча горела...»*

*Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!* (Галич 2006: 114).

У Пастернака таинственно и уютно описывается снежная буря в февральскую ночь:

<...>
*Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.*

*Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.*

<...>
*И все терялось в снежной мгле
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.*

<...>
*Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
(Пастернак Зимняя ночь)*

У Галича в эту ночь диссонансом врывается грубая действительность, где Пастернак стал объектом политической травли, где его «склоняют» на собрании и исключают из Союза писателей. Вместо тихого пламени «свечи на столе», «горит люстра», в ярком свете которой «на морде палача» «шустро» «сверкают очки». Пастернаковские цитаты служат для усиления контраста при смене тона.

В пятом примере Галич просто вступает в спор с цитатой, на сей раз цитатой из Евангелия в стихотворении *Без названия*.

*Вот пришли и ко мне седины,
Распеваётся воронье!
«Не судите, да не судимы...» -
Заклинает меня вранье.*

<...>

*Нет! Презренна по самой сути
Эта формула бытия!
Те, кто выбраны, те и судьи?!
Я не выбран. Но я судья! (Галич 2006: 70, 72).*

Евангельская цитата призывает к смирению и требует не судить ближних ради того, чтобы не подвергнуться суждению самим. «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (*Евангелие от Матфея* гл. 7, ст. 1-2). В ответ на это Галич возражает «Я не выбран. Но я судья!».

Второй тип интертекстуальности Галича - это закамуфлированные цитаты, которые он не выделяет в тексте как таковые. Они рассчитаны на просвещенного слушателя/ зрителя.

Первый пример - это стихотворение Галича *Баллада о вечном огне*, которое содержит цитату из стихотворения Пушкина *Я памятник себе воздвиг нерукотворный*.

*Ты не кручинься, мама родная,
Как говорят, судьба слепа,
И может статься, что народная
Не зарастет ко мне тропа... (Галич 2006: 192).*

Слова Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастет народная тропа» становятся у Галича «И может статься, что народная / Не зарастет ко мне тропа...». В этой скрытой цитате исчезает пушкинская возвышенность, это скорее поэтические строки в пересказе простого парня, который их когда-то слышал и не очень хорошо помнит. Переключка, однако, присутствует, и в том, что народная тропа не зарастет к памятникам обоим лирическим героям, и том, что оба свершили подвиг и воздвигли себе «нерукотворный памятник», заслуживающий этой «незарастающей тропы».

Второй пример содержит уже не скрытую цитату, а скрытую аллюзию. В стихотворении Галича о Мандельштаме *Возращение на Итаку* упоминаются

«жирные пальцы» людей, пришедших делать обыск дома у Мандельштама, которые беспардонно роются в его вещах.

*И жирные пальцы, с неспешной заботой,
Кромешной своей занимались работой,* (Галич 2006: 123).

Посвященный слушатель/ читатель узнает аллюзию на стихотворение Мандельштама *Мы живем, под собою не чуя страны* (1933), а именно на строки:

*Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.*

Мандельштам описывал Сталина, а Галич - следователей, которые вершили волю Сталина. В обоих стихотворениях присутствуют «жирные пальцы», которые создают неприятный образ их обладателя.

5.1.6 Содержание поэзии Галича

Последняя особенность, которой Галич выделялся на фоне многих других представителей жанра авторской песни, было содержание его песен, а именно их откровенно политическое и остро сатирическое содержание (Platonov 2012: 121-127). «Что бросалось в глаза? Неслыханная дерзость вызова, разящий смех, горькая ирония, едкий сарказм, живой, сочный язык, узнаваемость ситуаций и персонажей, немислимых, непредставимых в официальном советском искусстве» (Фрумкин 2007). Среди бардов откровенное политическое содержание, кроме как у Галича, еще присутствовало только у Кима, и то в меньшей мере. В этом Галич сильно отличался от большинства бардов, творчество которых было, как правило, аполитично.

«...Галич даже среди них [других бардов – Л.Р.] стоит особняком. Для большинства советских бардов был характерен «эзопов язык», что было понятно и объяснимо в гнилостное время марзматического застоя. Галич в своих песнях называл вещи и события своими именами, по - существу, играя с огнем» (Островский 2002).

Галич отбросил язык полунамеков и расплывчатых иносказаний. На самом деле острота его песен была такова, некоторые слушатели упрекали его в том, что он

был злым (Великоречин 1990: 8). Однако другие современники понимали, что в его песнях выражалась не злость, а боль (Акимов 1988: 48; Михалев 1990: 61).

«Подобной дерзости не позволяли себе ни Окуджава, ни Высоцкий. Невысокого роста любимец женщин со щегольскими усиками, преуспевавший киносценарист, который все имел, ни в чем не нуждался, вдруг взял гитару и превратил ее в оружие. Стрелял по советской власти, издевался над партийными собраниями, над святой-святых марксизмом <...> Кто так смел тогда в Москве, в 1967-м, писать и петь?!» (Колодный 2004).

Опять же в отличие от других бардов в творчестве Галича мало лирики. Ему была чужда меланхоличная романтика, он клеймил, разоблачал и негодовал. Он был единственным бардом, который прямо назвал палачей, виновников народной беды и показал пальцем на слуг народа.

Не все слушатели ценили Галича именно из-за этой политической остроты. Окуджаву, например, любили, потому, что песни его были символическими, вселенскими. В них люди остались людьми, в них были вера, надежда и любовь. Окуджава открывал людям их самих, возвращал чувство жизни, не так, как злые сарказмы Галича (Нагибин 1989/ 1991: 536-538). Галича ценили как виртуозного поэт и сатирика, но острота его песни многих пугала.

«Через песни Окуджавы люди потянулись друг к другу как живые островки, благодаря песням Галича они открыли ложь не только во внешнем мире, но ложь «внутри нас». Ложь уже не заполняла человека целиком, но «мы продолжали оставаться в сильной зависимости от порождаемого ею страха. Галич убил страх, сделав ложь смешной. В пространстве наших душ, свободных от страха, мы начали восстанавливать живую связь времен, и Галич вел нас или помогал нам делать это» (Зимин цит. по bard.ru 2007).

На самом деле, сравнения с творчеством Галича не ограничиваются поэзией, они встречаются и в прозе:

«Конечно, Галич не был первым в советской литературе, кто бесстрашно и с горечью обнажил перед читателем мир ханжества и мещанства, показал убогость бесцельно прожитых человеческих жизней. Тексты Галича кажутся продолжением монологов Зощенко. Только в поэтической форме. И судьбы схожи. Запрет, окрик, шельмование, клевета ...» (Хлыбов 1988: 3).

Основной заслугой Галича многие современники и исследователи называют его правдивость, прямолинейность и бытописательность. О том, как его современники видели заслугу Галича перед российской культурой, сохранилось

много высказываний. По тому влиянию, которое Галич оказал на умы людей, можно сказать, что он был «прорабом перестройки» задолго до самой перестройки (Корман 2007: 47). Грекова говорила: «Галич был поэтом гласности задолго до того, как слово «гласность» у нас появилось» (Грекова 1992: 504). По свидетельству брата Галича Валерия Гинзбурга, Чуковский однажды сказал ему:

«А вы знаете, ведь я стал ярым пропагандистом песен и стихов Вашего брата». Когда Гинзбург спросил Чуковского, не боится ли он привлечения к уголовной ответственности за распространение неопубликованных произведений, Чуковской ответил цитатой Валентина Стенича: «Если правительство входит в противоречие с поэзией, проигрывает всегда только правительство» (Гинзбург 1992б: 463).

5.2 Отношения Галича с другими бардами

Из-за того, что Галич был так не похож на других бардов и по характеру его творчества, и по его роду деятельности, и по возрасту и жизненному опыту, он стоял особняком среди них. Во-первых, он был физически и психологически удален от основной массы бардов, т.к. они принадлежали к другой среде, а не к литературной творческой элите, как Галич. Во-вторых, песни Галича также отличались от основного течения бардовской лирической и туристической песни, многие из которых характеризовались простотой сюжетной линии и мягким дидактическим или философским тоном (Карпушина 2009:100). «Безусловно, Галич встречался с другими на слете под Ленинградом, на слете в Петушках и на фестивале «Бард-68», но в остальном в движении и клубах КСП Галич не участвовал. Он был и другого возраста, и другого калибра.

«Среди мальчиков и девочек с гитарами и без гитар, среди примитивнейшего барачно-палаточного быта странно было видеть элегантного, маститого, легендарного Галича. Резко выделялся он и среди нахлынувших в костеревскую глушь московских литераторов и журналистов — артистизмом, изяществом, аристократической осанкой, а более всего — ореолом человека, который отважился бросить открытый вызов всецельной власти...» (Фрумкин 2003).

В данной работе рассматриваются только его отношения с двумя другими крупнейшими представителями жанра: Окуджавой, который относился к литературным кругам, и Высоцким, который относился к актерским и драматургическим кругам. Отношения между этими двумя бардами и Галичем сложились непростые. Причем на эти отношения также накладывался и тот факт, что все три барда были популярны в среде творческой интеллигенции, а многие поклонники отдавали свое предпочтение какому-то одному барду, что часто вызывало профессиональную ревность у двух других.

5.2.1 Отношения с Окуджавой

Отношения Галича с Окуджавой всегда были очень корректны и взаимно благожелательны, они высоко ценили творчество друг друга. Окуджава, к примеру, отзывался о Галиче, как об очень одаренном поэте:

«Галич запел позже меня, где-то в начале шестидесятых. Он – явление незаурядное, особенно с поэтической стороны. Не гитарист, не композитор, а вот поэт очень крепкий, сильный. Как художник, он стоял выше Высоцкого – Володя был тогда еще молодой, еще не успел набраться сил, но в нем уже чувствовалась сильная личность. <...> А Галич уже тогда сложился как поэт, человек широкого диапазона – драматург, сценарист...» (Окуджава 1988б: 9).

Окуджава также особо выделял Галича среди других поющих поэтов:

«Среди множества поющих поэтов, начинавших тогда и чуть позже, особенно выделились на мой взгляд, четверо: Новелла Матвеева, Александр Галич, Владимир Высоцкий и Юлий Ким. <...> Александр Галич был поэтом, в творчестве которого появились две струи: «вообще» поэтическая и струя разоблачительная, где он был очень силен» (Окуджава 1987в: 11).

Галич также высоко отзывался об Окуджаве.

«К сожалению, Окуджава последние годы почти совсем перестал петь, а он - необыкновенно тонкий, необыкновенно талантливый лирик. Он, во всяком случае, занимает вот такую позицию лирика - человека, поющего всегда «от себя». В жанре [под «жанром» Галич имеет ввиду драматичность, театральный характер поэзии, который он называл «жанровостью» - Л.Р.] он работал очень мало и, я бы сказал, менее успешно, чем в той части его сочинений, которые носят чисто лирический характер. Поэтому здесь он не имеет соперников по мастерству и по убедительности» (Галич 1997: 372).

Другой пример взят из воспоминаний Валерия Лебедева о том, как он обсуждал стихотворение Окуджавы с Галичем:

«- Александр Аркадьевич, вам не кажется, строчка у Окуджавы «Александр Сергеич прогуливается» как бы выпадает из ритма? - Что вы, Валера. Это очень точно. Она формально выпадает. Но это сделано явно специально. Подчеркивается протяженность этой прогулки. Не прошмыгнул, не прошел, а - прогуливается. Процесс, так сказать. Нет, Булат такой ошибки не совершит. Это тонкий стилист» (Лебедев 1998в).

Однако как люди, Галич и Окуджава были во многом противоположны. Галич любил шумные застолья, часто был в них центром внимания и с удовольствием

брал на себя эту роль, а Окуджава таких застолий не любил. Окуджава очень не любил, когда при нем хвалили его поэзию (Фрумкин 1997), а Галич, напротив, очень любил слушать комплименты (Аронов 2012: 332). Оба поэта сами понимали, насколько они были различны. По словам Чеснокова «... Галичу принадлежали слова, что между ним и Окуджавой только одно сходство – что они оба мужчины с гитарой, а больше сходства нет никакого» (Чесноков цит. по *40 лет фестивалю бардовской песни «Новосибирск-68»* 2008).

Различия между ними подчеркивали и многие современники. Об Окуджаве говорили, что он был жестким человеком, у которого была мягкая романтическая поэзия, а Галич был наоборот очень мягким человеком, но непримиримо жестким поэтом. Так, в интервью с Александром Городницким и Юлием Кимом Владимир Фрумкин сказал:

««Он был жесток внутри», что подтверждалось и, — сказал сегодня Алик [Александр Городницкий – Л.Р.] о Булате, <...> В.Ф. [Владимир Фрумкин – Л.Р.]: Но я вот о чем: если задуматься о соотношении между его поведением в жизни и его творчеством, то можно увидеть какое-то странное (а, может, и не очень странное) несоответствие. В своей поэзии он мягок, добр, романтичен, там стрекочут кузнечики, действуют сказочные короли и королевы, звучат такие строки, как «Ваше величество, женщина, да неужели ко мне?», или «Как много, представьте себе, доброты, в молчанье, в молчанье»... Но в жизни он был другим. У Галича я тоже вижу некоторое несоответствие, но обратное: он в поэзии очень жесток, непримирим, а в жизни был необычайно мягок» (Фрумкин 2004б).

Во взаимных высказываниях Галича и Окуджавы друг о друге были не только похвалы, но иногда и критика. К примеру, Галичу не нравилось стихотворение Окуджавы *Берегите нас, поэтов*, о чем он неоднократно говорил самым разным людям:

«Смотрите, – сказал Александр Аркадьевич мне <...> , – вот пример глубоко ложной поэтической идеи». Дело, разумеется, было не в гордости паче чаяния, ее не было у автора стихотворения. Просьба его была не за себя, а за всех. И не в приверженности самого Галича страданиям, этого вообще у него никогда не было, скорее напротив. Дело в п р и р о д е испытаний, которые выпадают на долю поэта в связи с тем, что он поэт. Галич не мог присоединиться к просьбе, высказанной о т л и ц а п о э т о в, потому что считал такую просьбу противоестественной. В добре и зле, творимом людьми по отношению к поэтам, он, не закрывая глаза на очевидное, видел еще и таинство, под знаком которого вершится судьба. Вот почему, допуская для себя моление о чаше, он наотрез отказывался от просьб о милости у людей.

Свою судьбу он прозревал и принимал, не имея никаких иллюзий, зная, на что идет» (Чесноков 1998).

По мнению Чеснокова Галич с благодарностью воспринимал страдания и гонения, которые он считал неотъемлемыми составляющими судьбы истинного поэта. Очевидно, он видел в них ту цену, которую платит истинный художник за право быть свободным, и что, выбирая для себя такую судьбу, недостойно просить снисхождения у окружающих (Крылов 2009б: 293-294).

«Было совершенно отчетливое понимание того, чем платит человек за сокровенное право произнести слово из глубин своей души, чем он должен платить, и <...> в этой плате, в этой драме, которая свершается, совсем не было палачей и злодеев, которых можно <...>... расставить акценты <...> конечно, все это и было в его песнях, <...> но внутри у него жило глубинное ощущение естественности страшной этой драмы, ее божественной сути. В этом есть глубокий смысл какой-то, потаенный, и вот в той судьбе поэта, которую он нес, и он нес в себе это постоянно» (Чесноков цит. по *Александр Галич. Изгнание* 1989).

Надо отметить, что Окуджава, в конце концов, принял критику Галича, хотя вначале она могла ему быть неприятной. Так, например, в начале 1987 года, Окуджава говорил:

«Ну, например, «Берегите нас, поэтов...» - это совершенно не нужно. Потому что вообще призывать поэтов беречь поэтов – это стыдно. Это когда-то я написал, очень в лоб, и это совершенно не нужно. Я давно от этого отказался. <...> Я говорю о с в о е м восприятии, как автор» (Окуджава цит. по Крылов 2009б: 296).

Галич также иногда критиковал неточность деталей у Окуджавы, например, в стихотворении о Моцарте:

*Ах, ничего, что всегда, как известно,
Наша судьба — то гульба, то пальба.
Не оставляйте стараний, маэстро,
Не убирайте ладони со лба!
(Песенка о Моцарте)*

По этому поводу Галич сказал однажды в гостях у академика Сахарова:

«- Конечно, это замечательная песня, но вы знаете, я считаю необходимой абсолютную точность в деталях, в жесте. Нельзя прижимать ладони ко лбу, играя на скрипке. Я мог бы сказать в защиту Окуджавы, что старенькая скрипка - это метафора и что все воспринимают Моцарта не как скрипача, а как композитора. Но в чем-то,

с точки зрения профессиональной строгости, Галич был прав, и мне это было интересно для понимания его собственного творчества - скрупулезно-точного во всем, филигранного» (Сахаров 1992).

В отношении Галича к Окуджаве, видимо, присутствовала и творческая ревность. Юрий Нагибин описывает в своих воспоминаниях обиду Галича: «Больше он никогда в моем присутствии не пел», после того, как Нагибин выказал свое восхищение песнями Окуджавы на совместном домашнем концерте Галича и Окуджавы (Нагибин 1991: 535-536). Сохранилось и другое свидетельство о ранимости Галича, когда были упомянуты песни Окуджавы, уже во время его работы на радио «Свобода»:

««Саша, мне привезли из Москвы кассету с новыми песнями Булата. Одна — потрясающая!» И я спел своим противным голосом «Батальное полотно». «Очень хорошо», — сказал Галич и как-то боком пошел к выходу из парижского бюро Радио «Свобода». Я смотрел ему вслед и чувствовал: Галич обиделся» (Гладилин 1997: 1).

Окуджава тоже порой критически высказывался о Галиче, но не о его творчестве, а о его личных качествах. По словам Быкова, который беседовал с Окуджавой и написал о нем книгу:

«Тем не менее между Галичем и Окуджавой существовало поле скрытой напряженности, хотя оба всячески это скрывали. В августе 1995 года я спросил Окуджаву, стал ли он, подобно Нагибину, с годами выше ценить песни Галича. Он ответил, что высоко ценил их с самого начала, «а вот человек он был сложный. Непростой, да, непростой». И после паузы добавил: «Например, он не воевал, не был на фронте. А говорил, что воевал. Зачем?»» (Быков 2009а).

Эти мелкие проявления взаимной критики, однако, никогда не выходили за рамки отдельных реплик.

5.2.2 Отношения с Высоцким

Отношения Галича с Высоцким складывались еще более сложно. Тут играл роль и тот фактор, что Галич был намного старше Высоцкого, имел намного больше опыта в литературе и был более крупной величиной в культурной элите.

Высоцкий мог только мечтать о членстве в Союзе писателей, а Галич уже давно был его членом. По словам Михаила Шемякина, знавшего обоих бардов:

«Володя не очень любил Галича, надо прямо сказать. Он считал Галича слишком много получившим и слишком много требовавшим от жизни. <...> Они с Володей - совершенно разные структуры» (Шемякин цит. по Перевозчиков 2000).

Галич мог очень лестно отзываться о тех песнях Высоцкого (Лебедев 1998в), которые ему нравились, но мог быть и очень критичен, если они ему не нравились:

«Высоцкий - более жанров [т.е. его поэзия более драматична, театральна – Л.Р.], но, к сожалению, я бы сказал, более неразборчив: у него есть замечательные произведения, но рядом с ними идет поток серых и невыразительных сочинений. А потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. И если бы я мог давать советы, то я бы ему посоветовал строже подходить к тому, что он делает. Потому что он способен делать вещи замечательные» (Галич 1997: 372).

Действительно, некоторые темы Высоцкого могли казаться Галичу легковесными и поверхностными (Кулагин 2001: 11). Высоцкого такое отношение, видимо, очень задевало.

Тем не менее, Высоцкий видел в Галиче учителя и наставника, о чем также сохранились многочисленные свидетельства. Именно Высоцкому приписывается следующее изречение: «Мы все вышли из Галича, как из гоголевской «Шинели»» (Корман 2007: 58-59). Евтушенко тоже называет Галича предшественником Высоцкого (Евтушенко 1988: 16), а по свидетельству Менкеса, который встретился с Высоцким в 1976, Высоцкий сказал, «что Галич ему не только нравится, но и есть чему поучиться у него» (Менкес 1988: 9). Тоже самое видно и из воспоминаний Михаила Львовского, который пишет: «...в одну из моих первых встреч с Высоцким он сказал, что считает Галича своим учителем. Да это было и без его признания видно...» (Львовский 1992: 3). Согласно Давиду Карапетяну Высоцкий в конце шестидесятых не скрывал влияния старшего барда на свое творчество: «Да, он помог мне всю поэтическую форму поставить» (Карапетян 2005). А в интервью 1976 года Высоцкий на вопрос: «А кто твой учителя по цеху?», ответил: « — К песенному творчеству, конечно, Окуджава подтолкнул. Вот сейчас я и он — по Союзу. Ну, Галич очень сильно, конечно, ... (Мы с тобой еще увидимся... 1999).

Имеются также свидетельства о том, что Высоцкий порой приезжал к Галичу, чтобы спеть ему новую песню и спросить его совета: «Александр Аркадьевич лично мне говорил, что к нему «...вчера приходил Владимир, спел новую песню». Он записал ее и показал мне запись, это была только что написанная «Банька». Галич очень высоко отзывался о ней и о Высоцком, как о поэте» (Чесноков 1998). В июне 1974 года, уже после эмиграции Галича, Высоцкий, сказал в интервью газете «Комсомолец Татарии»: «О Галиче вы теперь уже не напишете. Да, я любил многие песни Галича. Он — профессионал. Правда, один элемент у него сильный и преобладающий — сатирический. Может, поэтому музыкальный и текстовый отстают» (Тиунов 1989).

Тем не менее, личные отношения у Высоцкого с Галичем не складывались по многим свидетельствам. «Высоцкий Галича не избегал, но, кажется, и не очень стремился к общению» (Цыбульский цит. по Качан 1997: 427).

«Например, М. Шемякин свидетельствует, что причиной антипатии Высоцкого к Галичу стали вполне житейские причины, а А.Кулагин предполагает причины эстетического характера. Может быть, добавим мы, Высоцкому были неприятны упреки в неразборчивости и дружеские замечания (на правах старшего) в адрес его творчества, которые Галич не скрывал. Возможна и обыкновенная творческая ревность – Высоцкого вполне могли раздражать постоянно доходившие до него оценки его поэзии «свысока» и сравнения в пользу Галича из уст некоторых известных деятелей культуры, которые можно найти даже на страницах нынешней прессы...» (Послесловие редакции альманаха «Мир Высоцкого» 1997: 434).

У Высоцкого действительно присутствовала профессиональная ревность к Галичу, он мог очень резко отреагировать, если кто-то упоминал Галича в сравнении с ним, или оказывал предпочтение Галичу.

«Известный высокоцковед Б. Акимов, общавшийся с Высоцким в последние годы его жизни и помогавший ему готовить тексты для книги стихов, которую Высоцкий пытался «пробить», рассказал мне такой случай: «Я пришел к нему, мы начали разбирать рукописи. И тут я говорю: «Владимир Семенович, а вот эта строка (сейчас уже не помню, какая) похожа на галичевскую». Он сразу: «Какая?» Я показал, он взглянул и тут же сказал: «Иди домой, мне сейчас некогда». А собирались как раз поработать подольше...» (Цыбульский цит. по Качан 1997: 428).

Противоречивые сведения имеются о контактах между Галичем и Высоцким, когда Галич проживал в эмиграции, как о наличии этих контактов, так и об их частоте и сердечности. Высоцкий считал, что уехавшим эмигрантам было уже легко говорить, т.к. им нечего было бояться, и не надо было бороться с системой (Корман 2007: 61, 64).

«К Галичу-эмигранту Володя относился сдержаннее. Это было, видимо, связано с его скептическим взглядом на диссидентство в целом. Не на эмигрантов, — горемык, а именно на диссидентов-профессионалов. Володя считал их людьми излишне политизированными и не вполне свободными» (Карапетян 2005).

По одним источникам, Высоцкий не искал никакого контакта и даже избегал его, так по

«воспоминаниям <...> Д. Межевича – о посещении Галичем спектакля «Таганки» в Париже, когда никто из актеров, в том числе и Высоцкий, после спектакля к нему не подошел. Он же вспомнил и другой случай, когда Высоцкий после возвращения из Парижа в 1975 году на вопрос Д. Межевича, видел ли он там Галича, ответил: «Да знаешь, нет желания...»» (Послесловие редакции альманаха «Мир Высоцкого» 1997: 434).

Конечно, мотивацией могло быть не только нежелание, но и страх Высоцкого потерять своей выездной статус к жене во Францию из-за контактов с известным диссидентом. Высоцкий был крайне осторожен в своих вышеупомянутых контактах с диссидентами за рубежом, если имел их, то «не делал это п у б л и ч н о, так как всегда добивался для себя от советских властей о ф и ц и а л ь н о г о статуса» (ibid.: 433). Но по другим свидетельствам

«бывая за границей, Высоцкий открыто встречался с людьми, общение с которыми советским гражданам, мягко говоря, не рекомендовалось. В Париже он присутствует на вручении премии А. Синявскому, в Нью-Йорке навещает И. Бродского, в Бостоне беседует с Н. Коржавиным. Долгие годы дружбы связывали его с выброшенным из страны М. Шемякиным, жившим тогда во Франции. Уж он-то должен знать, встречался ли Высоцкий с Галичем за рубежом. «Нет, они не встречались. Володя его не любил и встреч не искал, – ответил мне на этот вопрос М. Шемякин» (Цыбульский цит. по Качан 1997: 428).

Однако по другим источникам, контакт между ними все же был, но спрятанный от посторонних глаз, чтобы не навредить Высоцкому: «Высоцкий и ранее нередко бывал в Париже и всегда приходил к Галичу, называя его своим учителем» (Вернер 2006).

Галич и сам был осторожен в контактах с советскими гражданами, чтобы не нанести им ущерба. Об этом, в числе прочего, можно судить по воспоминаниям актера «Театра на Таганке» Дмитрия Межевича:

«В 1977 году мы повезли в Париж спектакль «Гамлет». И вот однажды во время спектакля в прорезь шерстяного занавеса <...> я увидел их в зале: Александра Аркадьевича и Ангелину Николаевну. <...> Едва переодевшись после спектакля, я быстро прошел в зал. <...> Я окликнул: «Александр Аркадьевич!». Он мгновенно оглянулся: «Милый мой!». Он не ожидал встречи, не ожидал, что я выйду к нему. Это был суматошный, сумбурный разговор. Собственно мы толком и не говорили, Нюша боялась за меня: «Не надо, чтобы вас видели с нами». Конечно не надо, я понимал это» (Межевич 1992: 4).

По воспоминаниям Давида Карапетяна «положение Высоцкого за рубежом было довольно двусмысленным», поэтому

«Интервью на политические темы Высоцкий за границей избегал. Особенно интересовало журналистов его мнение о Галиче. Володя убедительно просил их не задавать о нем вопросов. Имея на руках советский паспорт, он обязан был вести себя лояльно: «Хвалить Галича в моем положении значило лезть в политику, критиковать же изгнанника я не хотел и не мог». И, с легкой иронией, добавил: — Сейчас Галич меня всячески расхваливает, всем рекомендует слушать» (Высоцкий в Карапетян 2005).

Высоцкий давал концерт в Париже как раз в день смерти Галича, и оценка этого концерта тоже разнится. Некоторые считают, что тот факт, что Высоцкий не отменил концерт, был признаком неприязни к Галичу и неуважения к нему. Более того, «Как вспоминает Шемякин, Высоцкому на сцену прислали записку с сообщением об этой смерти и попросили сказать несколько слов о покойном. Высоцкий на записку не ответил...» (Цыбульский цит. по Качан 1997: 430). По воспоминаниям Вернера:

«Не хочется говорить плохо о покойном Владимире Высоцком, но в тот день он повел себя не совсем порядочно. <...> 15 декабря у Владимира должен был состояться сольный концерт во дворце Шайо, на который все мы собирались пойти. Естественно, что никто из новой русской эмиграции, кроме одной молодой дурочки по имени Таня, на него не пошел. А Высоцкий, который вполне мог бы отговориться временной потерей голоса, хрипотой и я не знаю чем еще, этот концерт все-таки дал. И той же ночью, приняв для храбрости немалую дозу, попытался получить индульгенцию у Владимира Максимова. Но в квартиру впущен не был, хотя Максимов и не спал» (Вернер 2006).

Однако другие видят в том факте, что Высоцкий все-таки провел свой концерт, как раз дань уважения к Галичу. Потрясенный смертью Галича, Высоцкий « в кровь сбил себе руки на концерте» (Нодель 1992). А тот факт, что Высоцкий не ответил на записку о смерти Галича на своем концерте, тоже может быть истолкован по-разному: «Понятно, что в предложенной ситуации он н е м о г на эту записку ответить со сцены, даже если бы и был с Галичем в приятельских отношениях: он вынужден был соблюдать установленную самому себе г р а н ь» (Послесловие редакции альманаха «Мир Высоцкого» 1997: 433). На записку из зала с просьбой что-нибудь сказать о Галиче Высоцкому, действительно, ответить было трудно, поскольку он как советский гражданин вынужден был вести себя лояльно и не хотел лишний раз «нарываться», однако, вернувшись из Франции, в своей машине после премьеры какого-то фильма передал Алене

Архангельской фотографии с похорон ее отца, на которых присутствовал весь цвет французской эмиграции (Нодель 1992).

В целом можно заключить, что отношение Высоцкого к Галичу было двойственным. С одной стороны он испытывал большое уважение к его творчеству и мастерству, очень ценил его как коллегу по жанру и поэта (Кулагин 2001: 13), а с другой стороны, Высоцкий недолюбливал Галича, в его отношении к Галичу присутствовали и ревность, и зависть, и иногда упреки личные и творческие.

6 Восприятие песенно-поэтического творчества Галича

Восприятие творчества Галича, которое обсуждается в данной работе, касается только его песенной поэзии и только в период, когда он еще считался диссидентом, т.к. именно его творческая и гражданская эволюция являются главными задачами данной работы. Ни восприятие его официального творчества, ни восприятие его прозаического творчества, как, например, *Генеральной репетиции*, не рассматривается, поскольку его официальное творчество выходит за рамки его диссидентства, а его прозаическое творчество выходит за рамки поэзии. Не рассматривается также и восприятие его творчества в СССР и России после перестройки, поскольку это восприятие уже находится в другом культурном и политическом контексте.

Рассматриваемое восприятие творчества Галича подразделяется на две части: восприятие его творчества в СССР до перестройки и восприятие его творчества за рубежом. Причем, в последнем необходимо сделать еще одно подразделение: 1) восприятие его творчества за рубежом русскоязычной аудиторией или аудиторией со знанием русского в оригинале и 2) восприятие его творчества иноязычной аудиторией в переводе. Все эти формы восприятия весьма различны, хоть и основаны на одних и тех же произведениях, поскольку понимание, сопереживание, отношение к самому Галичу и его творчеству, да и знание контекста у всех этих аудиторий было разным.

6.1 Восприятие творчества Галича в СССР

Исследования реальной популярности и реального восприятия Галича в советский период отсутствуют, и настоящий момент мы можем только полагаться на свидетельства современников, которые мы приводим ниже. По свидетельству окружения Галича, у его современников и даже представителей последующих поколений, песни Галича пользовались широкой популярностью. Они доходили даже до заключенных в лагерях. «Первый вопрос каждому вновь приехавшему на лагерную зону: «Какие новые песни Галича привез с воли?»» (Буковский 1978). Того же мнения придерживался и писатель Виктор Некрасов, говоря, что песни Галича:

«... пела вся страна, от безусого мальчишки до старого пьяницы-шахтера, от городского подъезда до тюремной камеры <...>. Родина его, именуемая Советским Союзом, не издавала его, не печатала, не записывала... Но их – эти песни - записывали, переписывали, пели... И пели все... А все – это значит много, много миллионов... Можно назвать это славой, но это больше чем слава – это любовь» (Некрасов 1977: 2).

«По стране бродило более полумиллиона магнитофонных пленок с записями его песен» (Жовтис 1988б), песни перелетали от одного магнитофона к другому, размножаясь по еще не установленным законам и достигая еще не установленных тиражей (Эткинд 1992б: 72). Многократно размноженные на магнитофонных записях, они, по свидетельству одних современников, облетали всю страну со скоростью эпидемии гриппа (Фрид 1992: 286), и принесли ему «всенародную славу» (Баймухаметов 2007). Но по свидетельству других современников, количество записей Галича было все же меньше записей других крупных бардов, меньше, чем записей Окуджавы и намного меньше записей Высоцкого:

«Популярность Галича была, правда, более суженной - его знали больше в кругах интеллигенции, но думаю, что не менее полумиллиона пленок с его песнями бродило по домам. В отличие от Окуджавы и Высоцкого, у песен Галича никогда не было ни малейшего «официального» выхода к слушателям» (Евтушенко 1988: 16).

Здесь мы можем предположить три причины такой предполагаемой менее выраженной популярности песен Галича по сравнению с песнями Высоцкого и Окуджавы.

Во-первых, песни Галича, в отличие от песен Окуджавы и даже Высоцкого, квалифицировались властями как антисоветские, изымались, и за их владение и тем более распространение, можно было попасть под статью Уголовного кодекса об антисоветской деятельности (Островский 2002).

«В Алма-Ате шли обыски, собиравшие у себя самиздат жгли рукописи, рвали пленки с записями песен Александра Аркадьевича. У моего приятеля Александра Жовтиса при обыске нашли магнитофонные пленки Галича. Жовтиса «убрали» из университета, но пленки... Прямая антисоветчина... <...> В Одессе собирательница его песен, женщина, получила немалый срок...» (Гердт 2002).

Из-за риска ареста и преследований распространение записей Галича шло намного меньшими тиражами, чем записей Окуджавы и Высоцкого, и распространение шло, в основном, между людьми хорошо знакомыми, надежными и вызывающими доверие.

Во-вторых, у Галича не было никаких официальных каналов популяризации своего творчества в отличие от Высоцкого и Окуджавы, у которых, хоть и изредка, но все же бывали и официальные концерты, а иногда выпускались звукозаписи. У двух последних также чаще, чем у Галича, бывали полуофициальные концерты в домах культуры или творчества. У Галича же его неофициальные концерты были почти всегда домашними концертами с очень

ограниченным количеством присутствующих. И хотя он всегда беспрепятственно разрешал записывать себя на магнитофоны, но изначальное количество первичных записей с концертов Галича все равно должно было быть намного меньше, чем потенциальное количество записей с официальных или полуофициальных концертов Окуджавы или Высоцкого. «В то время как Окуджава, Высоцкий, Матвеева осуществили все-таки свое право на книжки и пластинки, песня Галича жила лишь в магнитофонных записях» (Рубинштейн 1992а: 204).

В-третьих, содержание и язык песен Галича все же существенно отличались от содержания и/или языка песен Окуджавы и Высоцкого, и поэтому могли нравиться иной и более ограниченной аудитории слушателей. Содержание песен Окуджавы было более лирическим, редко остросоциальным, а чаще романтическим, и иногда меланхолическим. Оно было близко широким слоям интеллигенции, вне зависимости от ее политических убеждений. Язык Окуджавы тоже не выходил за рамки общепринятого литературного этикета и поэтому не мог вызывать негативных реакций слушателей. Высоцкий был ближе по языку к Галичу, нежели Окуджава. Он не так строго придерживался лингвистического этикета в своем творчестве и использовал много разных регистров низшего спектра: разговорных, просторечных, жаргонных, хотя ненормативной лексики у него, в отличие от Галича, практически нет. Язык его также был доступен широким слоям населения, в том числе и слоям с невысоким уровнем образования. Содержание песен Высоцкого во многом отличалось от песен Галича. Хотя у Высоцкого было много песен гораздо более острого социального содержания, нежели у Окуджавы, большинство его песен было все же очень далеко от откровенной политической остроты песен Галича. Зато у Высоцкого было много песен в стиле городского романса, близких к блатным песням, близких к туристским песням, и у него также было много привлекательной мужественной романтики. Этот тематический диапазон нравился очень широким слоям населения, а не только интеллигенции (Педенко 1989: 81). Язык Галича, который мог быть резко сниженным с одной стороны, и литературно-возвышенным и даже сложным, с другой стороны, мог резать ухо интеллигенции и раздражать менее образованного слушателя своей элитарностью. Язык Галича требовал определенного уровня развития и желания отбросить лингвистический этикет, чтобы быть и понятным, и приемлемым. Содержание его песен также было настолько политически-острым, показывало такую неприглядную изнанку советской жизни, что оно пугало слушателей, корбило их. Окуджава оставлял у слушателя иллюзии, сострадание к самому себе. Песни Галича иллюзии убивали и могли оставить чувство отворачивания к самому себе, что не всем нравилось.

Нам кажется, что эти три причины и обусловили менее широкое распространение записей Галича, чем записей Окуджавы или Высоцкого в СССР. Однако точные данные о распространении записей этих трех бардов или других бардов просто отсутствуют, т.к. в СССР исследований на эту тему не проводилось и не могло проводиться, учитывая «прохладное», в самом лучшем случае, отношение советских властей к этому жанру. Авторская песня считалась и недостаточно важным, и достаточно нежеланным феноменом, чтобы удостоиться исследования. Ситуация изменилась коренным образом после перестройки, но она уже не может послужить индикатором популярности авторской песни в советский период. Поэтому, наши выводы и заключения о популярности песен Галича или других бардов в советский период основаны только на предположениях.

6.2 Восприятие Галича за рубежом

Если рассматривать фактическое восприятие поэтического творчества Галича в период эмиграции, то его условно можно подразделить на три аудитории: 1) восприятие советской аудиторией, в основном через радиопередачи радиостанции «Свобода», 2) восприятие русскоязычной эмигрантской аудиторией и 3) восприятие его иноязычной аудиторией в переводе, в основном после его смерти.

6.2.1 Восприятие творчества Галича советской аудиторией в период его эмиграции

Оценка восприятия Галича советской аудиторией после его эмиграции не включает уже существовавшие его записи доэмигрантского периода, а относится только к тому, что могло достигнуть советского слушателя (или читателя) из-за рубежа. И в основном речь идет о его программах на радиостанции «Свобода», самая известная из которых называлась *У микрофона Галич*, т.к. любые любительские записи с его концертов за рубежом или даже его пластинка *Крик шепотом* могли достичь советскую аудиторию лишь спорадически и лишь очень небольшим тиражом. Однако радиопередачи на радиостанции «Свобода» действительно были очень важным и массовым каналом коммуникации между Галичем и его советской аудиторией. Несмотря на советские «глушилки», передачи могли слушать очень многие советские люди. Фактически, благодаря радиопередачам, Галич мог напрямую обратиться к самой широкой советской аудитории за все время своей бардовской карьеры и обратиться устно, напрямую, как он привык обращаться к своим слушателям (Smith 1983: 43-44; Smith 1984a: 213). Галич понимал, насколько развитие техники было важно для уничтожения барьеров цензуры, для того, чтобы сделать неподцензурную культуру доступной для широких масс советских людей.

«Я не хочу воспринимать географическое перемещение в пространстве как свое крушение и как невозможность продолжать деятельность, которой я занимался в России. Я намерен работать с тем же накалом, с той же самоотдачей, как и на русской земле. Я думаю, что русские люди привыкнут к этому ощущению, свойственному людям Запада, потому что в связи с географическим перемещением вовсе не кончается судьба человека, не кончается его общение со своим народом. Никому не важно, где живет человек <...> он продолжает существовать в той же сфере, в той же языковой среде и т.д. У нас же до сих пор, с проклятых давних времен так получилось, что ты – конченный человек. Но научно-техническая революция – она сыграла свою роль. Раньше нам понадобилось 30 с лишним лет, чтобы к нам вернулись Булгаков, Бердяев²⁴⁷, Федотов²⁴⁸, чтобы мы познакомились с последними произведениями Бунина, чтобы мы узнали, что Ходасевич вовсе не кончился за рубежом, что он написал там лучшую свою книжку <...>. Сегодня мы через неделю, а иногда и в тот же день (если только можем настроить радио) знаем, все, что происходит на Западе, читаем книги, которые появляются здесь, знакомимся со всем, что здесь происходит. Благодаря ей этот барьер, этот железный занавес <...>, - он все-таки пробиваем» (Галич 1974/ 1991: 171-172).

На практике, однако, его собственное восприятие такого виртуального контакта с аудиторией на расстоянии, оказалось совсем иное, фактической ценой эмиграции Галича была потеря аудитории (Каретников 1992б: 48), во всяком случае, живой аудитории, поскольку «... виртуальной публики ему было мало, его — певца, поэта, актера — неудержимо влекло к прямому контакту со своими современниками» (Фрумкин 2003). По свидетельствам, он испытывал самое большое удовлетворение только от немногочисленных (домашних) концертов, когда он мог видеть и ощущать реакцию зала. И в этом заключается одно из больших различий между авторской песней и напечатанной поэзией. Авторская песня при любом уровне поэтического мастерства – это искусство сценическое, которое требует контакта с аудиторией, а напечатанная поэзия – нет. Охват широкой советской аудитории через радиопередачи Галича устроил бы любого печатного литератора. Но для него, как для представителя сценического искусства, этого было недостаточно.

²⁴⁷ Бердяев Николай Александрович (1874 —1948), русский религиозный и политический философ, представитель русского экзистенциализма и персонализма. Автор оригинальной концепции философии свободы и (после Первой Мировой и Гражданской войн) концепции нового средневековья.

²⁴⁸ Федотов Георгий Петрович (1886 —1951), русский историк, философ, религиозный мыслитель и публицист.

6.2.2 Восприятие творчества Галича в оригинале русскоязычной эмигрантской аудиторией

Анализ восприятия Галича эмигрантской аудиторией очень важен, т.к. подавляющее большинство его концертов за рубежом было нацелено именно на эту аудиторию. Мы уже кратко упоминали эти концерты в разделе 4.6.1, но в нем речь, в основном шла об их посещаемости и обстановке. В данном разделе мы подробно остановимся именно на восприятии.

Об успехе этих концертов сохранились весьма противоречивые свидетельства. «Русский Париж понял и полюбил поэта с полуслова. Все, о чем он пел, - это живая сегодняшняя Россия. Характерно, что пришли его слушать не только эмигранты: в зале добрая четверть граждан состояла из советских граждан, временно находившихся во Франции» (Славинский 1974 цит. по Галич 1981: 15). Лестно о поэзии и языке Галича высказалась газета «Русская мысль»:

«Он [Галич – Л.Р.] замечательный умелец, специалист по превращению будничного, уличного, обывательского косноязычия в своеобразную самоцветную литературную словесность. Выражаясь образно - он своего рода Зоценко в поэзии и то, что у других казалось бы пошлятиной, грубостью, дешевой игрой на языковых уродствах – у него становится бесспорно законными (и бесспорно эстетическими) тонами и полутонами его то остро-саркастической, то сатирико-лирической, иной раз очень и очень скорбной, поэзии. <...> Именно потому, что А.Галич часто работает с трудным, легко способным к соскальзыванию в вульгарность, в «блатность», материалом, и этому искушению не поддается - к его вещам весьма подходит классическое определение поэзии: наилучшие слова, расставленные в наилучшем порядке» (...Ский 1974: 9).

Воспоминания Виктора Некрасова насчет восприятия Галича эмигрантской аудиторией, звучат уже менее уверенно:

«И на первом - после прошедшего все-таки того «вечера» - парижском вечере я тоже был. Народу собралось много, очень много и толпящегося в зале, и в вестибюле, и я кого-то устраивал, пропуская, и сам остался без билета и пролез как-то зайцем («Забавно, - подумал, - на Сашу и зайцем...»), и, устроившись потом где-то, не помню уже где, почувствовал, что волнуясь. А когда на эстраду поднялся очень немолодой человек, и оказалось, что это сын Петра Аркадьевича Столыпина, того самого, убитого в моем Киеве в год моего рождения, мне совсем стало не по себе. Вот объявит он сейчас о выступлении известного поэта и барда А. А. Галича, а поймут ли его советского поэта и барда? Поймут ли его люди – а их большинство в зале, - никогда в глаза не видевшие живого вертухая, а то и просто милиционера, не понимающие, что такое «порученец», и почему «коньячку принял полкило», и где это Абакан, куда плывут облака? Кое-кто понял, кое-кто

нет, но хлопали много, вызывали на «бис» и, как говорится, концерт прошел с успехом, но после него, когда мы обнимались и поздравляли Сашу, отделаться от какого-то странного чувства было трудно» (Некрасов 1991: 550).

Слова «Кое-кто понял, кое-кто нет» наводят на мысль, что определенные проблемы с восприятием были, и зависели они, с нашей точки зрения, от волн эмиграции. Лучше всего его воспринимали эмигранты третьей волны, к которой принадлежал и он сам. Это были бывшие советские граждане, которым, все описываемое Галичем, было хорошо знакомо и понятно.

Третью волну эмиграции можно определить, как эмигрантов послесталинского периода:

«Начиная с конца 60-х годов, из СССР была отчасти разрешена эмиграция. Однако официально считалось, что существует лишь выезд для воссоединения с родственниками. Это существенно облегчало полный контроль над эмиграцией со стороны государства, так как при отказе всегда можно было сослаться на недостаточное родство. Практически «родственники» (совершенно несущественно, реальные или фиктивные) признавались лишь в трех странах и лишь для трех групп населения: в Израиле для евреев, в Америке для армян и в Германии для «этнических немцев». Все это явление, микроскопическое по размерам в конце 60-х, достигавшее нескольких десятков тысяч в год в 70-е и снова практически закрытое в 80-е, получило общее название «третьей волны»» (Бирштейн 2006).

Поэтому восприятие этой волны было абсолютно равноценно восприятию Галича советской аудиторией. Иными словами, «его аудитория оставалась в Москве и была рассеяна по всему миру» (Голомшток 2011).

По-иному обстояло дело с другими волнами эмиграции. Эмигранты первой, послереволюционной волны и не всегда хорошо воспринимали Галича, не всегда понимали его тексты, и не всегда могли сопереживать его героям или темам. Многие из них были так давно оторваны от России, которая сама тоже так переменялась после 1917 года, что этим эмигрантам было трудно себе представить советскую жизнь, что заботит советских людей, с какими проблемами они сталкиваются. Поэтому злободневные, насущные песни Галича часто были им не понятны. Например, совсем по-иному, нежели Виктор Некрасов и газета «Русская мысль», описывал атмосферу на парижском концерте Виктор Перельман:

«Как сейчас помню, стоит он, огромный и необыкновенно красивый, на деревянной и совсем маленькой клубной сцене. Он сильно волнуется — первое публичное выступление — стирает капли пота со своего

большого лба. <...> маленький ветхий зал человек на сто, не больше, божьи одуванчики из дореволюционных эпох, с моноклями, с экзотическими веерами, пришедшие поглазеть на заморское чудо, высланное на Запад Советами. Слышали, что он поэт и бард, но что у него за стихи, у этого советского поэта, и о чем он будет петь, и о чем вообще могут писать и петь в этой ужасной большевистской стране. Он вскидывает перед собой гитару и начинает, в зале нарастает шумок. На мгновение мне кажется, что Галич тронулся. Он перебирает пальцами струны и поет, но боже, что поет, он действительно сошел с ума, он поет этим осколкам старой России, этим последним дворянским отпрыскам «Балладу о прибавочной стоимости»» (Перельман 2000: 10-11).

Сохранились воспоминания о том, что старые эмигранты не понимали того, что поет Галич. Писатель Свирский отмечал, что: «поэзия [Галича – комментарий Л.Р.] порой просто настояна на современном сленге; настояна так густо, что старые парижские эмигранты, пришедшие на первый концерт Галича, порой не понимали ничего, словно Галич пел на незнакомом языке...» (Свирский 1998).

Действительно, первым камнем преткновения в восприятии Галича (бело)эмигрантской аудиторией был бытовой язык и сленг. Свирский описывает, что однажды на концерте Галича: «Случайная соседка, дебелая дама в белом шелке, наклонилась ко мне и, обдав духами Коти, - шепотом: - Слушайте, на каком языке он поет? Меня аж как морозным ветром обдало. «Они не знают современного сленга?!» А Галич - весь в сленге. Что он тут будет делать?!» (Свирский 2004). Похожее свидетельство принадлежит и Раисе Орловой: «рассказывали, что на одном из концертов Галича в Швейцарии старая эмигрантка спросила соседку: « - А на каком языке он поет?» Это вопрос серьезный. Поет на советском языке» (Орлова 1992:442).

Второй проблемой для восприятия старой эмиграцией было то, что из них были незнакомы с определенными понятиями.

«Ефим Григорьевич Эткинд любил вспоминать, как после одного из первых выступлений Галича в Париже он подслушал диалог двух вышедших из зала старых эмигрантов первой волны. Обсуждались знаменитые строчки из «Красного треугольника»: «Ну, как про Гану — все в буфет за сардельками./ Я и сам бы взял кило, да плохо с деньгами...» «Я не совсем понял про «сардельки», — сказал один, с дореволюционным петербургским акцентом. — Это, собственно, что?» «Ну, как же, как же, — уверенно отвечал другой на том же прекрасном наречии. — Забыли? Это рыбки такие, в баночках...» (Фрумкин 2003).

Перельман также вспоминал похожий разговор двух его соседок на концерте Галича: «- А как тебе нравится этот шедевр: «Как мать говорю и как женщина!» Ты поняла кто это, мужчина или женщина? Чушь какая-то! А салака? С чем у

них там едят эту салаку? Ты когда-нибудь слышала это слово?» (Перельман 1999:208).

Третьим камнем преткновения в восприятии русской эмигрантской аудиторией была табуированная лексика. Особенно у русской эмиграции «первой волны» было не менее, если не более пуританское отношение к ненормативной лексике, чем у советской власти, и Галич это чувствовал: «он как-то стеснялся некоторые песни петь вообще, из каких-то выкидывал какие-то слова, которые могли шокировать публику. И чувствовал себя совершенно не в своей тарелке» (Голомшток 1992: 270). Это подтверждается и другим свидетельством Голомштока:

«Иногда Галича приглашали петь в богатые дома старой эмиграции Приглашенная публика чинно сидела в креслах, держа в руках тексты песен, у некоторых — в немецких переводах. Галич смущался, пропускал слова и фразы, которые считал неприличными или непонятными для аудитории, и только дома за столом в компании расслаблялся и пел как Бог на душу положит» (Голомшток 2011).

Галич пытался сделать ненормативную лексику более приемлемой, старался пояснять ее употребление, как видно на одной из фонограмм :

«И для того, чтобы противопоставить, как-то оторвать русский язык — замечательный, изумительный язык (наша гордость, наша любовь, наша родина — это наш язык), - так вот, чтобы оторвать его как-то от официального, мы умышленно стали пользоваться жаргоном, грубостями. Кстати, русские грубости ведь не несут в себе ничего непристойного, они — просто как бы литературное, фонетическое укрупнение, так сказать, определенных эмоций» (Галич цит. по Крылов 1997: 370).

Здесь мы хотели бы сослаться на наше замечание в 5.1.1.1, что извинения Галича за грубости в его песнях в советской аудитории имели определенную долю кокетства перед дамой. Однако в эмиграции в его выступлениях перед «первой волной» ни о каком кокетстве не могло уже быть и речи. Галич извинялся искренно, разъяснял, что это язык персонажей, и порой все же выбрасывал грубые слова и выражения. Его усилия подтверждаются свидетельством Фрумкина:

«Галич догадывался о разделявшем его со старой эмиграцией языковом барьере и на своих выступлениях предупреждал, что за попадающуюся у него «ненормативную лексику» автор прямого ответа не несет, так как это — органический язык, присущий его героям. Но, предупредив, на всякий случай эту лексику смягчал» (Фрумкин 2003).

Фрумкин также приводит пример, как Галич на концерте в Вашингтоне заменяет слово «засранка» на слово «поганка» в песне *О том, как Клим Петрович Коломийцев восстал против экономической помощи слаборазвитым странам*. Услышав замену, Фрумкин подумал: «А жаль, «засранка» — намного лучше...» (Фрумкин *ibid.*), т.к. по его мнению песни Галича теряли от этих замен.

Поскольку у Галича было желание быть понятым и принятым и для тех, кто не прошел «школу советской жизни» (Крылов 2003: 25-26), он «стал внимательней к аудитории <...> настороженнее, да и добрее к давним изгнанникам, тянущимся к нему с вопросами-расспросами» (Свирский 2004). Таким образом, в последние годы своей жизни на Западе Галич, пытаясь «дотянуться» до аудитории, плохо понимавшей советский русский, он стал вносить конъюнктурные изменения в тексты (Крылов 2003.: 25).

Что касается восприятия творчества Галича эмигрантами второй волны, то на этот счет свидетельств не сохранилось. Однако можно предположить, что они были достаточно хорошо знакомы и с советскими понятиями, и, большей частью, с советским жаргоном и разговорным языком, может быть, за исключением сверхсовременного сленга того периода. Хотя песни Галича могли быть тематически несколько менее актуальными для них, нежели для эмигрантов третьей волны, мы сожалеем, что никаких данных об этом нет, т.к. эта волна тоже могла бы стать потенциально благодарной аудиторией Галича.

Что касается репертуара Галича за рубежом, то мы можем о нем судить только по сохранившимся свидетельствам. Мы знаем, что он пел многие песни о советской действительности, например, *Коломийцевский цикл, Красный треугольник, Больничную цыганочку, Балладу о прибавочной стоимости, Отрывок из репортажа о футбольном матче, Старательский вальсок, Поэму о Сталине* и многие другие. Из имеющихся свидетельств не видно, чтобы Галич в эмиграции думал об адаптации репертуара к аудитории, но, может быть, он бы и пришел к такому решению постепенно, если бы ему было отведено на это достаточно времени.

Галич жаждал живой реакции, которая могла быть только у русскоязычной советской аудитории, и была у эмигрантов третьей волны. «Так было в Остии перед новыми эмигрантами, ждавшими отправки в разные страны; было так и в Милане, где набился полный зал русских. Поэтому я очень, очень тоскую по русской аудитории» (Галич 1977б: 8). В своей передаче на радио «Свобода» Галич признавался:

«... несмотря на все условия жизни здесь, на Западе, несмотря на то, что приняли нас здесь хорошо, внимательно к нам относятся, заботятся о нас. Но все-таки трудно. Особенно трудно, когда идешь по улице, вдруг

слышишь чужую незнакомую речь. Дело не в том, что ты ее не понимаешь, а дело в том, что она для тебя, для твоей работы, для твоей жизни решительно ничего не значит. Но самое удивительное, что тоскуя по родной речи, иногда вздрагиваешь, услышав ее. <...> Милые вы мои! Вот вас мне очень не хватает здесь, вас, моих слушателей, моих друзей, тех, с которыми я привык за эти годы делить и радость, и горе» (Галич 1990: 136).

Раиса Орлова писала, что выступления Галича за рубежом оставляют совсем иное ощущение, хотя там и бывают переполненные залы, но кругом молчание, пустота, нет контакта с аудиторией. А Галич ведь был очень «почвенным поэтом», органически связанным с Россией (Орлова 1992: 448-449). По словам Анатолия Гладилина:

«И вот, несмотря на весь его успех, который у него был, так сказать, на заграничных выступлениях, а он постоянно ездил, он очень любил выступать. Все-таки, все-таки он понимал, что это не то. Потому что даже после поездки в Италию, он говорил, но ведь они смеются не там, в общем, где надо. И они хлопают, они хлопают в общем не там, где надо. И вот он понимал что, вот его песни настоящие, их смысл, к сожалению, доходит только до русских» (*Александр Галич. Изгнание* 1989).

Из другого собственного высказывания Галича также следует, что он понимал, что, как поэт, он оказался пленником своего родного языка.

«Поэт – он прикован, как Прометей, к скале, так сказать, своего собственного языка, и вырваться за эти пределы ему труднее значительно, чем кому бы то ни было. А мне еще – поэту, который пишет песни, да еще сам их поет ...<...> И, конечно, когда я здесь встречаюсь с аудиторией, не понимающей ни единого слова по-русски, - впечатление довольно тревожное, не скрою но... во всяком случае, я все-таки надеюсь, что я окажусь здесь полезен и сумею найти свое место в этой трудной и сложной для меня новой жизни» (Галич 1975/ 2009: 354-355).

Все словесная виртуозность Галича, его умение обращаться со словом существовали только в рамках русского языка. Он

«жил языком, дышал им, впивал его со всеми его вульгаризмами, трюками, фокусами, традициями. Изгнанный за границу, он потерял для себя важное – язык. Хотя говорил по-английски, французски, немецки достаточно бегло. Но что такое «беглое говорение» по сравнению с артистическим владением всеми тонкостями, всеми оттенками, всеми обертонами языка» (Грекова 1992: 487).

По словам Фазиля Искандера:

«Уже будучи за границей Галич говорил, что изгнание – это самая страшная из кар. Особенно для художника. И тем более для художника слова - он оказывается вырван из той социальной среды, в которой рождаются его творения, и где только и могут по-настоящему понять и оценить тонкость и ироничность, высокий художественный уровень и глубину постижения действительности» (Искандер 1988: 4).

Мы согласны с авторами, цитируемыми выше, и считаем, что в эмиграции у Галича возник языковой и понятийный барьер между ним и большей части его аудитории. Это видно и по его собственным словам и по свидетельствам тех, кто бывал на его концертах. Галич действительно был очень «почвенным» автором.

6.2.3 Восприятие творчества Галича иноязычной аудиторией

6.2.3.1 Восприятие устного творчества Галича иноязычной аудиторией на русском

Надо отметить, что те проблемы, которые испытывала первая волна эмиграции при восприятии творчества Галича, были также характерны для иноязычных слушателей со знанием русского. Им не хватало знания языка, чтобы понять весь диапазон, все аллюзии и языковые пируэты текстов Галича. Так композитор Николай Каретников описывает случай, когда два американских слависта, хорошо знавших русский и даже живших какое-то время в СССР, не смогли по-настоящему понять тексты Галича без объяснения и комментария Каретникова и Штромаса (Каретников 1992б: 46).

Эткинд рассказывал, как после концерта Галича одна иностранка, хорошо знавшая русский, спросила его:

«Хорошую песню одну я запомнила, только я не поняла, причем там овцы». Я говорю, какая песня, где овцы. Она сказала: «Я не помню, я помню, что там еще про магазины». И тогда я вспомнил, сообразил, что овцы – это вот что: «А начальник все спяну о Сталине, все хватает баранку рукой». Баранка – это она не понимала и считала, что это баран. А магазины, вы понимаете, что это: печки-лавочки. Вот печки-лавочки – это магазины. Вот такой уровень понимания»» (Эткинд в Голомшток 1992:270).

Из этого мы можем заключить, что восприятие Галича иноязычной аудиторией, знавшей русский, было ограничено теми же проблемами, что и для белоэмигрантской аудитории, а именно незнанием бытового языка и советских реалий.

6.2.3.2 Восприятие устного творчества Галича иноязычной аудиторией в переводе

Что касается иноязычных без знания русского, то им песни Галича могли быть доступны только в переводе. Часто Галич был очень тепло принят иноязычной аудиторией на концертах, но только из соображений политической солидарности, поскольку понять его песни эта аудитория не могла. Конечно, на стороне Галича по, видимо, сравнению с традиционными поэтами был тот факт, что он исполнял свои стихи под музыку, как песни, а музыка является мощным международным средством общения. (Smith 1984a: 214-215).

Кроме концертов Галич также принял участие в 1975 году в фестивале поэзии «Poetry International 1975» в Роттердаме:

«Пожалуй, самое интересное, что я видел на этом фестивале, — это зрительный зал. В огромное помещение — этот дворец называется «Ван Дулен» — ежедневно набивалась тысяча с лишним человек, которые приходили слушать поэзию. <...> Просто примечателен сам факт, что, в общем, в маленькой стране, стране довольно благополучной и довольно скучной, как они сами о себе говорят откровенно, вот такой невероятный интерес к поэзии» (Галич 1990: 52-53).

В определенный момент Галич все же, видимо, начал осознавать необходимость популяризации своего творчества в среде нерусскоязычных (Smith 1983: 43; Smith 1984a: 214-215). В одном из интервью, он говорил, что надо дотянуться до иноязычной аудитории.

«... Здесь меня хочет слушать значительно меньшее количество народу, чем там (в СССР – Л.Р.). Но я думаю, что ведь и там нас начали слушать не сразу. И там мы постепенно завоевывали своего слушателя, своего читателя. Я думаю, что, вероятно, что одна из важнейших задач здесь – это завоевать аудиторию, хотя бы даже инакоговорящую, но завоевать ее <...> попытаться заставить себя слушать» (Галич 1991б: 45; Галич 1990: 47).

При этом Галич казался весьма оптимистичен и не считал, что

«мы здесь будем потеряны, я не думаю, что мы здесь не сможем продолжать своей работы. И вероятно <...> она потребует от нас каких-то новых качеств, и они придут не сразу, но мир этот, в который мы сейчас с вами попали, в общем, не враждебен нам, и вот ощущение того, что этот мир хочет нам помочь и многие в этом мире хотят нас слышать и слушать...» (Галич 1990: 31).

Тем не менее, в период своей жизни в эмиграции Галич так и не предпринял серьезных попыток популяризовать свое творчество в переводе. Поэтому ему оставалось довольствоваться только восприятием в оригинале.

Конкретно его попытки дотянуться до иноязычной аудитории выразились в работе с переводчиком во время его концертов. Насколько известно, его первый опыт работы с переводчиком на концерте был на фестивале в Авиньоне в 1977 году во Франции. Причем известно, что переводчиком Галича выступала французская славистка Элен Шатлен, жена известного французского режиссера и драматурга Армана Гати. И, тем не менее, по высказываниям самого Галича, его первые опыты работы с переводчиком оставили у него очень неблагоприятное впечатление (Smith 1984a: 215). Например, Галич сказал потом по телефону дочери: «Песня с переводчиком — это уже не песня» (Архангельская Галич 1998б: 5). На концертах переводчик сначала зачитывал перевод песни, а потом Галич пел. Однако Галич считал, что, если рассказать содержание песни перед исполнением, то теряется весь смысл исполнения. Джеральд Смит тоже говорил, что концерты с переводчиком много теряли по сравнению с прямым восприятием аудиторией (Smith 1983: 43).

Здесь мы все же считаем необходимым отметить, что взгляды Галича на работу с переводчиком все же претерпели определенную эволюцию, и по более поздним свидетельствам 1977 года он говорил, что опыт работы с хорошим переводчиком в Италии его убедил, что это возможно и перспективно:

«В целом его поездки в Италию проходили достаточно успешно, о чем он и сам говорил: «Итальянские выступления убедили меня, что с хорошим переводчиком можно выступать и перед инакоговорящей публикой. Хотя ту радость, которую испытываешь при контакте с русскими, ни с чем не сравнить» (Галич 1977б: 8).

Однако возможностей претворить эту новую точку зрения в жизнь у него не оказалось, т.к. он скоро умер.

Мы считаем, что все группы эмигрантской и иноязычной аудитории объединял интерес к политически окрашенному творчеству Галича, что и обуславливало, во многом, посещаемость его концертов.

Насчет посещаемости его концертов тоже сохранились противоречивые свидетельства. Так, по свидетельству корреспондента «Русской мысли» Померанцева аншлаги продолжались: «Пришлось повторить через неделю (после первого концерта – Л.Р.) и с таким же штурмом. На следующий год рискнули на большой зал Плейель. Самый знаменитый в Париже. И снова штурм,

снова, триумф» (Померанцев 1977: 2). А по свидетельству Михаила Шемякина интерес к Галичу после первых концертов существенно охладел:

«Галич как певец кончился раньше, нежели его убил ток. Первый концерт Галича – в престижнейшем зале, аншлагпереаншлаг. Не пробиться. Еще была жива эмиграция первой волны. Когда Галич стал петь о сортирах, многие пожилые дамы, княгини, принцессы, демонстративно поднеся платок к носу, выходили из зала. Ихние ушки не могли это слушать, да и то, о чем он пел, не воспринимали, не понимали. Второй концерт – зал наполовину. Третий концерт – не собрали и четверти зала. Галич поехал в Израиль. Потом – полная бездеятельность. И он решил сам выпускать свои пластинки, потому что никто ничего не предлагал. Вот он и купил сложнейшую аппаратуру и решил сам ее освоить...» (Шемякин 2009).

Из всего вышестоящего мы можем заключить, что восприятие устной авторской песни Галича на русском за рубежом было ограничено в основном эмиграцией третьей волны и, видимо, частично второй волны. Однако эти волны эмиграции были менее многочисленны в Западной Европе, чем в таких больших эмигрантских странах как США или Канада. В Западной Европе русская эмиграция была в основном представлена первой волной «белой» эмиграции, которая с трудом воспринимала творчество Галича.

6.2.3.3 Восприятие творчества Галича в письменном переводе

6.2.3.3.1 Различия между восприятием переведенной литературы и литературы на родном языке

Для начала мы считаем нужным оговориться, что восприятие переведенной литературы и литературы на родном языке всегда идет по-разному, в любой стране и на любом языке потому, что общение между автором и аудиторией протекает по-разному.

В случае литературы на родном языке читателя восприятие происходит непосредственно между автором и читателем, поскольку они общаются на общем для них языке, который либо является для них родным, либо хорошо понятным. Оба они, автор и читатель, также часто выросли и сформировались либо в одной и той же культуре, либо в родственной, либо в хорошо знакомой культуре. Единственным рычагом контроля этого общения между литератором и читателем в демократическом обществе, являются каналы публикации и распространения произведения, как например, решение издательства опубликовать произведение. Более того, в демократическом обществе, в случае отсутствия интереса издателей, автор даже может решить издать свое произведение за свои деньги, и таким образом, попытаться получить прямой доступ к читателю. И в этом советская цензура была, безусловно, серьезным

препятствием. Однако когда произведения, написанные на русском, но не изданные официально, все же достигали читателя в любой форме: самиздатовские или тамиздатовские издания, звукозаписи или радиопередачи, в силу опять же вступал тот самый прямой канал коммуникации между автором и аудиторией. Дальше, степень успеха произведения зависит от того, насколько оно интересно и привлекательно для определенной группы читателей. Иногда проходит время, прежде чем, произведение находит свою аудиторию, которая может быть широкой или, наоборот, узкой.

В случае переведенной литературы коммуникация между автором и аудиторией протекает совсем по-иному, даже в демократическом обществе.

Во-первых, произведение должно быть выбрано для перевода на другой язык. Этот отбор может быть мотивирован многими факторами: коммерческой выгодой, личным интересом, эстетической ценностью, престижным статусом или политическими соображениями. Решение перевести определенное произведение может быть также принято на разных уровнях: на уровне издателя, переводчика или какого-то другого заинтересованного лица или группы лиц. Таким образом, уже на этом этапе известность и потенциальная популярность произведения определяется не самим читателем согласно его интересам и эстетическим потребностям, а через ряд рычагов контроля, определяющих, какая литература будет переведена и предложена вниманию читателя.

Во-вторых, сам процесс перевода является важным аспектом контроля читательского восприятия переведенной литературы, который сильно зависит от умения, свободы и взглядов переводчика, равно как и от его компетентности в культуре/ литературе оригинала/ перевода. В зависимости от этих факторов, перевод может получиться более или менее привлекательным для читателя, может быть рассчитан на более широкую или более узкую, или на совсем иную аудиторию, нежели оригинал. В плане эстетического языкового восприятия читатель перевода может оценить язык автора только в передаче переводчика, который может либо постараться передать язык оригинала, либо модифицировать его по своему вкусу и усмотрению. «Эстетическое восприятие у носителей языка перевода — будь сам перевод даже гениальным — будет в силу этой культурной дистанции уже в чем-то вторичным» (Сергэй 1999: 348).

В-третьих, автор оригинала и читатель перевода часто имеют разный культурный багаж, который в самом лучшем случае может быть знакомым или частично родственным, а во многих случаях совсем незнакомым. Тогда переводчик должен решить какую часть этого багажа, и каким образом, он может и хочет передать читателю перевода.

В-четвертых, тематика оригинала должна быть достаточно актуальной и интересной для читателя перевода.

В-пятых, жанр оригинала должен быть привлекательным для читателя перевода.

Таким образом, прямой путь от автора к читателю и прямая коммуникация между ними, которая характерна для литературы на родном языке, отсутствует в случае переведенной литературы. Она должна пройти через слишком большое количество препятствий и рычагов контроля, чтобы найти своего читателя.

Что же касается такого жанра как авторская песня, то ее перевод уже по определению должен попасть в маргинальный сегмент принимающей литературы по ряду причин, в том числе из-за другого статуса жанра в этой литературе и из-за смены читательской аудитории.

Во-первых, являясь переводом, поэзия авторской песни имеет низший статус и тираж, нежели любая литература на родном языке.

Во-вторых, жанр авторской песни малознаком и не так популярен, как в стране оригинала, и поэтому апеллирует совсем к иной мотивации читателя.

В-третьих, этот жанр возник из совсем иного культурного багажа, нежели тот, который есть у читателя перевода.

«Вся атмосфера авторской песни, культурный ее резонанс, шлейф ассоциаций и воспоминаний, живо переживаемые первичной и родной ее аудиторией, меньше всего поддаются переводу. Иностранному читателю можно пояснить в сносках, например, что значит «Эрика» берет четыре копии» и что такое был «магнитофон системы «Яуза»», но так соорудить сам переводной текст галичевской песни, чтобы этот читатель мог сопереживать всей глубине значения подобных реалий для русских слушателей, скорее всего, невозможно» (ibid.).

В-четвертых, этот жанр в оригинале направлен на намного более широкую аудиторию, нежели в переводе. В оригинале авторская песня притягивала своей искренностью широкие массы советских людей, лишенных советской цензурой и идеологией этого интимного контакта между автором и аудиторией. Западная же публика никогда не испытывала такой тоски по личностному в условиях свободы творчества. В переводе «поющая поэзия» больше рассчитана на образованного читателя с определенным багажом знаний и на более элитарного читателя, т.к. во многих демократических странах с рыночной экономикой поэзия, в основном, пользуется успехом у высокообразованных, начитанных, элитарных классов.

В-пятых, устность жанра авторской песни по-иному воспринималась русскоязычной и иностранной аудиторией.

«Ценность звучащей литературы вообще и авторского исполнения в частности осознана в русской культуре с особой силой и безусловно в высшей степени, чем в американской. Это — лишь один из ряда моментов «несовпадения» русской и англо-американской поэтических культур. Такие моменты играют существенную роль при переводе жанра русской авторской песни на английский язык с расчетом на американскую аудиторию. Жанр русской авторской песни занимает в проблеме звучащей литературы особое место. Тут со всей силой выступает романтика первоисточника, присущая концертам и записям с авторским исполнением непоющих стихов, но еще умноженная на элементы мелодии и игры на гитаре. Следовательно, принимаясь за перевод авторской песни на иностранный язык, переводчик идет на заведомо и сильно ущербный канал связи с иноязычной аудиторией, причем ущербность эта носит, по крайней мере, тройкий характер. Мало того, что уже в процессе «перевода» песни на бумагу сразу утрачивается элемент авторского исполнения, <...>, но к этому добавляется и утрата мелодического строя» (ibid.: 347).

6.2.3.3.2 Восприятие русской поэзии за рубежом

Здесь мы хотели бы подчеркнуть, что восприятие русской поэзии в переводе за рубежом всегда проходило иначе и труднее, нежели восприятие русской прозы в переводе.

Первой причиной этого являются фундаментальные различия в роли и месте поэзии в общественной и культурной жизни русского, советского и западного общества.

«The roles in culture and positions in society of Russian and English poetry & poets could not be more different in the twentieth century. In the Russian instance they are major and in the English minor. Edmund Wilson ²⁴⁹once noted that the place of English poetry has been on the decline since the eighteenth century. Dana Gioia²⁵⁰ has recently said that while poetry publishing in America may be more abundant than ever, its audience has never been so diminished, that poets essentially are read and listened to by other poets and tragically few others. Throughout the turbulent twentieth century, Russian poets and poetry has been major social phenomena. <...> Russian poetry has kept account of people's dreams, hopes, terror, confusion, doubt, anger and moral introspection, and it has been always fully engaged.

²⁴⁹ Уилсон Эдмунд (Вильсон) (англ. Edmund Wilson), (1895 –1972) — американский литератор и критик, один из самых влиятельных литературоведов США середины XX века.

²⁵⁰ Джойа Дейна (англ. Michael Dana Gioia), (1950), американский поэт и писатель.

In the high tension atmosphere of Soviet public life - marked by denunciations, purges, mass deportations, mass arrests, or unexplained disappearances - a poet's noninvolvement, his or her apolitical lyrical incursion into a wholly private world, metaphysical speculation, or spiritual exploration, became the most political of statements and was so understood by the poet, the public, and the state organs of repression. Perhaps poets were listened to because of the unique potential of oral literature to evade censorship. <...> The all-too-visible link in the United States between poets and universities (which makes poetic life possible through salaries, audiences & publication opportunities) is quite missing in Russia. Instead there is an equally visible, if difficult to fathom link between Russian poets and all segments of Russian society <...>. As is well known, books of Russian poetry have been published in editions of as many as 200,000 copies that sell out in a few days; public readings have been overfilled without advertisements, tens of thousands listening in football stadiums to a single poet reciting alone. Poetry in Russia in the XX century is a phenomenon that has no equivalent anywhere in the world»²⁵¹ (Todd 1993: LXXIV- LXXVI).

Поэзия испокон веков занимала очень важное и очень почетное место в русской и впоследствии в советской культуре. Поэты воспринимались, как герои, пророки и как совесть и голос нации.

²⁵¹«Роль русской и английской поэзии и поэтов в культуре и обществе в XX веке не могла быть более различной. Роль русской поэзии в этом была очень большой, а роль английской поэзии – очень маленькой. Эдмунд Уилсон однажды заметил, что роль английской поэзии продолжала уменьшаться, начиная с XVIII века. А Дейна Джойа недавно сказал, что, хотя в Америке сейчас издается больше поэзии, чем когда-либо, аудитория ее читателей еще никогда не была такой ограниченной, что читателями и слушателями поэтов в основном являются другие поэты плюс трагично узкий круг других людей. На протяжении бурного XX века русские поэты и поэзия были важнейшими общественными факторами. <...> русская поэзия была хранилищем народных мечтаний, надежд, страха, замешательства, сомнений, гнева и моральной самооценки, и она всегда была полностью ангажированна. В напряженной атмосфере советской общественной жизни, на которую наложили отпечаток доносы, массовые депортации, массовые аресты или необъяснимые исчезновения, невмешательство поэта, его или ее аполитичные лирические экскурсы в совершенно личный мир, метафизические размышления или духовные поиски, стали в наивысшей степени политическими заявлениями, и воспринимались как таковые самим поэтом, общественностью и государственными карательными органами. Может быть наличие у поэтов аудитории слушателей и было обусловлено уникальной возможностью устной литературы обойти цензуру. <...> слишком заметная связь между поэтами и университетами в Америке (которая делает поэтическую жизнь возможной через наличие зарплат, а также возможности найти аудиторию и издателей) не существует в России <...>. Хорошо известно, что сборники русской поэзии выходили тиражами, достигавшими 200 000 экземпляров, которые расходились за несколько дней. Публика заполняла вечера публичной декламации поэзии без их афиширования; десятки тысяч людей на футбольных стадионах слушали одного единственного поэта, декламирующего свои стихи. Поэзия в России XX как явление не имеет себе равных нигде в мире» (Todd 1993: LXXIV- LXXVI).

«Si la musique constitue en Russie une forme d'expression absolue depuis des siècles, le verbe et la poésie y ont été placés sur un piédestal éternel. Après l'expulsion de l'Eglise de la vie sociale par la révolution et par le dogme marxiste, la poésie devient une prophétie 'qui prêche le vrai parole»²⁵² (Blanc 1990: 15).

Второй причиной может служить то, что многие западные литературы чаще выступали в роли «экспортера», а русская литература – в роли «импортера». Поэтому переведенная литература занимает гораздо более важное место в истории русской литературы, чем в истории английской (Smith 1986: 128).

Третьей причиной служат формальные характеристики поэтического текста: метрика, ритм, рифма, аллитерация, ассонанс, тропы, игра слов и пр. Эти аспекты сильно привязаны к определенному языку и трудно поддаются переводу, если они не имеют аналогов в языке перевода, или если имеющиеся аналоги совсем иные по количеству слов, слогов, звучанию, коннотации и пр. Сжатость поэтического текста не допускает пространных объяснений и редко допускает перифразы. Вместо перифраза возможна замена синонимом или родственным словом более общего или более узкого значения, но при этом неизбежно идет потеря или трансформация смысла оригинала. Таким образом, перевод поэзии является сложной технической задачей, он требует особого стремления и усилий со стороны переводчика. Поэтому перевод поэзии чаще осуществляется по личному выбору, вкусу и приверженности, нежели по чисто коммерческим соображениям.

Четвертой причиной, конкретно для перевода русской поэзии, в особенности в переводе на английский, является форма стиха: стихотворный размер и рифма. Большинство русской поэзии написано в строгой форме, которая в английском ассоциируется с «легким», развлекательным стихом и считается неподобающим для серьезной поэзии. Для многих иностранцев метрическая русская поэзия, а особенно авторская песня в переводе кажется из-за этого второсортной, наивной, облеченной в архаичную форму. Однако вопрос серьезности авторской песни никогда не вставал для русской аудитории, для которой традиция устной культуры неразрывно связана с литературой (Smith 1984a: 5-6).

«Немудрено поэтому, что переводчики русской поэзии на английский, как правило, относятся довольно осмотрительно к воссозданию размера и

²⁵² «Если музыка в России испокон веков была формой выражения мысли, то слово и поэзия находились на вечном пьедестале. После изгнания церкви из общественной жизни революцией и марксистской идеологией, поэзия стала формой пророчества, глаголящего правду» (Blanc 1990: 15).

рифмы подлинника, опасаясь произвести не «взрыв» нового осмысления, а эффект отторжения, отталкивания англоязычного читателя от переводного текста, составленного по неприемлемой поэтике. <...> Подобные впадения переводного текста в водянистую придурковатость (а она может быть разной: слащавость, сентиментальность, простота сердечная, наивность, детскость, нытье) представляют собой, пожалуй, самую большую художественную опасность для переводов русской авторской песни. Подлинный русский отличный бард может в любой момент выйти в переводе «исусиком» (Сергэй 1999: 349).

Метрический репертуар русской поэзии основан на закрытой системе, состоящей из всего семи размеров. Поэтому вполне логично ожидать, что в другой культуре может быть совсем иной метрический репертуар. Строгая форма русской поэзии воспринимается как несерьезная и монотонная англоязычным читателем, тогда как для русского уха она содержит множество изящных вариаций, благодаря которым русский читатель безошибочно различает стили различных поэтов (Smith 1983: xxx-xxxi).

Поэтому поиск другой формы для перевода русской поэзии на английский просто необходим для сохранения ее литературного статуса высокой поэзии. В результате метрические, а тем более эквиметрические или рифмованные переводы русской поэзии на английский, встречаются крайне редко и часто считаются неудачными.

«As a result, for the last sixty years it has been relatively rare for translators of Russian poetry into English even to consider using meter or rhyme, irrespective of the form of the original. Metrical translation has not only seemed to be violence done to the native tradition; it has seemed to be somehow anti-poetic in itself. And equimetrical translation has seemed even more so»²⁵³ (Smith 1986: 127-128).

Однако это все не означает, что метрический или рифмованный перевод совсем не возможны. Они возможны, если эти характеристики также встречаются в похожих жанрах в принимающей культуре. В случае авторской песни на Западе тоже имелись свои аналоги. Например, параллели между авторской песней, в частности песнями Окуджавы и американской фолк-песней, а также французским шансоном проводились и ранее (Langland et al. 1973: 16).

²⁵³ «В результате, за последние шестьдесят лет, переводчики русской поэзии на английский относительно редко даже рассматривали метрический и рифмованный перевод независимо от формы оригинала. Метрический перевод казался не просто насилием над традицией принимающей литературы, он даже сам по себе рассматривался как непоэтический. А, тем более эквиметрический перевод» (Smith 1986: 127-128).

Исследователь авторской песни и славист Тимоти Сергэй также считает, что переводчики авторской песни на английский могут почерпнуть вдохновение в музыкальных жанрах «фолк» и «акустик»:

«Ведь именно в песнях таких современных англоязычных композиторов-исполнителей («singer songwriters»), как Боб Дилан, Роберт Хантер, Джоуни Митчелл, Ричард Томпсон и многие другие, метрика и рифма все еще воспринимаются нормально, как вполне уместные признаки новых и серьезных художественных текстов. Кстати, знакомство с творчеством выдающихся талантов среди англоязычных композиторов-исполнителей может служить отличным, даже необходимым подспорьем переводчикам русской авторской песни на английский. Надо считаться с фактом, что для американской публики сама идея о современном «поэте с гитарой» прежде всего, ассоциируется именно с Бобом Диланом (а после него, пожалуй, среди публики чуть помоложе, с Брусом Спрингстином. <...> Впрочем, конкретное содержание русской авторской песни делает невозможным слишком прямое подражание англоязычным образцам. Канадский композитор-исполнитель и лирических, и политически-бунтарских песен Брус Коубурн, возможно, и в глаза не видел баньку, протопленную «по-белому», но о том, что все не так, как надо, о том, что не любит, когда стреляют в спину, — вот об этом он бы пел, пожалуй, в один голос с Высоцким, такой пафос все-таки в определенной степени роднит обоих певцов. Поэтому и стоит переводчику прислушиваться к его, коубурновскому, обращению с языком. Речь идет о том, чтобы по возможности попасть хотя бы «одной ногой» в нужную для носителей языка перевода поэтику, то есть о решении главного вопроса для переводчика конкретного литературного произведения: где брать адекватный в принципе язык? Из какого культурного пласта языка перевода? <...> ... переводить их следует с оглядкой на всю фактуру собственных текстов англоязычных композиторов-исполнителей, создателей серьезных песен, пользующихся средствами размера и рифмы. Причем даже тем из переводчиков, которые не берутся за перевод размера, есть чему поучиться у мастеров современной английской песни из широкой области жанра «фолк» (folk) или «акустик» (acoustic)» (Сергэй 1999: 349).

Пятой причиной трудного проникновения русской поэзии на Запад, является отсутствие интереса и желания переводить современную русскую поэзию. Именно об этом писал Евтушенко в предисловии от составителя к антологии русской поэзии XX века в переводе на английский. Западные газеты соперничали друг с другом, публикуя статьи о Твардовском, как о редакторе журнала «Новый мир» [когда Твардовский и его либеральный журнал оказались в опале после конца «оттепели» - Л.Р.]. Однако ни один издатели не заинтересовался изданием его поэмы *Василий Теркин* в английском переводе, поэмы, которая восхитила антисоветского писателя и нобелевского лауреата

Ивана Бунина. Что касается самого Бунина, то ни один сборник его поэзии тоже не был переведен и издан на английском. А его перевод на русский классического произведения американской литературы *Песни о Гайавате* даже не удостоился короткой рецензии. Евтушенко отмечает, что великие русские поэты Цветаева, Ходасевич, Иванов жили в Париже, однако, никто и не подумал перевести их на французский. Другой великий русский поэт Елагин жил в США, долгие годы преподавал в Питтсбургском университете, переводил американскую поэзию, но умер, так и не увидев даже тончайшего сборника своих стихов в переводе на английский. Многие талантливые поэты были изгнаны из своей родной литературы из-за политики, и не были допущены в переведенную литературу из-за безразличия (Yevtushenko 1993: LV-LVI). Здесь мы хотели бы прокомментировать слова Евтушенко. С нашей точки зрения, говорить о безразличии на Западе к русской поэзии не совсем справедливо. Может быть, она больше переводилась на одни языки и меньше на другие, но в целом, переводов русской поэзии было сделано много. Однако нам кажется, что причиной горькой реплики Евтушенко может служить разница в интересе к поэзии в русском и западном обществе. Поэзия на Западе не является столь массово популярным искусством, каким она была в СССР. Евтушенко высказал взгляд извне, может, не совсем понимая западную культурную специфику.

В целом, среди русской поэзии, переведенной на английский не так много примеров успешного ее восприятия на Западе в переводе. Эти успешные примеры (например, Евтушенко, Вознесенский) роднит то, что, частично оставаясь на пути конформизма, они могли выезжать за рубеж (Weststijen 2000: 33), и при этом сами хотели и могли популяризовать свое творчество на Западе (Smith 1983: xxxii). Они активно искали и, в конце концов, нашли заинтересованных и способных переводчиков, которые смогли обеспечить хороший перевод, понравившийся иноязычной аудитории.

Другим очень ярким примером является Бродский, который сначала сам начал переводить свои стихи на английский. Но делал он это, и при недостаточном знании английского, и, стараясь сохранить формальные признаки русской поэзии, чем даже вызывал возмущенные отклики англоязычных читателей (Сергэй 1999: 349). Однако неудачные попытки перевода самого Бродского привлекли внимание серьезных западных переводчиков к его творчеству и принесли в результате плоды в виде хороших переводов его поэзии, понятных и привлекательных для читателя перевода (Smith 1983: xxxii). Тем не менее, мы все же хотели бы здесь отметить, что пример Бродского в плане популярности его переведенного творчества до сих пор не имеет равных в истории восприятия современной русской поэзии в переводе (Glad & Weissbort 1992: xxxv).

Третьим интересным примером является современный проект русского эмигранта-энтузиаста Вадима Астрахана, нацеленный на популяризацию творчества Высоцкого на английском. Астрахан не только переводит песни Высоцкого, но и обеспечивает их звуковое исполнение, либо сам, либо при помощи профессиональных певцов. Астрахан признает все же необходимость модификации не только стиха, но и мелодии для того, чтобы результат был привлекателен для американской аудитории. Астрахан также издает компактные диски переведенных песен Высоцкого.

По этим примерам, мы можем заключить, что успешное восприятие русской поэзии всегда зависит от активного желания автора или другого заинтересованного лица популяризовать свое или чье-то поэтическое творчество.

Сергэй тоже приводит несколько примеров удачного эквиритмического перевода на английский песен-стихов Окуджавы, Высоцкого, Галича, Долиной, но признает, что такие переводы встречаются редко и успех их непоследователен. Сергэй приводит также примеры прозаического перевода, авторской песни. Однако преимущество «именно «поющего» перевода в отличие от литературного заключается в том, что «всякие По» [Эдгар Аллен По – Л.Р.] наверно не заслонят собой восприятие текста в исполнении живого голоса под аккомпанемент гитары. На бумаге текст как бы прикован к месту, недвижим, гол и незащищен» (Сергэй 1999: 353). В целом, Сергэй заключает, что перевод русской авторской песни

«искусство трудное и тонкое, «не для слабонервных». От болезненных компромиссов, технических недочетов, языковых, семантических и прочих ошибок не застрахован никто, даже выдающиеся специалисты. Дело, в конечном итоге, не в каком-нибудь «гамбургском счете» среди переводчиков, а в самой природе задачи — архитрудной, граничащей с сюрреализмом. Ведь под иным прозаическим переводом в сборнике «Twentieth-Century Russian Poetry» (ed. by Glad and Weissbort) стоят даже три подписи, и немудрено: качественный прозаический подстрочник — дело отнюдь не легкое. Свести же к минимуму ущербность перевода можно, как мне представляется, путем систематического межъязыкового партнерства и тщательной проверки текстов квалифицированным коллегой — носителем другого языка и культуры» (ibid.: 359).

В результате всех этих препятствий и сложностей, а может быть, и совершенно независимо от них, русские поэты, оказавшиеся в эмиграции, в основном, продолжали писать для русскоязычной аудитории, эмигрантской или российской, которую их произведения достигали через тамиздат или радиопередачи.

«Life abroad was hard - especially for poets, who not only suffered all the usual material deprivations but were particularly dependent on the mother

language. Editions were tiny and often published at the author's own expense - a practice that continues to this day»²⁵⁴ (Glad & Weissbort 1992: xxix).

Примерно те же самые мысли высказывает и Наталья Горбаневская в своей статье *Языковые проблемы поэта в изгнании*:

«Покидая Россию, мы теряем многое. Мы теряем общение с нажитым кругом читателей, но, в конце концов, наживем здесь новый, а с прежним наладим новый тип общения, <...> Мы теряем языковую среду – точнее языковую стихию, куда более широкую, чем разговоры все в том же, сравнительно узком эмигрантском кругу. Стихию, окружавшую нас на улице, в бесконечных очередях, в битком набитом трамвае или метро. Это пугает больше всего – перелетая границу, мы словно переходим в безвоздушное пространство. И на первых порах этот испуг – думаю, что именно испуг, а не сама потеря, - создает несомненные трудности. У меня, а по моим наблюдениям, и у некоторых других русских поэтов новейшей эмиграции, в первые месяцы пребывания на Западе наступал период некоторого недоумения. Поэт словно не знает, что с собой делать: либо временно замолкает, либо пишет <...> по инерции, катясь по прежней, накатанной колее. Если мы не знаем языка страны, в которой оказались, то нас раздражает, что вокруг: опять-таки в метро, <...>, на улице, в кафе – все говорят на никому (никому – то есть мне) не нужной тарбарщине. Если мы знаем язык – вместо непонятного шума в уши нам врываются обрывки фраз, разговоров, радио- и телевизионных сообщений и комментариев, кинодиалогов, и опять же непонятно: зачем мне это нужно? <...> шум чужой языковой стихии – все равно, нечленораздельный или содержательный - первое время заглушает то слово, которое нам следует сначала услышать и только потом записать. От этого шума либо глохнешь, либо, наоборот, ухо твое, стремясь расслышать, изощрается и начинает слышать такие повороты и завихрения, каких не слышало раньше» (Горбаневская 1983: 8).

При этом в статье Горбаневской о языковых проблемах поэта в иноязычной среде есть и доля оптимизма, поскольку со временем эти проблемы преодолимы и поэт может продолжить свой труд. Но у Галича такой возможности просто не оказалось, он прожил в эмиграции всего три года, а статья Горбаневской датирована 1983 годом, т.е. после многолетней адаптации.

«Картина, которую я наблюдала на нескольких примерах, показывает, что за периодом растерянности (молчания или инерционного

²⁵⁴ «Жизнь в эмиграции была тяжелой, особенно для поэтов, которые не только страдали от обычных материальных лишений, но и были также зависимы от их родного языка. Их произведения издавались крошечным тиражом, и оплачивались часто самим автором, практика, продолжающаяся и поныне» (Glad & Weissbort 1992: XXIX).

стихотворчества) начинается резкий набор высоты. Объясняется это, по моему, тем, что столкновение с чужой языковой стихией вызывает сознательное, активное отношение к словесным поискам. <...> Просто раньше мы излавливали стихи в расставленные силки, как зайцев, забредающих в наш огород, - теперь мы выезжаем в неведомые охотничьи угодья и добываем всякую виданную и невиданную дичь: <...> Чужой язык сначала шокирует. <...> Знаем ли мы язык хорошо или плохо, все равно вначале, только входя в его стихию, мы все равно пытаемся в обе стороны переводить. <...> Мне трудно объяснить, как и когда наступает тот момент, в который стихии двух языков перестают быть лицом и изнанкой, взаимным переводом друг друга и резко разграничиваются, - я знаю только, что такой момент для поэта наступает. Поэтому, скажем знание иностранного языка для поэта, по крайней мере, не представляет никакой опасности, в то время как для прозаика, а уж, тем более, эмигрантского журналиста <...> - оно нередко оказывается вредным, портит язык. <...> <...> Мои же выводы состоят в том, что языковые проблемы поэта в изгнании не так тягостны, как обычные жизненные проблемы обычного эмигранта. Более того, поэт, как никто другой, получает от родного языка поддержку и находит в нем убежище. И даже сам факт возникновения наших языковых проблем, трудностей, хлопот, наших постоянно возникающих и с препятствиями идущих переговоров с языком, - это факт внесения в наши стихи того или иного нового свойства или, как говорят на Западе, «нового качества»» (ibid.).

Другим возможным путем для поэта было переключение на прозу или публицистику. В этом плане примером, опять же может послужить Бродский, который далеко не сразу возобновил свою поэтическую деятельность после эмиграции. Первое время он не писал поэзии, а начал писать эссе. Это дало ему возможность психологически адаптироваться, найти вдохновение и потом снова вернуться к поэзии. Третьей стезей русских литераторов в эмиграции часто становилось преподавание русской литературы и культуры в вузах (Glad & Weissbort 1992: xxxiv).

6.2.3.3.3 Отношение Галича к переводу поэзии

Как было упомянуто выше, отношение самого автора к переводу часто является одним из решающих факторов для обеспечения успешного восприятия его творчества в переводе. В этом плане позиция Галича была крайне неблагоприятна для популяризации его творчества, т.к. он считал перевод поэзии в принципе невозможным:

«Все переводимо: музыка — переводима, живопись — абсолютно интернациональна, скульптура — абсолютно интернациональна, архитектура — абсолютно интернациональна, певец — мне совершенно, в общем, наплевать, поет он «La donna e mobile» или «Сердце

красавицы...». А тут я ничего не могу понять — я могу только поверить. Я могу только поверить, что Байрон — великий поэт, хотя, в общем, в России в это никогда до сих пор (я сказал честно) никто всерьез не поверил... Даже в переводе Гнедича. Ну, трудно поверить! Плохой поэт, в общем, если говорить серьезно. Ну, наверно, он — великий поэт! Гейне в переводе вообще не существует, его нельзя переводить, потому что эта вот дикая простота, с которой он писал, она непереводаема - Это можно только понимать в тех цезурах, которых нету просто в русском языке...» (Галич 1999а: 442-443).

В том же духе Галич высказался и в интервью в 1977:

«Эмиграция – это неестественное состояние, особенно для литераторов. <...> Особенно для поэтов», читая прозу в переводе мы действительно можем почувствовать, что это великий писатель, а читая поэзию в переводе, каким бы он ни был замечательным, можно только поверить, что это отличный поэт» (Галич 1977б: 7).

Негативное отношение Галича к переводу поэзии обусловило то, что он не искал письменных переводчиков и не старался дотянуться до иноязычной аудитории в форме печатного издания. Джеральд Смит, который лично встречался с Галичем, также остался под впечатлением, что Галича иноязычная аудитория особенно не интересовала, и что он даже считал попытки иностранцев перевести его песни на другой язык несколько самонадеянными из-за присущей всему жанру непереводаемой специфики. Причем Смит отмечает, что подобное отношение к переводу авторской песни было характерно не только для Галича, но и для всех трех крупных бардов, т.е. также для Высоцкого и Окуджавы, которые настороженно относились к иностранцам, проявляющим интерес к их творчеству. Как и все русские литераторы, с которыми Смигу привелось встретиться, все три барда дали ему понять, что их творчество может быть до конца понято только их соотечественниками. Все три барда также намекали Смигу, что им казались дерзкими попытки иностранцев изучать нечто, так тесно связанное с русским языком и русской культурой, как авторская песня (Smith 1984а: xi).

При таком отношении, в том числе и со стороны Галича, неудивительно, что практически все известные переводы стихов Галича сделаны после его смерти, а те немногие, что появились при его жизни, были, скорее всего, сделаны без его участия.

Причины отсутствия попыток Галича издать переводы своей поэзии, кроются, вероятно, именно в его принципиальной позиции, а не в незнании иностранных языков. Ибо Галич по свидетельствам своего окружения владел иностранными языками. Так, по словам Наума Коржавина, Галич совершенно свободно говорил

по-английски, по-французски, по-немецки (Коржавин 1992: 475). По воспоминаниям композитора Каретникова, Галич владел несколькими иностранными языками, на немецком говорили его родители, а английский и французский он выучил сам, лежа в больницах (Каретников 1992а: 429).

Здесь мы хотели бы оговориться, что утверждение о том, что родители Галича говорили по-немецки, представляется нам более чем сомнительным, т.к. никто из них не был немецкого происхождения, и поэтому немецкий как язык их общения маловероятен. Это также не подтверждается никакими другими источниками. Более вероятным представляется то, что родители Галича (хотя бы иногда) говорили на другом, более естественном для них, германском языке, а именно на идише. Если Галич в детстве и юности, хотя бы пассивно, слышал идиш, то это могло быть причиной того, что он так хорошо знал немецкий во взрослом возрасте, т.к. идиш близок к немецкому.

Галич также знал французский, уже с детства он занимался с репетитором (Аронов 2012: 14), а по воспоминаниям окружения владел и английским. По свидетельству дочери стол Галича был завален периодикой, сборниками одноактных пьес на английском языке, он хорошо владел языком, и ему не составляло труда перевести понравившуюся сцену (Архангельская-Галич 1998а: 12). По свидетельству Аллы Драгунской, Галич, узнав от ее мужа и его старого приятеля, писателя Виктора Драгунского, что она закончила Иняз, предложил ей дать почитать хорошие английские детективы, которые он собирал. По словам Галича, он особенно уважал «старушку Агату Кристи», которую читал в подлиннике. Когда Драгунская удивилась такому уровню знания языка, Галич сказал: «Да, овладел. Приходите в гости. Поговорим на «аглицком»» (Драгунская 1995: 13). Галич сам считал свое знание английского вполне достаточным для переводов с английского, о чем он говорил Ямпольскому: «Я бы, конечно там безбедно жил, меня там печатают, издают. Я знаю литературный английский, мог бы заниматься преподавательской работой, переводами» (Галич цит. по Ямпольский 1992: 310). Таким образом, можно заключить, что у Галича было достаточно знаний иностранных языков, даже если и не для самостоятельных переводов своей поэзии, то для сотрудничества с профессиональными переводчиками, если бы он захотел подготовить печатные издания переводов своей поэзии. Однако стремления у него к этому, как уже рассматривалось выше, видимо, не было.

Что касается творчества Галича в переводе, то большая часть переводов (порядка двух третей) стихов и песен Галича появилась уже после его смерти. Нет никаких свидетельств о том, что он каким-либо образом был привлечен к переводу его стихов или даже о том, что он знал о существовании переводов его поэзии, кроме переводов на обложке его звукового диска *Крик шепотом*. И то

мы это можем лишь предположить, поскольку Галич знал о выпуске самой пластинки (Галич 1992: 118).

В целом, поэзия авторской песни редко переводится на другие языки. Библиографические поиски также показали, что из трех наиболее известных бардов: Высоцкого, Окуджавы и Галича, наименее известным на Западе представляется именно Галич, его произведения также переводились реже, чем произведения Высоцкого и Окуджавы. И это несмотря на то, что он – единственный из трех бардов, кто жил и умер на Западе.

6.3.3.4 Переводы поэзии Галича

Для начала мы хотели бы кратко обрисовать место переведенной литературы в принимающей культуре согласно существующим теориям литературоведения и переводоведения. Здесь мы опираемся на полисистемную теорию Итамара Эвен-Зохара (1990), Тури (1980, 1995), Венути (1995), Честермана (1997), Лефевре (1992) и других.

Переведенная литература отличается в принимающем культурном пространстве от литературы, созданной на родном для этого пространства языке. Несмотря на то, что переведенная литература написана на родном языке принимающей культуры и в этом плане является ее частью, она все же воспринимается как инородное тело, привносящее чужие, а порой и чуждые языковые, литературные, культурные, психологические и пр. элементы в принимающее культурное пространство.

Существуют несколько факторов, влияющих на место и роль переведенной литературы в принимающей культуре, а именно литературная традиция и поэтика (Chesterman 1997: 39), политическая ориентация, экономический механизм и культурная мотивация (Sapiro 2008: 199-200).

Согласно полисистемной теории Эвен-Зохара, мировое литературное пространство состоит из множества различных литературных систем, которые находятся в постоянном взаимодействии друг с другом, влияют друг на друга и соперничают за сферы влияния, что проявляется в процессе заимствования и отторжения чужеродных элементов (Even-Zohar 1990: 54-55). В этом смысле, переведенная литература будет неизбежно участвовать в этом процессе, привнося новое в принимающую культуру. Эвен-Зохар считает, что литературные системы взаимодействуют друг с другом по принципу центробежных и центростремительных сил. В центре любой системы находится общепринятый и общепризнанный на тот момент литературный канон, играющий, с одной стороны, роль ядра и притягивающий все себе подобное (центростремительные силы), а, с другой стороны, роль цензора и

отодвигающий все отклонения от него на периферию (центробежные силы). Литературные произведения оказываются на периферии по причине инородности, которая воспринимается каноном как угроза его гегемонии и консервативности (Even-Zohar 1990: 15-17, 20-21).

Литература, из которой происходит заимствование, отбирается согласно престижности ее статуса и доминирующей позиции, а принимающая литература заимствует из иной литературы только те элементы, которые отсутствуют в ней самой (Even-Zohar 1990: 59; Toury 1995: 27). Принимающая литература бывает более благосклонна к принятию новых элементов, если она и сама еще находится в состоянии развития; если она и/ или сама находится на периферии более крупной литературной системы; если в принимающей имеется вакуум или же если она находится в состоянии кризиса (*ibid.*: 47).

Если продолжить вышеупомянутые умозаключения и представить себе обратную ситуацию, то можно сказать, что сильная, опирающаяся на старую традицию и находящаяся в периоде расцвета литература, будет неохотно допускать инородные элементы и стараться сама распространить свое влияние на другие литературные системы. Другими словами, переведенная литература, как инородный элемент, неизбежно попадет на периферию сильной литературной системы.

Голландский исследователь Хайлброн увязывает отторжение или принятие переведенной литературы с политической ориентацией принимающей культуры и пишет, что выбор того или иного подхода проходит по линиям политического и экономического союзничества (Heilbron 2008: 189).

Помимо политических причин, большую роль играют и экономические рычаги, регулирующие рынок переведенной литературы. В современном обществе литературное издательское дело стало большим коммерческим бизнесом, издательства преследуют максимальную прибыль от тиража (Sapiro 2008: 201). В подобных условиях издательства, в первую очередь, отдают предпочтение изданию популярных публикаций, нацеленных на максимально широкую читательскую аудиторию.

Определенную роль в позиции переведенной литературы в принимающей культуре играет и культурная мотивация. Вопрос о месте переведенных произведений на периферии или в центре зависит от сходства и различий в иерархии литературных жанров в принимающей культуре и культуре источника. Произведение, относящиеся к более известным и престижным жанрам, будут скорее приняты в центр, нежели произведение, относящиеся к непрестижным и малоизвестным жанрам (Sapiro 2008: 203-204). Культурная мотивация также

тесно связана с меценатством и тем влиянием, которое чисто культурно мотивированное финансирование может оказать на перевод литературы (Lefevre 1992: 14-15; Chesterman 1997: 78; Sapiro 2008: 201, 203-204). Продолжая эту мысль, мы можем предположить, что престижность, и не только жанра, но и автора, и самого произведения тоже играет роль том, сочтет ли меценат или малое альтернативное издательство произведение стоящим перевода или нет.

Холмс отмечает в этом плане положительную роль маленьких, альтернативно-ориентированных издательств, которые руководствуются не только коммерческими соображениями, но и культурной ценностью определенных произведений (Holmes 1988/ 1994: 104). В принципе, того же мнения придерживается и Хайлброн, говоря о том, что перевод произведений из недоминирующих культур требует наличия альтернативно-ориентированных издательств или же частных лиц, которые готовы вкладывать деньги и брать на себя определенный экономический риск при публикации переводов (Heilbron 2008: 196).

Опираясь на все вышесказанное, мы можем определить, какое положение в принимающей культуре могли занять переводы стихотворений Галича на Западе.

С точки зрения литературной традиции и поэтики можно предположить, что переводы Галича должны были оказаться на периферии.

Во-первых, потому что западные литературы имеют старые и устоявшиеся традиции. Особо сильной позицией среди западных литератур отличается англосаксонская литература, которая находится в центре мировой литературной системы. Сильные литературы склонны к отторжению чужеродных элементов и вообще переводов с других языков. Наглядной иллюстрацией тому является пример англосаксонской литературы, в которой переводы из других языков редко получают широкое распространение (Venuti 1995: 1-42).

Во-вторых, что касается статуса жанра песенной бардовской поэзии, то можно предположить, что он различен в принимающей культуре и культуре источника. Согласно Джеральду Смигу, бардовская поэзия в современной западной литературе является менее распространенным и скорее историческим жанром, т.к. на Западе произошло размежевание устной и письменной литературной культуры:

«There is another barrier that distorts the perception of Russian guitar poetry by non-Russians: while the connections between poetry and song have been intimate and enduring through European literary history, during the twentieth century the gap them has tended to widen. In most countries it has widened to the point of becoming completely separate. Melody is now thought either to

detract from the artistic purity of the text or to distract the audience from its message»²⁵⁵ (Smith 1984a: 227-228).

В русской же литературе жанр авторской песни остался в лоне литературного текста, благодаря сохранению устной литературной традиции, просуществовавшей с давних времен до наших дней:

«In Russia, however, the oral element in literary culture, including singing, has not been subjected to quite the same devaluation and specialization. It is a commonplace that in the tradition of modern Russian poetry, the most authentic mode in which the text can be communicated and perceived is felt to be the poet's own voice, speaking aloud to an audience that is physically present»²⁵⁶(ibid.).

Исходя из вышесказанного, мы можем предположить, что поэзия Галича на Западе должна была столкнуться с целым рядом трудностей, которые могли помешать ее восприятию в качестве серьезного литературного творчества.

С точки зрения экономического механизма, переведенная поэзия Галича вряд ли представляла коммерческий интерес для больших издательств. Это, прежде всего, объясняется местом любой поэзии в западной литературе, круг читателей которой намного более узок и элитарен, чем в России советского периода.

С точки зрения культурной мотивации, переводы Галича тоже вряд ли могли привлечь внимание меценатов, учитывая маргинальность жанра в принимающей культуре и неизвестность автора. Поэзия Галича, однако, могла привлечь внимание специалистов, знатоков русской литературы, интеллектуалов из академической среды, а также мелких альтернативно-ориентированных издательств.

Единственным фактором, который мог способствовать восприятию поэзии Галича на Западе, была ее политическая, диссидентская ориентация, что могло

²⁵⁵ «Существует еще одно препятствие, искажающее восприятие русской авторской песни нерусскоязычными: в европейской истории ранее существовала прочная и глубокая связь между песней и поэзией, но в XX веке между ними образовалась брешь, которая стала все больше увеличиваться. В большинстве стран эта брешь привела к полному разделению жанров. В современном представлении, мелодия либо умаляет художественную чистоту текста, либо отвлекает слушателей от его смысла» (Smith 1984a: 227-228).

²⁵⁶ «Однако, в России устный элемент литературной культуры, включая песню, никогда не подвергался подобному обесцениванию и не стал жертвой узкой специализации жанра. Ни для кого не новость, что согласно традиции современной русской поэзии наиболее подлинным образом передачи и восприятия текста является собственный голос поэта, которым он обращается вслух к физически присутствующим слушателям» (ibid.).

обеспечить определенный интерес к ней на Западе, активно поддерживавшем любые формы протеста (в том числе и литературного) советскому режиму.

Все эти теоретические предположения полностью подтверждаются при конкретном рассмотрении существующих переводов Галича. Все переводы Галича представляют собой небольшое количество изданий довольно специализированного профиля и, следовательно, узкого распространения, что находится в полном соответствии с периферийной позицией переводов Галича в принимающей культуре.

В общей сложности удалось найти четырнадцать изданий: двенадцать изданий художественных переводов и два издания сопроводительных переводов к звуковому представлению. В области восприятия мы делаем сознательное разделение между этими двумя категориями, хотя обе категории непосредственно относятся к восприятию поэзии Галича на иностранных языках. Обе категории нацелены на читателя литературы и слушателя авторской песни. Художественный перевод в нашем понятии представляет собой перевод, который изначально был задуман и выполнен как литературное произведение и поэтому выполнялся с учетом определенных эстетических критериев. Сопроводительный же перевод не обязательно был выполнен как литературное произведение, он, прежде всего, носит информативный характер, т.к. знакомит читателя с содержанием услышанного. Здесь надо оговориться, что мы никоим образом не хотим умалить достоинства сопроводительного перевода. Мы просто хотим подчеркнуть разницу в целях выполнения обоих видов перевода и в необязательном (но вполне возможном) учете эстетических критериев в сопроводительном переводе. Ниже приводится список найденных переводов.

- два сборника, посвященные только Галичу:

(1) переводы на английский *Contemporary Russian Poetry: A Bilingual Anthology*, были выпущены в 1983 небольшим американским издательством Ардис, основанным супружеской парой из академической среды (Ardis 2009).

(2) перевод на немецкий *Galitch, A. Der Strick zum Paradies: Gedichte, Lieder und Balladen: zweisprachige Ausgabe* был выпущен в 1989 немецким альтернативным издательством Верлаг Нойе Критик (Verlag Neue Kritik s.d.), тесно связанным со студенческим движением.

- четыре издания переводов на английский нескольких стихотворений Галича в антологиях:

(1) *Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology*, выпущенная в 1973 году тогда еще малым американским издательством Харпер и Поу (Harper &

Row), до того как оно вошло в состав Ньюз Корпорации Руперта Мердока и стало крупным издательством (HarperCollins Publishers 2010).

(2) *Twentieth-Century Russian Poetry*, выпущенная издательством университета Айовы в 1992, которая содержит несколько стихотворений, перепечатанных из сборника *Alexander Galich: Songs and Poems* 1983 года.

(3) *20th-Century Russian Poetry: Silver and Steel: An Anthology*, в сборнике, составленном Е. Евтушенко и выпущенном крупным американским издательством Даблдейдэй (Doubleday) в 1993 (Random House 2007).

(4) *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*, выпущенная в 2007 американским издательством М.Э.Шарп, специализирующемся на академической литературе (M.E.Sharpe 2011.)

- три издания переводов Галича на нидерландский в антологиях:

(1) сборник *Alle schoonheid is vermetel. Bloemlezing uit zestig jaar Russische poëzie*, изданный в 1977 совместно малыми и независимыми голландским издательством Готтмер (De Gottmer Uitgevers Groep s.d.) и бельгийским издательством Орион (Waaskrant.be 2009)

(2) антология русской поэзии *Spiegel van de Russische poëzie*, выпущенная крупным издательством Мёленхоф в 2000 (Meulenhof s.d.)

(3) антология русской поэзии *Rusland Lethe Lorelei*, изданной самим переводчиком в 2004 *Lorelei* (Azazel).

- три издания одиночных стихотворений Галича в переводе:

(1) перевод одиночного стихотворения на французский вышел в сборнике, посвященной диссидентской литературе Советского Союза, *Samizdat I: la voix de l'opposition communiste en U.R.S.S.*, выпущенным в 1969 авторитетным издательством Сёйл (Seuil 2011). Этот последний французский перевод стихотворения Галича - анонимный без указания автора и переводчика, однако простое сравнение текста и русским оригиналом не оставляет сомнения о том, что здесь речь идет о переводе стихотворения Галича *Памяти Пастернака*.

(2) перевод одиночного стихотворения на нидерландский появилось в 1990 году в специализированном издании *Tijdschrift voor Slavische literatuur*, выпускаемом объединением *Stichting Slavische Literatuur*, специализирующемся на славянской литературе (Stichting Slavische Literatuur s.d.)

(3) перевод одиночного стихотворения на английский в романе *Red Plenty* в 2012 году, который представляет собой слегка измененную версию перевода Смита из сборника *Alexander Galich: Songs and Poems* 1983 года.

- два издания нескольких стихотворений, подготовленные к звуковому представлению песен Галича:

(1) англоязычный перевод к звуковой записи *A Whispered Cry*, выпущенной к его турне Израиле в 1974/1975 годах совместно двумя издательствами с небольшим временным разрывом, в 1974 г. эмигрантским издательством Посев-Верлаг (Хронос 2000) и в 1975 г. мелким издательством популярного норвежского певца Арне Бендиксен (Solholm 2009)

(2) сборник текстов *Protestliederen uit het ondergrondse Rusland*, выпущенный в 1974 году политической региональной организацией Vlaams Aktiecomité voor Oost-Europa к концерту Галича в Бельгии.

Для наглядности хронологи мы представляем все издания переводов в форме таблицы. Художественные и сопроводительные переводы представлены отдельно.

Таблица 6. Художественные переводы Галича.

№	Издание	Издательство	Год издания
1.	<i>Samizdat I: la voix de l'opposition communiste en U.R.S.S.</i>	Seuil	1969
2.	<i>Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology</i>	Harper & Row	1973
3.	<i>Alle schoonheid is vermetel. Bloemlezing uit zestig jaar Russische poëzie</i>	Gottmer/ Orion	1977
4.	<i>Alexander Galich: Songs and Poems</i>	Ardis	1983

5.	<i>Galitch, A. Der Strick zum Paradies: Gedichte, Lieder und Balladen: zweiprachige Ausgabe</i>	Verlag Neue Kritik	1989
6.	<i>Tijdschrift voor slavische literatuur</i>	Slavische Literatuur (общество)	1990
7.	<i>Twentieth-Century Russian Poetry</i>	University of Iowa Press	1992
8.	<i>20th-Century Russian Poetry: Silver and Steel. An Anthology</i>	Doubleday	1993
9.	<i>Spiegel van de Russische poëzie</i>	Meulenhof	2000
10.	<i>Rusland Lethe Lorelei</i>	Nina Targan Mouravi	2004
11.	<i>An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry</i>	M.E. Sharpe	2007
12.	<i>Red Plenty</i>	Minneapolis: Graywolf Press.	2012

Таблица 7. Сопроводительные переводы Галича.

1.	<i>A Whispered Cry</i> (звукозапись)	Posev/Verlag & Arne Bendiksen	1974/1975
2.	<i>Protestliederen uit het ondergrondse Rusland</i> (тексты песен к концерту Галича в Бельгии)	Vlaams Aktiecomité voor Oost-Europa	1974

Наибольшее количество переводов находится именно в составе двух сборников: *Alexander Galich: Songs and Poems* и *Galitch, A. Der Strick zum Paradies: Gedichte, Lieder und Balladen: zweiprächige Ausgabe*, ни одно из которых не было ни разу переиздано и оба стали библиографической редкостью более двадцати лет спустя, что уже указывает на их периферийную позицию. Периферийное положение также определяет невысокую коммерческую ценность переводов Галича и объясняет, почему все переводы, кроме трех сборников (выпущенных Сэйл, Даблдэй и Мёленхоф), были изданы маленькими, альтернативно-ориентированными или специализированными издательствами, нацеленными на узкий круг читателей. Именно политическая направленность поэзии Галича возможно и определила тот факт, что он все-таки был переведен и издан. Более того, около половины всех стихотворений Галича (88) были переведены на английский, французский, немецкий и нидерландский языки: общее количество диссидентских стихотворений Галича колеблется около 180, т.к. не все стихотворения известны, не все попали в издания самиздата или в российские послеперестроечные издания. Есть еще стихотворения, сохранившиеся в частных архивах и коллекциях, посвящениях и т.д.

Из таблицы следует, что количеству изданий и переведенных стихотворений переводов явно превалируют переводы на английский: семь из четырнадцати изданий. Более того, шесть из этих семи изданий представляют собой художественный перевод, и один является сопроводительным к звуковой записи. Переводов на нидерландский пять, но по количеству переведенных стихотворений они довольно малочисленны. Четыре из пяти являются художественными переводами, а один – сопроводительный сборник к концерту. Единственный перевод на немецкий является художественный переводом. Художественным является и единственный перевод на французский.

Из вышеупомянутых данных можно сделать несколько выводов. Переводы Галича как литературные произведения появились, прежде всего, в англоязычном мире. Галич как поэт не проник в другие языковые пространства. Распространение переводов Галича было ограничено не только в пространстве, но и во времени. При его жизни Галич переводился мало: имеются всего два издания, причем в одном его стихотворение стоит как анонимное. При жизни Галича были также выпущены два издания переводов к его концертам. После его смерти, литературные переводы стихов Галича в основном появились в составе нескольких антологий и два раза отдельными сборниками. Публикации Галича в антологиях поэзии отдельных рецензий, как таковые, не получили, и его творчество в целом осталось незамеченным на Западе, оно просто вошло в состав корпуса русской поэзии, русско-еврейской поэзии или поэзии советского периода. Они не были выделены в отдельный жанр авторской песни или

сгруппированы с поэзией других бардов. Что касается сборников, то мы нашли только сведения по одному из них, а именно в переводе Джеральда Смита. Хотя и этот сборник не вызвал большого отклика, но в целом был встречен «критикой с большим сочувствием» (Сергэй 1999: 356).

Из четырнадцати изданий художественных и сопроводительных переводов Галича пять приходится на декаду с конца 60-х до конца 70-х годов, т.е. на период большого интереса к советскому диссидентству на Западе, и период пребывания Галича на Западе. Однако количество переведенных стихотворений в этот период не так велико (29). Вторая вспышка интереса к Галичу в плане перевода приходится на 80-е – 90-е годы, т.е. на поздний перестроечный и ранний послеперестроечный период. На этот период приходится пять изданий и 37 переведенных стихотворений. После этого интерес к Галичу угасает, и в начале 21 века появляются всего три издания переводов четырех стихотворений в составе антологий. Самый большой корпус художественных переводов (66) в сборнике Смита приходится на промежуточный период между двумя вышеупомянутыми. Из чего можно заключить, что интерес даже альтернативных, политически-ориентированных и специализированных кругов на Западе к творчеству Галича был кратковременным. В результате, поэт и бард столь популярный на родине, остался практически неизвестным за рубежом, несмотря на то, что он прожил там последние годы своей жизни.

Имеющиеся факты почти в целом подтверждают все вышесказанные гипотетические предположения. Небольшое количество изданий довольно специализированного профиля и, следовательно, узкого распространения, находится в полном соответствии с периферийной позицией переводов Галича в принимающей культуре.

Помимо перечисленных издания мы также нашли еще несколько переводов Галича, которые не имеют прямого отношения к восприятию переведенной поэзии Галича, ибо они не нацелены ни на читателей литературы, ни на слушателей авторской песни. Эти переводы были сделаны в рамках академических или дидактических публикаций и носят, по большей части, иллюстративный характер. Однако мы упоминаем их по двум причинам. Во-первых, нами прослеживается особая связь между переводчиками Галича и академической средой, которая подробно разбирается ниже при обсуждении переводчиков Галича. Во-вторых, мы уже упоминали во введении, что зарубежная славистика до сих пор уделяет мало внимания жанру авторской песни вообще и Галичу в особенности. И в этом плане, нам кажется интересным показать наличие связи между переводами Галича и специалистами в области русского языка, культуры и политики.

Всего было найдено четыре академических и одно дидактическое издание, содержащее переводы Галича:

- четыре издания переводов Галича в составе академических публикаций:

(1) переводы нескольких стихотворений на английский в составе монографии Джеральда Смита *Songs to Seven Strings*, выпущенной издательством университета Индианы в 1984

(2) переводы нескольких стихотворений на английский в составе статьи Джеральда Смита *Whispered Cry: The Songs of Aleksandr Galich*, напечатанной в журнале *Index on Censorship*, iii, 3, в 1974 году

(3) переводы нескольких стихотворений на английский в составе монографии Рейчел Платонов *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, изданной издательством университета Нордвестерн в 2012 году

(4) переводы нескольких стихотворений на французский в составе монографии Элен Блан *Les auteurs du printemps russe*, выпущенной в 1990 швейцарским издательством Эдисион Нуар сюр Блан, которое специализировалось на издании славянской литературы и ставило своей задачей познакомить франкоговорящего читателя с высококачественной славянской литературой (Libella s.d.).

- одно издание в составе дидактической литературы

(1) перевод одиночного стихотворения Тимоти Сергэем в пособии для чтения *Advanced Russian: from Reading to Speaking, Book 1, ed. Leed, Richard L.*, изданного издательством Славика в США в 2010 году.

Таблица 8. Издание переводов Галича в составе академических публикаций.

1.	<i>Songs to Seven Strings</i>	Indiana University Press	1984
2.	<i>Les auteurs du printemps russe</i>	Les Editions Noir sur Blanc	1990
3.	<i>Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period,</i>	Evanston, N.J.: Northwestern University Press	2012

4.	<i>Whispered Cry: The Songs of Aleksandr Galich</i> ”	Index on Censorship, iii, 3	1974
----	---	-----------------------------	------

Таблица 9. Издание переводов Галича в составе дидактических пособий.

1.	<i>Advanced Russian: from Reading to Speaking, Book 1, ed. Leed, Richard L.,</i>	Bloomington, Indiana: Slavica	2010
----	--	-------------------------------	------

Из этих данных мы видим, что некоторые зарубежные, пусть даже малочисленные, слависты проявили значительный интерес к жанру и поэзии Галича. В случае Смита видна и прямая связь между его академическим и личным интересом, т.к. он также издал художественные переводы Галича.

Связь между академической средой и переводами Галича еще лучше прослеживается при рассмотрении его переводчиков. Мы подробно останавливаемся на переводчиках Галича, поскольку они имеют прямое отношение к восприятию Галича в переводе и оценке этого восприятия. Тури описывает перевод как поведенческий процесс, результат которого во многом определяется переводчиком (Toury 1980: 51-52) и тем, как он сам понимает и определяет свою задачу: «After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/ or occupy certain «slots» in it. Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest»²⁵⁷ (Toury 1995: 12). Если рассматривать перевод как поведенческий процесс, то и габитус переводчика тоже имеет большое значение. Под габитусом мы понимаем систему прочных поведенческих предрасположенностей, которая является продуктом определенной культуры, времени, среды, традиции, поэтики (Meulaerts 2008: 94; Merkle 2008: 175). Помимо этих поведенческих предрасположенностей на перевод влияют и

²⁵⁷ «В конечном итоге, переводы всегда возникают в определенной культурной среде для удовлетворения определенных культурных потребностей и /или для заполнений в ней определенных пустот. Поэтому, можно сказать, что переводчики, в первую очередь, действуют в интересах той культуры, на язык которой они делают перевод, в зависимости от того, как они понимают ее интересы» (Toury 1995: 12).

языковые навыки переводчика, равно как и его багаж знаний в области литературы и культуры источника.

Исследовательница Сапиро также отмечает различие между профессиональными переводчиками, работающими на коммерческие издательства, и случайными переводчиками из литературной или академической среды. Согласно Сапиро, первая категория более зависима от издателя и часто не имеет ни права выбора произведений для перевода, ни права голоса в выборе стратегии перевода. По мнению Холмса, им порой выделяется лишь жалкая роль переписчиков, работающих за небольшой гонорар, т.к. в больших издательствах ценность переведенной литературы часто сводится к прибыли (Holmes 1988/1994:103-104).

Вторая же группа гораздо более независима. Случайные переводчики могут часто сами решать, какие произведения переводить и как это делать. Эта категория переводчиков может руководствоваться не только интересами принимающей культуры, но и желанием популяризовать культуру источника. Они менее зависимы от издателя и могут сами выбрать издательство по своему вкусу, в том числе и малоизвестное, альтернативное издательство, которое может предоставить им большую свободу творчества. Выбор издательства не столь важен для второй группы, т.к. их переводам, в первую очередь, будет придавать вес сама фамилия переводчика, а не солидность издательства. Внутри этой группы более независимых переводчиков, Сапиро также делает различие между переводчиками-литераторами и переводчиками из академической среды:

«<...> les normes de traduction des universitaires tendent à se distinguer de celles des écrivains du fait de la fonction différente que les uns en les autres assignent à l'acte de traduire: alors que pour les écrivains, c'est un travail qui se rapporte avant tout à leur propre recherche esthétique, qu'elle peut chercher à légitimer dans le champ de production littéraire-cible, pour les universitaires qui ne sont pas animés d'ambitions créatrices il s'agit plutôt de faire valoir l'œuvre par rapport à sa culture d'origine <...>»²⁵⁸(Sapiro 2008: 205).

²⁵⁸ «<...> у переводчиков из академической и из литературной среды имеются разные нормы перевода, поскольку они преследуют разные цели, берясь за перевод. Литераторы, прежде всего, становятся переводчиками для утоления своей собственной артистической потребности, плоды которой они постараются узаконить в принимающей культуре. Переводчиками же из академической среды движут не творческие порывы, а, скорее, желание предоставить возможность художественным произведениям и культуре источника, которую они представляют, быть оцененными по заслугам <...>»(Sapiro 2008: 205).

Всего мы нашли двадцать два переводчика Галича, в числе которых имеются как индивидуальные переводчики, так и три поэтических коллектива. Два переводчика (один на английский и один на французский) остаются анонимными, и о них ничего не известно, равно как и об одном переводчике на нидерландский (Анн Ван Доорн). Поэтому в последующем обсуждении упомянуты только оставшиеся девятнадцать. В нижестоящей таблице мы представили все переводчиков Галича (с написанием их имени и фамилии также и на иностранном языке), их родной язык и язык перевода, а также род их занятий.

Таблица 10. Переводчики Галича.

№	Имя и фамилия переводчика	Родной язык	Язык перевода	Род занятий
1.	Джеральд Стэнтон Смит (<i>Gerald Stanton Smith</i>)	английский	английский	ученый, славист
2.	Сибелан Форрестэр (<i>Sibelan Forrester</i>)	английский	английский	ученая, славист, поэт
3.	Алберт С. Тодд (<i>Albert C. Todd</i>)	английский	английский	ученый, славист
4.	Переводческий коллектив: Тамас Асцель (<i>Tamás Aczél</i>)	венгерский	английский	ученый, литературовед
5.	Лазло Тикос (<i>Laszlo Tikos</i>)	венгерский	английский	ученый, славист
6.	Джозеф Ленгленд (<i>Joseph Langland</i>)	английский	английский	ученый, литературовед, поэт
7.	Джин Сосин (<i>Gene Sosin</i>)	английский	английский	славист по образованию, специалист по России, ответственный работник радио

				«Свобода»
8.	Рейчел Платонов (<i>Rachel Platonov</i>)	английский	английский	ученая, славист
9.	Тимоти Сергэй (<i>Timothy Sergay</i>)	английский	английский	ученый, славист
10.	Френсис Спаффорд (<i>Francis Spufford</i>)	английский	английский	ученый литературовед, писатель
11.	Анонимный переводчик	неизвестен	английский	неизвестен
12.	Элен Блан (<i>Hélène Blanc</i>)	французский	французский	ученая, славист, политолог
13.	Анонимный переводчик	неизвестен	французский	неизвестен
14.	Дитц Отто Едзард (<i>Dietz-Otto Edzard</i>)	немецкий	немецкий	ученый, историк и лингвист
15.	Тамина Группер (<i>Tamina Groepper</i>)	немецкий	немецкий	неизвестен
16.	Анн Ван Доорн (<i>Ann Van Dooren</i>)	неизвестен	нидерландский	неизвестен
17.	Хильде Гос (<i>Hilde Gos</i>)	нидерландский	нидерландский	переводчик русского по образованию
18.	Нина Тарган Мурави (<i>Nina Targan Mouravi</i>)	русский	нидерландский	художник, переводчик художественной литературы
19.	Переводческий коллектив:	нидерландский	нидерландский	дочь и жена голландского слависта Эймэ Ван Сантен (<i>Aimé Van</i>
20.	Надья Ван Сантэн (<i>Nadja Van Santen</i>) и ее мать Евгения	русский	нидерландский	

	Ханиченко (<i>Hanicenko</i>)			<i>Santen</i>)
21.	Переводческий коллектив: Маргрит Берг (<i>Margriet Berg</i>) и	нидерландский	нидерландский	славист по образованию, переводчик художественной литературы с русским языком
22.	Марья Вибес (<i>Marja Wiebes</i>)	нидерландский	нидерландский	славист по образованию, переводчик художественной литературы с русским языком

Из таблицы виден ряд интересных данных, имеющих отношение к габитусу, к языковым навыкам переводчиков, равно как и к их знанию русской культуры и литературы.

Во-первых, в глаза бросается очевидная связь между переводчиками Галича и славистикой или другой специализацией по России. Из известных девятнадцати известных переводчиков Галича тринадцать имеют связь со славистикой. Семь являются славистами по профессии, четверо являются славистами/переводчиками с русским по образованию, из которых один стал специалистом по России, двое стали литературными переводчиками с русского. Двое переводчиков являются членами семьи слависта.

Во-вторых, имеется явная связь между переводчиками Галича и академической средой. Одиннадцать из известных девятнадцати переводчиков Галича являются учеными по профессии, большинство из них слависты (7), но есть и литературоведы (3), а также историк и лингвист (1).

В-третьих, прослеживается связь между переводчиками Галича и деятелями искусств. Среди переводчиков Галича имеются два поэта, один писатель и три переводчика художественной литературы, один из которых также является художником.

В-четвертых, надо отметить, что большинство переводчиков Галича переводило на свой родной язык с иностранного (15), двое с родного языка на иностранный, а в случае Лазло Тикоса и Тамаса Асцеля ситуация непонятна. Они оба были

венграми по происхождению, и кто именно в их коллективе с Джозефом Ленглендом переводил с какого языка, на какой, - неизвестно.

В плане габитуса переводчиков Галича можно сделать вывод, что в большинстве своем они объединены связью с (советской/русской) культурой и литературой по роду образования, занятий или происхождению. Из имеющихся данных можно также заключить, что большинство переводчиков Галича люди высокообразованные, с развитым эстетическим вкусом, широким кругом интересов и порой с артистическими наклонностями.

Это дает нам возможность предположить, что переводчики Галича могли предвидеть смену читательской аудитории в переводе по сравнению с аудиторией оригинала. Если в Советском Союзе Галича действительно знали массы, то в переводе его поэзия скорее нашла бы читателей среди интеллектуальной элиты. Исходя из этого, следует ожидать, они делали свои переводы, ориентируясь на просвещенную, культурную и интеллектуальную аудиторию, интересующуюся русской и советской литературой и историей. Это позволяет нам сделать вывод, что восприятие Галича было ограничено в потенциальной аудитории восприятия как в стадии перевода, и так и в последующей стадии публикации, что видно из выбора малых альтернативных издательств, а не крупных коммерческих.

В плане знания переводчиками русского языка и русской культуры, мы можем предположить, что оно должно было превышать средний уровень выпускника высшей школы или коммерческого литературного переводчика, поскольку, будучи специалистами, славистами и литературоведами многие из них посвятили большую часть их жизни изучению своего предмета. Тот факт, что переводчики Галича обладали высоким профессиональным и образовательным уровнем, а также прекрасно знали язык и культуру оригинала или же работали в сотрудничестве с коллегами, которые обладали этими знаниями, позволяет предположить, что переводы их должны быть высококачественными. Что касается вопроса перевода на родной язык или с родного, то переводчики-носители языка принимающей культуры, скорее всего, добились оптимальной формы перевода, а переводчики-носители языка источника - наилучшей передачи содержания (Chesterman 1997: 80-81). Их решение их перевести Галича было, скорей всего, мотивировано их личными эстетическими потребностями и интересом к русской поэзии, к жанру авторской песни, к Галичу и к советскому диссидентству, поскольку «<...> переводчикам и ученым по своим же профессиональным, так сказать, культуртрегерским соображениям хочется попропагандировать у себя на родине любимых своих русских бардов и авторскую песню как целостное явление» (Сергэй 1999:348).

В качестве примера мы хотели бы разобрать в сравнении несколько переводов на английский и нидерландский одного из наиболее известных и значимых стихотворений Галича *Старательский вальсок*, которое иногда называли его политическим «манифестом» (цит. по Галич 1999б: 461). Этому стихотворению переводчики уделили больше всего внимания. Оно было полностью или частично переведено на иностранные языки одиннадцать раз: восемь раз на английский, два раза на нидерландский и один раз на французский. Мы рассматриваем здесь только пять переводов на английский (два Джеральда Смита, один Джина Сосина, один коллектива Лэнгленда и один неизвестного переводчика). Остальные три либо почти идентичны вышеупомянутым (Джеральда Смита в «Index on Censorship» (1974) и Фрэнсиса Спаффорда в *Red Plenty* 2012), либо являются частичными переводами (Platonov 2012), и поэтому не интересны в данном сравнении. Мы также рассмотрели два перевода на нидерландский: один, сделанный совместно матерью и дочерью Евгенией Ханиченко и Надьей Ван Сантен, а другой, - сделанный Хольдой Гос. Перевод на французский (Blanc 1990) мы решили не рассматривать из-за отсутствия второго французского перевода для сравнения.

Прежде всего, надо коротко охарактеризовать, сами переводы и издания, в которых они появились. Самое раннее издание 1973 года вышло в вышеупомянутом сборнике *Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology*. Поскольку сам сборник является антологией поэзии, то перевод явно задуман как художественный. Конкретный переводчик этого стихотворения не указан, поэтому мы считаем его авторами весь коллектив редакции Langland et al. Перевод Джеральда Смита появился в 1974 году в журнале «Index on Censorship». Хотя этот перевод и был изначально опубликован в статье, мы считаем его художественным, т.к. он остался неизменным, когда появился годами позже в 1983 году в поэтическом сборнике *Alexander Galich: Songs & Poems*. Впоследствии Смит писал, что в своем сборнике поэзии Галича он старался сделать не просто метрический, а эквиметрический перевод, т.е. сохранить стихотворный размер Галича. За этим переводом хронологически следует анонимный перевод 1974/1975 в составе текстов к пластинке *A Whispered Cry: Songs by Alexander Galitch in verbal translation from Russian*. Переводы к пластинке являются сопроводительными по своей первичной цели, что, однако, не мешает, им быть художественными в том числе. Мы считаем, что это перевод можно считать художественным по ряду признаков, обсуждаемых ниже. Следующим является перевод Джина Сосина, опубликованный в *20th century Russian Poetry* (1993). Однако сам перевод датирован, по крайней мере, 1975 годом, т.к. он упоминается в описании гастролей Галича в США в том году (Штейн 1975 цит. по Галич 1981: 16). Перевод Сосина тоже нужно отнести к художественным переводам и по языку, и по формальным признакам, которые

оговариваются ниже. Самым поздним из рассматриваемых английских переводов является перевод Смита для его монографии в 1984 году *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass» Song*. Этот перевод, по собственным словам Смита, нехудожественный и неметрический, а иллюстративный, сделанный с максимальной содержательной достоверностью с учетом лаконичности и «допустимо терпимого» английского (Smith 1984a: X). Таким образом, второй перевод Смита является другой версией от руки того же переводчика, но выполненной для совсем иных целей. Для нас он интересен именно как материал для иллюстрации того, как переводчик модифицирует формальные и содержательные характеристики текста для получения художественного перевода.

Что касается переводов на нидерландский, то хронологическая разница тут велика. Первый перевод Ханиченко и Надьи Ван Сантен появился в 1974 году как тоненький сборник текстов *Requiem voor de niet-vermoorden: Protestliederen uit het ondergrondse Rusland* к концерту Галича в Бельгии (Королев 1974: 18). Этот перевод тоже является сопроводительным, как и английский перевод к пластинке Галича, но и здесь не исключено, что он также мог быть задуман как художественный. Второй перевод на нидерландский Хильды Гос появился намного позже, в 1990 году, и явно был изначально задуман как художественный, т.к. он сначала был опубликован в журнале *Tijdschrift voor Slavische literatuur*, посвященном славянской литературе, а потом в антологии русской поэзии *Spiegel van de Russische poëzie* (2000).

Таким образом, из семи рассматриваемых нами переводов, четыре точно были задуманы как художественные, а при создании двух сопроводительных переводчики все же могли принимать во внимание эстетическую ценность. Лишь один иллюстративный перевод Смита к монографии не был задуман как художественный.

В нижестоящей таблице мы расположили все переводы в хронологической последовательности, кроме художественного перевода Смита (1974 /1983), который мы для наглядности расположили вместе в его нехудожественным переводом к монографии. Сам сравнительный анализ далеко не исчерпывающий, а лишь выборочный с выделением некоторых особенностей для иллюстрации для выявления возможных стратегий перевода. Жирный шрифт и подчеркивания в примерах наши.

Таблица 11. Стихотворение Галича *Старательский вальсок* и его переводы.

РУ Старательский вальсок (Галич 2006: 53-54)	АНГЛ Silence is Golden Langland et al. (Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology)
--	--

	1973: 110-112)
<i>Мы давно называемся взрослыми</i>	<i>We are all getting big. Oh, it's lovely</i>
<i>И не платим мальчишеству дань,</i>	<i>to no longer be fools like a child</i>
<i>И за кладом на сказочном острове</i>	<i>running out to fairy-tales islands</i>
<i>Не стремимся мы в дальнюю даль,</i>	<i>or the lost lands beyond the old sheds.</i>
<i>Ни в пустыню, ни к полюсу холода,</i>	<i>No one's now going to the North Pole</i>
<i>Ни на катере... к такой матери</i>	<i>or to the Sahara in boats or on bicycles.</i>
<i>Но поскольку молчание - золото.</i>	<i>Gold is the rule of our silence. Naturally,</i>
<i>То и мы, безусловно, старатели.</i>	<i>all of us students are eager to learn this.</i>
<i>Промолчи - попадешь в богачи!</i>	<i>If you shut your mouth you'll be rich,</i>
<i>Промолчи, промолчи, промолчи!</i>	<i>So let's button, button our lips</i>
<i>И не веря ни сердцу, ни разуму,</i>	<i>Oh, we trust neither heart nor mind here,</i>
<i>Для надежности спрятав глаза,</i>	<i>nor make any choices. We play it all</i>
	<i>safely.</i>
<i>Сколько раз мы молчали по-разному,</i>	<i>What could be better than silence now,</i>
<i>Но не против, конечно, а за!</i>	<i>never to be against but always for</i>
	<i>something?</i>
<i>Где теперь крикуны и печальники?</i>	<i>And where are those who spoke of their</i>
	<i>doubting?</i>
<i>Отшумели и сгнули смолоду...</i>	<i>They sang in their youth, and now they</i>
	<i>are rotting,</i>
<i>А молчальники вышли в начальники,</i>	<i>and those who were silent are living and</i>
	<i>ruling</i>
<i>Потому что молчание - золото.</i>	<i>It's as we were saying: silence is golden.</i>
<i>Промолчи - попадешь в первачи!</i>	<i>You shut your mouth you'll be rich.</i>
<i>Промолчи, промолчи, промолчи!</i>	<i>So let's button, button our lips.</i>
<i>И теперь, когда стали мы первыми,</i>	<i>Now we've made it and we are the Chosen</i>
<i>Нас заела речей маята.</i>	<i>maybe we seem to be talking too freely,</i>
<i>Но под всеми словесными перлами</i>	<i>but under the flowery phrases we're</i>
	<i>keeping</i>
<i>Проступает пятном немота.</i>	<i>a silence that's louder than any we're</i>
	<i>speaking. -</i>
<i>Пусть другие кричат от отчаянья,</i>	<i>We let all the others cry out, despairing;</i>
<i>От обиды, от боли, от голода!</i>	<i>let them be humble and chilly with</i>
	<i>grieving.</i>
<i>Мы-то знаем - доходней молчание,</i>	<i>The rest of us know that silence is better;</i>
<i>Потому что молчание - золото!</i>	<i>it's as we were saying: Silence is golden.</i>
<i>Вот как просто попасть в богачи,</i>	<i>Oh, it's simple now to be rich,</i>
<i>Вот как просто попасть в первачи,</i>	<i>and simple to be the top dog.</i>
<i>Вот как просто попасть - в палачи:</i>	<i>Here Simple, the Hangman, comes,</i>

<i>Промолчи, промолчи, промолчи!</i>	<i>so let's button, button our lips.</i>
АНГЛ The Goldiggers' Waltz анонимный переводчик (A Whispered Cry: Songs by Alexander Galitch in verbal translation from Russian 1974/ 1975: B4)	АНГЛ The Prospectors' Little Waltz Sosin (20th century Russian Poetry 1975/ 1993: 685-686).
<i>We reckon we are adults by now,</i>	<i>For a long time we 've called ourselves grown-ups,</i>
<i>We have finished with schoolboyish dreams,</i>	<i>And abandoned our juvenile style,</i>
<i>We don't seek any fairy-tale treasures,</i>	<i>And we're no longer searching for treasure</i>
<i>We don't want any faraway trips.</i>	<i>Far away on a fabulous isle,</i>
<i>Nor for us far deserts, not for us the North Pole,</i>	<i>In the desert or pole's frigid air,</i>
<i>We don't want high adventures at sea.</i>	<i>Or by slow boat to devil knows where.</i>
<i>Nevertheless, we are truly goldiggers,</i>	<i>But seeing that silence is golden,</i>
<i>We have proven that silence is golden.</i>	<i>We are prospectors, that's what we are.</i>
<i>Just keep quiet, and you'll become rich,</i>	<i>Just keep mum – and it's rich you'll become!</i>
<i>Just keep mum, shut your mouth, hold your peace!</i>	<i>Just keep mum, keep mum, keep mum</i>
<i>Our silence, frequent and varied,</i>	<i>And not trusting our heart or our reason,</i>
<i>Shushed our hearts, numbed our minds,</i>	
<i>Veiled our eyes for more safety,</i>	<i>For safety's sake closing our eyes,</i>
<i>But our silence was active, we never protested,</i>	<i>Many times, many ways we were silent,</i>
<i>We always approved as a matter of course.</i>	<i>Never nays, to be sure, always ayes.</i>
<i>As for those who cried out, and who showed that they cared,</i>	<i>Where today are the shouters and grippers?</i>
<i>Well their shouting was stopped, they were crushed in their prime</i>	<i>They have vanished before they grew old –</i>
<i>And those who kept silent were raised to command,</i>	<i>But the silent ones now are the bosses,</i>
<i>That's because silence is golden.</i>	<i>And the reason is – silence is gold.</i>
<i>Just keep quiet, and you'll become boss,</i>	<i>Just keep mum – number one you'll become!</i>
<i>Just keep mum, shut your mouth, hold</i>	<i>Just keep mum, keep mum, keep mum.</i>

<i>your peace!</i>	
<i>But now that we are first in rank, That we are plagued by the making of speeches, Now we find our old numbness appear like a stain Through all our oratory skills. Let some others cry out in despair, If insulted, or tortured, or hungry! We know better silence brings profits. We remember that silence is golden.</i>	<i>And now we're on top of the heap, The speeches all give us a pain, But under the pearls that we speak Our muteness seeps through like a stain. Let others cry out from despair, From insult, from sorrow and cold! In silence, we know, there's more profit, And the reason is – silence is gold!</i>
<i>That's how easy it is to get rich, That's how easy it is to turn boss, That's how easy it is to turn killer: Just keep mum, shut your mouth, hold your peace!</i>	<i>That's how you get to be wealthy, That's how you get to be first, That's how you get to be hangman! Just keep mum, keep mum, keep mum.</i>
AHГJI Goldminers' Waltz Smith (Songs & Poems 1983: 142)	AHГJI Goldminers' Waltz Smith (Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass» Song 1984a: 208)
<i>We've called ourselves adults for ages now We don't try to pretend we're still young, We've given up digging for treasure trove Far away in the storybook sun.</i>	<i>We've called ourselves adults for a long time now, And we pay no tribute to childishness, We don't long to get away into the far distance Searching for treasure on a fabulous island.</i>
<i>We don't make for Equator or polar frost, Or get the hell off out of sight;</i>	<i>Or in the desert, or to the cold pole, Or to get into a lugger and ... beggar off²⁵⁹. (sic.)</i>
<i>It's silence, not treasure, that's gold for us, And that's what we dig for, all right.</i>	<i>But insofar as silence is gold, We are prospectors, no question of it.</i>
<i>Hold your tongue, and you'll make a bomb, Hold your tongue, hold your tongue, hold</i>	<i>Keep quiet, and you'll join the rich! Keep quiet, keep quiet, keep quiet!</i>

²⁵⁹ Нам кажется, что в данном случае речь идет об опечатке. Скорее всего, Смит употребил выражение «bugger off» («в жопу»).

<i>your tongue!</i>	
<i>For years we hardened our minds and hearts,</i>	<i>Believing neither heart nor intellect,</i>
<i>It was wiser to keep your eyes low,</i>	<i>Hiding our eyes for safety's sake,</i>
<i>Many times, many ways we played silent parts</i>	<i>How many times we kept silent in different ways,</i>
<i>But that silence meant yes, and not no!</i>	<i>But not against, of course, but for!</i>
<i>That loudmouths and moaners who caused a fuss,</i>	<i>Where are the squealers and the moaners now?</i>
<i>Not one of them lived to grow old...</i>	<i>They've made their noise and come to an early end...</i>
<i>It's the say-nothings now who rule over us,</i>	<i>And the silent ones have become the bosses,</i>
<i>Because you know, silence is gold.</i>	<i>Because silence is gold</i>
<i>Hold your tongue, and you'll make number one!</i>	<i>Keep quiet, and you'll join the number ones!</i>
<i>Hold your tongue, hold your tongue, hold your tongue!</i>	<i>Keep quiet, keep quiet, keep quiet!</i>
<i>And now we've survived to see better things,</i>	<i>And now, when we've moved into first place,</i>
<i>Everybody keeps talking a lot,</i>	<i>We're itching to make speeches,</i>
<i>But behind the bright jewels of rhetoric</i>	<i>But under all these verbal pearls</i>
<i>That old dumbness spreads out like a blot.</i>	<i>Silence shows through like a stain.</i>
<i>Someone else can lament about violence,</i>	<i>So let others cry out from despair,</i>
<i>About hunger and insults untold!</i>	<i>From insult, from pain, from hunger!</i>
<i>We know there's more profit in silence,</i>	<i>We know there's more profit in silence,</i>
<i>Yes, we know that silence is gold!</i>	<i>Because silence is gold!</i>
<i>It's so easy, making a bomb,</i>	<i>It's so easy to join the rich,</i>
<i>It's so easy to make number one,</i>	<i>It's so easy to join the number ones,</i>
<i>Or to have someone shot for a song:</i>	<i>It's so easy to join the – executioners:</i>
<i>Hold your tongue, hold your tongue, hold your tongue!</i>	<i>Keep quiet, keep quiet, keep quiet!</i>
НИДЕРЛ Streverswalsje Hanicenکو & Van Santen (Requiem voor de niet-vermoorden: Protestliederen uit het ondergrondse Rusland 1974: 1).	НИДЕРЛ Goudzoekerswals Gos (Tijdschrift voor Slavische literatuur 1990: 72).
<i>Wij menen allang volgroeid te zijn</i>	<i>We zijn allang volwassen mensen,</i>

<i>En betaalden voor onze jeugd</i>	<i>niet meer schatplichtig aan onze jeugdidealen,</i>
<i>Wij verlangen niet meer naar de verten</i>	<i>die geen sprookjesschatten meer wensen,</i>
<i>Niet naar een schat op een sprookjeseiland</i>	<i>want sprookjeslanden bestaan alleen in kinderverhalen,</i>
<i>Geen woestijnen voor ons, en geen koude noordpool (sic.)</i>	<i>We doorkruisen niet langer woestijnen en zeeën,</i>
<i>Geen kotters voor ons, nee, naar de hel ermee</i>	<i>de Noordpool, verdomme, het hoort er niet meer bij</i>
<i>Maar omdat zwijgen goud is,</i>	<i>en dat zwijgen goud is, dat weten we nu ook al eeuwen</i>
<i>zijn we toch tot streven in staat</i>	<i>en dat heeft ons tot goudzoekers gemaakt, U en mij.</i>
<i>Hou je mond, dan val je in de prijzen!</i>	<i>Houd je mond, want je weet dat je dan bij de rijken komt!</i>
<i>Dus zwijg, zwijg, zwijg!</i>	<i>Dus houd je mond, houd je mond, houd je mond!</i>
<i>Geen luisteren meer naar het hart of verstand</i>	<i>Je hebt geleerd je hart en verstand te negeren,</i>
<i>Voor de hoop zijn we blind</i>	<i>het onrecht zag je niet, want je wist dat je dan verloor</i>
<i>Hoe vaak zwegen wij, hoe verschillend</i>	<i>en je hebt je mond gehouden, je weet niet hoeveel keren,</i>
<i>Maar niet tegen iets, nee juist ergens voor</i>	<i>zodat je uiteindelijk niet tegen was, maar voor,</i>
<i>Waar zijn de schreeuwers en bezorgden?</i>	<i>En waar zijn ze nu, zij die altijd huilden en morden,</i>
<i>Hun stem en hun jeugd zijn verloren</i>	<i>ze zijn verdwenen, van jongsaf aan verstomd</i>
<i>En de stillen zijn leiders geworden</i>	<i>en de zwijgers zijn leiders geworden,</i>
<i>Daarom is zwijgen goud</i>	<i>want zwijgen is goud, dus houd je je mond</i>
<i>Hou je stil, en je hoort bij de eersten!</i>	<i>Houd je mond, want je weet dat je dan bij de elite komt!</i>
<i>Dus zwijg, zwijg, zwijg!</i>	<i>Dus houd je mond, houd je mond, houd je mond!</i>
<i>En nu behoren wij bij de eersten</i>	<i>En zie, nu we bij de eersten blijken</i>
<i>Door gepraat heeft de woordenloosheid vat</i>	<i>Worden we aangevreten door dat eindeloze gediscussieer,</i>
<i>Bij de parelstroom van woorden</i>	<i>maar onder al deze pareltjes die onze literatuur verrijken</i>

<i>Treedt de stomheid in als een vlek</i>	<i>slaat de stomheid toe zonder enig verweer.</i>
<i>Laat de and'ren schreeuwen van de wanhoop</i>	<i>Laat de anderen maar uit wanhoop schreeuwen,</i>
<i>Van belediging, pijn en honger</i>	<i>een kreet die van gekrenkten, gekwelden en uitgehongerden komt,</i>
<i>Wij weten al dat zwijgen beter uitkomt</i>	<i>dat het beter is te zwijgen, dat weten we al eeuwen,</i>
<i>Want het is, zoals wij constateerden, goud!</i>	<i>want zwijgen is goud, dus houd je mond.</i>
<i>Zo eenvoudig is het om je verrijken</i>	<i>Kijk eens hoe makkelijk je bij de rijken komt,</i>
<i>Zo eenvoudig kom je bij de happy few</i>	<i>Kijk eens hoe makkelijk je bij de elite komt,</i>
<i>Zo eenvoudig kom je bij de beulen</i>	<i>Kijk eens hoe makkelijk je bij de beulen komt,</i>
<i>Wanneer je zwijgt, zwijgt, zwijgt</i>	<i>Dus houd je mond, houd je mond, houd je mond!</i>

Данные переводы демонстрируют несколько основных тенденций в отношении формы, содержания и языка, в плане различных лексических вариантов переводов одного и того же слова или выражения, а также в плане употребления экспрессивных лингвистических регистров (стилей).

Что касается формы, то, прежде всего, надо отметить два аспекта: стихотворный размер, рифму, а также аллитерацию и ассонанс. Все стихотворение Галича выдержано в строгой схеме трехстопного анапеста. Галич использует перекрестные рифмы в основных строфах и парные в припевах. Более того, в данных строфах есть еще и парная рифма «молчальники – начальники» в пятой строфе и аллитерация с ассонансом: «**про**молчи - **по**падешь в **пер**вачи», «**раз** – **раз**ному». Такого плана дополнительные формальные «украшения» стиха встречаются у Галича и в других строфах, например, «катере - матери», «**пр**оступает **пя**тном», «**да**льная **да**ль», «**по**люсу **хо**лода», «**пр**омолчи – **по**падешь».

<i>И не веря ни <u>сер</u>дцу, ни <u>раз</u>уму,</i>	__ / __ / __ / __	А
<i>Для наде<u>ж</u>ности спря<u>т</u>ав гла<u>з</u>а,</i>	__ / __ / __ /	Б
<i>Сколько <u>раз</u> мы молча<u>ли</u> по-</i>	__ / __ / __ / __	А
<i><u>раз</u>ному,</i>		
<i>Но не <u>пр</u>отив, кон<u>еч</u>но, а <u>за</u>!</i>	__ / __ / __ /	Б
<i>Где те<u>п</u>ерь крику<u>н</u>ы и печ<u>аль</u>ники?</i>	__ / __ / __ / __	В
<i>Отшум<u>ел</u>и и с<u>г</u>ину<u>ли</u> смо<u>ло</u>ду...</i>	__ / __ / __ / __	Г
<i>А молча<u>ль</u>ники <u>вы</u>шли в нача<u>ль</u>ники,</i>	__ / __ / __ / __	В + В

<i>Потому что молча<u>н</u>ие - з<u>о</u>лото.</i>	__/_/_/_/_/___	Г
<i>Промолч<u>и</u> - попаде<u>ш</u>ь в первач<u>и</u>!</i>	__/_/_/_/_/	А + А
<i>Промолч<u>и</u>, промолч<u>и</u>, промолч<u>и</u>!</i>	__/_/_/_/_/	А + А + А

В переводах видны две тенденции: метрический перевод и неметрический. Метрические переводы сделаны Смитом (1974/ 1983) и Сосиным (1975), причем, в обоих случаях перевод эквиметрический, хотя у обоих переводчиков есть строки, которые выпадают из схемы трехстопного анапеста.

<i>For <u>y</u>ears we <u>h</u>ardened our <u>m</u>inds and <u>h</u>earts,</i>	_/_/_/_/_/	А
<i>It was <u>w</u>iser to <u>k</u>ee<u>p</u> your eyes <u>l</u>ow,</i>	__/_/_/_/_/	Б
<i>Many <u>t</u>imes, many <u>w</u>ays we played <u>s</u>ilent parts,</i>	__/_/_/_/_/_/	А
<i>But that <u>s</u>ilence meant <u>y</u>es, and not <u>n</u>o!</i>	__/_/_/_/_/	Б
<i>That <u>l</u>oudmouths and <u>m</u>oaners who <u>c</u>aus<u>e</u>d a <u>f</u>uss,</i>	_/_/_/_/_/_/	В
<i>Not <u>o</u>ne of them <u>l</u>ived to grow <u>o</u>ld...</i>	_/_/_/_/_/	Г
<i>It's the <u>s</u>ay-nothings <u>n</u>ow who <u>r</u>ule over <u>u</u>s,</i>	__/_/_/_/_/_/	В
<i>Be<u>c</u>au<u>s</u>e you know, <u>s</u>ilence is <u>g</u>old.</i>	_/_/_/_/_/	Г
<i>Hold your <u>t</u>ongue, and you'll <u>m</u>ake number <u>o</u>ne!</i>	__/_/_/_/_/	А + А
<i>Hold your <u>t</u>ongue, hold your <u>t</u>ongue, hold your <u>t</u>ongue!</i>	__/_/_/_/_/	А + А + А

Smith (1974/ 1983)

Как видно из вышестоящего примера, Смит, в целом, повторяет размер Галича, а также перекрестную и парную рифмы в данной строфе, хотя и не во всех остальных строфах. Ему также удалось добавить аллитерацию и ассонанс: «hardened – hearts», «not no!», а также «treasure trove» в первой строфе.

<i>And not <u>t</u>r<u>u</u>sting our <u>h</u>eart or our <u>r</u>eason,</i>	__/_/_/_/_/	А
<i>For <u>s</u>afety's sake <u>c</u>los<u>i</u>ng our <u>e</u>yes,</i>	_/_/_/_/_/	Б
<i>Many <u>t</u>imes, many <u>w</u>ays we were <u>s</u>ilent,</i>	__/_/_/_/_/_/	В
<i>Never <u>n</u>ays, to be <u>s</u>ure, always <u>a</u>yes.</i>	__/_/_/_/_/	Б
<i>Where <u>t</u>oday are the <u>sh</u>outers and <u>g</u>ri<u>p</u>ers?</i>	__/_/_/_/_/_/	Г
<i>They have <u>v</u>anished <u>b</u>efore they grew</i>	__/_/_/_/_/	Д

<i>old –</i>		
<i>But the silent ones now are the bosses,</i>	__ / __ / __ / _	Е
<i>And the <u>reason</u> is – <u>silence</u> is gold.</i>	__ / _ / __ /	Д
<i>Just keep <u>mum</u> – number <u>one</u> you'll become!</i>	__ / __ / __ /	А + А + А
<i>Just keep <u>mum</u>, keep <u>mum</u>, keep <u>mum</u>.</i>	__ / _ / _ /	А + А + А
Sosin (1975)		

Вышестоящий пример из перевода Сосина также показывает сохранение размера, равно как и аллитерацию: «never nays». Перевод Сосина также рифмован, но только через строку в основных строфах, а в припевах у него присутствует тройная парная рифма, в то время как у Галича первая строка припева содержит только двойную парную рифму.

Другие рассмотренные переводы неметрические. Из них интересен перевод Гос, который, не следуя стихотворному размеру, однако, сохраняет перекрестную рифму Галича в основных строфах и парную в припевах.

<i>Je hebt geleerd je <u>hart</u> en ver<u>stand</u> te negeren,</i>	___ / _ / ___ / ___ /	А
<i>het <u>onrecht</u> zag je <u>niet</u>, want je <u>wist</u> dat je <u>dan</u> ver<u>loor</u></i>	__ / ___ / ___ / ___ / _	Б
<i>en je <u>hebt</u> je <u>mond</u> ge<u>houden</u>, je <u>weet</u> niet <u>hoeveel</u> <u>keren</u>,</i>	__ / _ / _ / ___ / _ / _ /	А
<i>zodat je <u>uiteindelijk</u> niet <u>tegen</u> was, maar <u>voor</u>,</i>	__ / ___ / ___ / ___ /	Б
<i>En waar <u>zijn</u> ze <u>nu</u>, zij die <u>altijd</u> <u>huilden</u> en <u>morden</u>,</i>	__ / _ / ___ / _ / ___ /	В
<i>ze <u>zijn</u> verdw<u>enen</u>, van <u>jongsaf</u> aan ver<u>stomd</u></i>	__ / _ / ___ / ___ /	Г
<i>en de <u>zwijgers</u> zijn <u>leiders</u> gew<u>orden</u>, want <u>zwijgen</u> is <u>goud</u>, dus <u>houd</u> je <u>mond</u>.</i>	__ / ___ / ___ / _	В
	__ / ___ / ___ /	Г
<i>Houd je <u>mond</u>, want je <u>weet</u> dat je <u>dan</u> bij de <u>elite</u> <u>komt</u>!</i>	__ / ___ / ___ / ___	А + А
<i>Dus houd je <u>mond</u>, houd je <u>mond</u>, houd je <u>mond</u>!</i>	___ / ___ / ___ /	А + А + А
Gos (1990)		

В других переводах внимание форме практически не уделялось, за исключением нескольких спорадических рифм или аллитерации, например: «Door gepraat heeft

de woordenloosheid **vat**», «Wij **ver**langen niet meer naar de **vert**en» «Geen kotters voor ons, **nee**, naar de hel er**mee**» у Ханиченко и Ван Сантен; «keeping – speaking», «in **b**oats or on **b**icycles» у коллектива Ленгленда; и «Or to get into a **lugger** and ... **buggar** off» [написание, которое подразумевается с нашей точки зрения, *beggar*, скорее всего опечатка – Л.Р.] в нехудожественном переводе Смита к монографии (1984а).

Кроме того, в плане формы можно добавить, что все переводы имеют такое же количество строф, как и у Галича, и такое же количество строк в строфах, кроме одного перевода, который содержит большее количество строк в одной строфе, чем оригинал. Речь здесь идет об анонимном переводе к пластинке, где имеется дополнительная строка.

*И не веря ни сердцу, ни разуму,
Для надежности спрятав глаза,
Сколько раз мы молчали по-разному,
Но не против, конечно, а за!*

*Our silence, frequent and varied,
Shushed our hearts, numbed our minds,
Veiled our eyes for more safety,
But our silence was active, we never
protested,
We always approved as a matter of
course.*

Анонимный переводчик в *A Whispered Cry* (1974/1975)

Таким образом, из анализа формы следует, что только три из семи переводчиков озадачились вопросом формы, и только двое из них работали над формой, как с точки зрения стихотворного размера, так и с точки зрения рифмы.

В плане передачи содержания все переводы по большей части сохраняют смысл оригинала, но некоторые все содержат слова, словосочетания и фразы, смысл которых либо совсем отсутствует в оригинале, либо очень слабо связаны с ним. Наибольшее количество таких примеров содержится в переводе коллектива Ленгленда.

*Но поскольку молчание - золото.
То и мы, безусловно, старатели.*

*Gold is the rule of our silence. Naturally,
all of us students are eager to learn this.*

И не веря ни сердцу, ни разуму,

*Oh, we trust neither heart nor mind here,
nor make any choices. We play it all
safely.*

Для надежности спрятав глаза,

What could be better than silence now,

Промолчи - попадешь в первачи!

You shut your mouth you'll be rich.

И теперь, когда стали мы первыми,

Now we've made it and we are the Chosen

Нас заела речей маята.

maybe we seem to be talking too freely,
Langland et al (1973)

Первые два вышестоящих примера содержат просто смысловые добавления: «all of us students are eager to learn this», «nor make any choices. We play it all safely» и «What could be better than silence now». Все эти добавления служат своего родом пояснением и усилением смысла. Нам кажется, что именно это и мотивировало их использование, ибо другой причины представить себе сложно, т.к. текст оригинала приведен рядом с переводом, а передача формы не входила в цели этих переводчиков. Третий пример показывает явный отход от смысла оригинала: «попасть в первачи» переводится как «you'll be rich». Это изменение тоже представляется сознательной стратегией, т.к. здесь идет повтор первого припева. Однако переводчикам явно знаком смысл слова «попасть в первачи», т.к. в заключительной строфе эта фраза переводится как «to be the top dog». Четвертый же из нижестоящих примеров иллюстрирует, с нашей точки зрения, неверное истолкование текста оригинала. Вместо «Нас заела речей маята» в переводе появляется «we seem to be talking too freely». В то время как в оригинале имеется в виду, что те, кто вышел на руководящие посты никак не могут обуздать себя в произнесении речей, то в переводе они слишком свободно высказываются. Нам кажется, что несколько сложное словосочетание «речей маята» было неверно истолковано переводчиками.

Аналогичный пример имеется в анонимном переводе к пластинке. Выражение «as a matter of course» («как нечто само собой разумеющееся»), является явным добавлением, мотивацию которого объяснить сложно, т.к. мы ничего не знаем об этом переводчике.

Сколько раз мы молчали по-разному,

Но не против, конечно, а за!

*But our silence was active, we never
protested,*

*We always approved **as a matter of
course.***

Анонимный переводчик в *A Whispered
Cry* (1974/ 1975)

Аналогичный пример имеется в анонимном переводе к пластинке. Выражение «as a matter of course» («как нечто само собой разумеющееся»), является явным добавлением, мотивацию которого объяснить сложно, т.к. мы ничего не знаем об этом переводчике.

Мы давно называемся взрослыми

Wij menen allang volgroeid te zijn

И не платим мальчишеству дань,

En betaalden voor onze jeugd

И не веря ни сердцу, ни разуму,

*Geen luisteren meer naar het hart of
verstand*

Для надежности спрятав глаза,

Voor de hoop zijn we blind
Hanickenko & Van Santen (1974)

Похожие примеры имеются и в переводе Ханиченко и Ван Сантен. Оба примера похожи на неправильное истолкование текста оригинала. Вместо фразы «платим мальчишеству дань» в переводе появляется «En betaalden voor onze jeugd» («заплатили за свою юность»), смысл явно противоположный оригиналу. Фраза «для надежности спрятав глаза» переводится как «Voor de hoop zijn we blind» («не видим надежду»). В данном случае такая неверная интерпретация, однако, странна, учитывая тот факт, что Евгения Ханиченко была русскоязычной. Переводчики также не озадачивались формой в их переводе, так что столь радикальное изменение смысла не может быть объяснено пожертвованием ради формальных характеристик. Мы не можем предложить никакой гипотезы объяснения в данном случае.

И не веря ни сердцу, ни разуму,

*Je hebt geleerd je hart en verstand te
negeren,*

Для надежности спрятав глаза,

*het onrecht zag je niet, want je wist dat je
dan verloor*

Сколько раз мы молчали по-разному,

*en je hebt je mond gehouden, je weet niet
hoeveel keren,*

Но не против, конечно, а за!

*zodat je uiteindelijk niet tegen was, maar
voor,*
Gos (1990)

Совсем по-иному обстоит дело в переводе Гос. В данном переводе имеются смысловые дополнения. Так, во второй строке Гос дополняет и поясняет: «het onrecht zag je niet, want je wist dat je dan verloor» («отводили глаза от несправедливости, т.к. иначе они были бы среди проигравших»), а в четвертой строке она дополняет «zodat je uiteindelijk» («так что, в конце концов»). Оба раза столь специфический смысл отсутствует в оригинале, но дополнения Гос функционально оправданы, ибо она, лишь дополняя, но, не меняя изначальный смысл, достигает гармонии формы, в данном случае рифмы.

В других переводах таких серьезных отклонений от смысла оригинала нет, но есть некоторые смысловые смещения: обобщения или конкретизирования. Например, «пустыня» у Галича в пятой строке первой строфы получает более конкретный смысл: «экватора» у Смита в поэтическом сборника 1983 года и

«Сахары» у коллектива Ленгленда. А «полюс холода» из той же строки конкретизируется как «Северный полюс» у коллектива Ленгленда, у анонимного переводчика, а также у Ханиченко и Ван Сантен.

Подобного рода метаморфозы, но уже в сторону обобщения, происходят и со словом «катер» из шестой строки той же строфы. У коллектива Ленгленда «катер» становится просто «boat» («корабль/ лодка»), у Сосина – «slow boat» («медленный корабль»), у анонимного переводчика «high adventures at sea» («большие приключения в море»), а у Гос просто «zeeën» («моря»). У Смита в поэтическом сборнике «катер» просто исчезает. Сохраняется «катер» в переводе только у Смита в монографии «lugger», и у Ханиченко и Ван Сантен «kotters».

Подобных случаев несколько, и мы не будем их приводить все, а рассмотрим только пару случаев, когда мотивацией является форма.

Например, у Сосина конкретизация «slow boat» нужна для сохранения стихотворного размера анапеста:

Or by slow boat to devil knows where
-- / -- / -- /

Другим примером служит перевод Смита в поэтическом сборнике.

<i>И теперь, когда стали мы первыми, Нас заела речей маята.</i>	<i>And now we've survived to see better things Everybody keeps talking a lot,</i>	<i>And now, when we've moved into first place, We're itching to make speeches,</i>
<i>Но под всеми словесными перлами Проступает пятном немота.</i>	<i>But behind the bright jewels of rhetoric That old dumbness spreads out like a blot.</i>	<i>But under all these verbal pearls Silence shows through like a stain.</i>
	Smith (1974/ 1983)	Smith (1984a)

Фраза «нас заела речей маята» переводится как «Everybody keeps talking a lot» («все слишком много говорят»), что очень обобщенно по смыслу. Но в переводе к монографии Смит переводит как «We're itching to make speeches» («нам не терпится произносить речи»), что намного лучше выражает смысл оригинала. Однако первый вариант Смицу нужен для рифмы «lot – blot», и поэтому он отдает ему предпочтение.

Последним интересным аспектом в плане содержания мы хотели бы отметить разницу в тексте припева у Галича и двух переводчиков: коллектива Ленгленда и анонимного переводчика текстов к пластинке. Текст припева у Галича включает

в себя четыре повтора «промолчи». Все остальные переводчики последовали той же схеме, кроме двух вышеупомянутых. Они решили внести в припев вариации. Ленгленд, использует «shut your mouth» («закрой рот») в первой строке и «button our lips» («держат рот на замке») во второй. Далее, он ограничивается двойным повтором вместо тройного во второй строке. Анонимный переводчик идет намного дальше, он переводит каждый повтор у Галича другим выражением: «keep quiet» («молчи»), «keep mum» (помалкивай), «shut your mouth» («заткнись») и «hold your peace» («храни молчание»). Нам кажется, что такое разнообразие нацелено на обогащение словесной формы, что свидетельствует в пользу эстетических целей данного переводчика.

<i>Промолчи - попадешь в <u>первачи</u>!</i>	<i>You shut your mouth you'll be rich.</i>	<i>Just keep quiet, and you'll become boss,</i>
<i>Промолчи, промолчи, промолчи!</i>	<i>So let's button, button our lips.</i>	<i>Just keep mum, shut your mouth, hold your peace!</i>
	Langland et al (1973)	Анонимный переводчик в <i>A Whispered Cry</i> (1974/ 1975)

Богатство словесной формы видно и в плане употребления различных вариантов для перевода одного и того же слова Галича, а также в использовании экспрессивных лингвистических регистров (стилей). Сравнение такого количества переводов в нашем случае дает возможность продемонстрировать словарную находчивость переводчиков.

Разные варианты возможного перевода начинаются уже с названия. У некоторых переводчиков слово «старатели», также как и в заглавии Галича, переводятся буквально, оставляя подразумеваемый фигуральный смысл невыраженным, например: «goldminers» у Смита, «prospectors» у Сосина, «golddiggers» у анонимного переводчика и «goudzoekers» у Гос. Однако другие переводчики отдают предпочтение толкованию уже в названии стихотворения. Так, Ханиченко с Ван Сантен выбирают термин «strevers» («карьерист, тщеславный человек»). Коллектив Ленгленда назвал стихотворение «Silence is golden», что в данном случае является дословным переводом, т.к. их источник имеет заглавие «Молчание – золото».

Другим интересным примером служит фраза Галича «за кладом на сказочном острове», а именно как обыграны слова «клад» и «сказочный остров». Для многих русскоязычных читателей они будут ассоциироваться с книгой Роберта Люиса Стивенсона (Robert Louis Stevenson) *Остров сокровищ (Treasure Island)*. Такая ассоциация тоже вероятна как для англоязычного читателя, так и для читателя на нидерландском, которые могут быть знакомы с книгой комиксов *Het*

schatteneiland («Остров сокровищ»). Погоня «за кладом на сказочном острове» у Галича многозначна. С одной стороны, она является частью «мальчишеских» мечтаний, а, с другой, - она связана и с фигуральным «золотоискательством», с корыстью карьеристов «старателей»-соглашателей в жизни. Поэтому, нам кажется, что подход к переводу этой фразы немаловажен с точки зрения установления ассоциативной связи для читателей перевода.

<p><i>И за кладом на сказочном острове</i></p>	<p><i>running out to fairy-tales islands</i> (Langland et al 1973)</p>	<p><i>We don't seek any fairy-tale treasures</i> Анонимный переводчик в (Whispered cry 1974/ 1975)</p>
<p><i>And we're no longer searching for treasure Far away on a fabulous isle,</i> (Sosin 1975)</p>	<p><i>We've given up digging for treasure trove Far away in the storybook sun.</i> (Smith 1974/ 1983)</p>	<p><i>Searching for treasure on a fabulous island</i> (Smith 1984a)</p>
<p><i>Wij verlangen <...> Niet naar een schat op een sprookjeseiland</i> (Hanicenکو & Van Santen 1974)</p>	<p><i>die geen sprookjesschatten meer wensen,</i> (Gos 1990)</p>	

При рассмотрении переводов становится очевидным, что ассоциативная связь сохранена не везде, и порой модифицирована. Ассоциативная связь сохранена у Сосина «*searching for treasure / Far away on a fabulous isle*» («охотясь за сокровищами вдалеке на прекрасном острове»), у Смита в монографии «*Searching for treasure on a fabulous island*» («охотясь за сокровищами на прекрасном острове») и у Ханиченко с Ван Сантен «*Wij verlangen <...> / Niet naar een schat op een sprookjeseiland*» («мы не желаем сокровищ на сказочных островах»). У трех других переводчиков, остаются «сказочные сокровища», но исчезает указание на «остров сокровищ». Так у Гос стоит «*geen sprookjesschatten meer wensen*» («не желаем больше сказочных сокровищ»), у Смита в поэтическом сборнике фраза переведена как «*digging for treasure trove / Far away in the storybook sun*» («рассказы о поисках (раскопках) сокровищ под солнцем в далеких краях»), а у анонимного переводчика речь идет о «*We don't seek any fairy-tale treasures*» («Мы не ищем никаких сказочных сокровищ»). Ассоциативная связь при этом немного меняется, т.к. может указывать и на другие сказочные сокровища, например на сокровища Алладина из *Тысяча и одной ночи* и на многие другие. Однако этот перевод мы все же считаем полноценным по смыслу, т.к. ссылки на юношеские мечты и на добывание сокровищ остаются, равно как и ассоциативная связь с культурным багажом

читателя. В случае Смита мы знаем, благодаря существованию двух переводов от его руки, что легкое изменение наверняка намеренное, т.к. он этим путем достигает двух формальных эффектов: рифмы «young - sun» и аллитерации «**treasure trove**» (можно перевести по-русски как «кладезь»), которая к тому же еще и принадлежит к книжному, повествовательному стилю. У коллектива Ленгленда фраза переводиться как «**running out to fairy-tales islands**» («убегая на сказочные острова»). При этом переводчики сохраняют ассоциацию с юношескими мечтами, но теряют ассоциацию с кладоискательством.

<i>Но не против, конечно, а за!</i>	<i>never to be against but always for something?</i>	<i>But our silence was active, we never protested, / We always approved as a matter of course.</i>
	(Langland et al. 1973)	Анонимный переводчик в (Whispered Cry 1974/ 1975)
<i>Never nays, to be sure, always ayes.</i> (Sosin 1975)	<i>But that silence meant yes, and not no!</i> (Smith 1974/ 1983)	<i>But not against, of course, but for!</i> (Smith 1984a)
<i>Maar niet tegen iets, nee juist ergens voor</i> (Hanicenکو & Van Santen 1974)	<i>zodat je uiteindelijk niet tegen was, maar voor,</i> (Gos 1990)	

Интересно также решение при переводе фразы «Но не против, конечно, а за!». У Галича фраза предельно лаконична, ибо любой советский человек знал, что указывает она на разные собрания, где основная масса присутствующих слушала выступления местных представителей советских и партийных органов и почти всегда голосовала за их решение. В большинстве своем, переводчики избирают простые и очевидные решения, например, «against» и «no», «tegen» («нет», «против»), «for», «yes» («за», «да»). Однако есть и иные варианты. Так, анонимный переводчик счел нужным «расшифровать» слова Галича через «our silence was active» («наше молчание было активным»), «always approved» («всегда одобряли») и никогда «we never protested» («мы никогда не протестовали»). Стилистически красивый и оригинальный вариант предложил Сосин, употребив архаизмы «nays» и «ayes» как «нет» и «да», и одновременно получив рифму «eyes - ayes».

Вопросы стиля или лингвистического регистра, затронутые выше, можно проиллюстрировать также на примере строк Галича «Где теперь крикуны и печальники? / Отшумели и сгнули смолоду... / А молчальники вышли в начальники». Нас здесь особо интересуют слова «крикуны», «сгнули»

«печальники» и «молчальники», первые два из которых относятся к разговорному стилю, а два последних звучат архаично и возвышенно.

<i>Где теперь крикуны и печальники?</i>	<i>And where are those who spoke of their doubting?</i>	<i>As for those who cried out, and who showed that they cared,</i>
<i>Отшумели и сгинули смолоду...</i>	<i>They sang in their youth, and now they are rotting,</i>	<i>Well their shouting was stopped, they were crushed in their prime</i>
<i>А молчальники вышли в начальники,</i>	<i>and those who were silent are living and ruling</i> (Langland et al 1973)	<i>And those who kept silent were raised to command,</i> Анонимный переводчик в (Whispered cry 1974/ 1975)
<i>Where today are the shouters and gripers?</i>	<i>That loudmouths and moaners who caused a fuss,</i>	<i>Where are the squealers and the moaners now?</i>
<i>They have vanished before they grew old –</i>	<i>Not one of them lived to grow old...</i>	<i>They've made their noise and come to an early end...</i>
<i>But the silent ones now are the bosses,</i> (Sosin 1975)	<i>It's the say-nothings now who rule over us,</i> (Smith 1974/ 1983)	<i>And the silent ones have become the bosses,</i> (Smith 1984a)
<i>Waar zijn de schreeuwers en bezorgden?</i> <i>Hun stem en hun jeugd zijn verloren</i> <i>En de stillen zijn leiders geworden</i> (Hanicenکو & Van Santen 1974)	<i>En waar zijn ze nu, zij die altijd huilden en morden,</i> <i>ze zijn verdwenen, van jongsaf aan verstomd en de zwijgers zijn leiders geworden,</i> (Gos 1990)	

В переводах видны две тенденции: сохранение необычных регистров и употребление более нейтрального стиля. Слово «молчальники» заменяется стилистически более нейтральным словом или выражением почти во всех переводах: «those who were silent» («те, кто молчал»), «those who kept silent» («те, кто хранил молчание»), «the silent ones» («молчаливые») и «de stillen» («тихие»). Только в художественном переводе Смита употребляется стилистически окрашенное, разговорное слово «the say-nothings» («безмолвный»). Похожая картина наблюдается и в случае со словом «сгинуть». Большинство переводчиков выбрали нейтральное слово означающее «исчезновение» или «гибель»: «vanished», «not <...> lived», «verloren», «verdwenen», «come to and end». Только в двух переводах употребляется более экспрессивная лексика: «rotting» («гниют») у коллектива Ленгленда и «crushed in their prime»

(«раздавлены в самом зените») у анонимного переводчика. Для разговорного слова «крикуны» большинство переводчиков нашли экспрессивный и часто разговорный эквивалент: «shouters» и «schreeuwers» («крикуны»), «loudmouths» («горлопаны») и «squealers» («пискуны»). Однако некоторые переводчики выбрали стилистически более нейтральный и описательный вариант: «those who cried out», «zij die <...> huilden» («те, кто кричал, плакал»). Коллектив Ленгленда выбрал не только нейтральный, но даже поясняющий и обобщающий вариант «those who spoke of their doubting» («те, кто высказывал свои сомнения»). Слово «печальники» в их переводе просто исчезает, поскольку оно заменяется вышеупомянутым обобщением. В остальных переводах слово «печальники» присутствует, но архаизм чаще всего заменяется разговорным стилем, например, «moaner» («нытик»), «griper» («брюзга»), «zij die <...> morden» («те, кто роптали»). У других переводчиков стиль более нейтральный или «those <...> who showed that they cared» («те, кто высказывал свои обеспокоенность») даже формальный «bezorgden» («обеспокоенные»).

Далее, с нашей точки зрения, внимания заслуживают слова «богачи», «первачи», которые употребляются в припевах, и во фразе «стали мы первыми» из пятой строфы. Здесь снова видны две тенденции: стилистическая нейтральность и сохранение экспрессивности оригинала. Слово «богачи» почти во всех переводах вышло нейтральным: «rich», «de rijken», «verrijken» и «wealthy», которые все обозначают «богатый/ е», «разбогатеть», последнее слово, правда, стилистически несколько более формально. Исключение составляет художественный перевод Смита, в котором он нашел колоритный разговорный эквивалент «making a bomb» («сколотить состояние»). Слово «первачи» вышло гораздо более стилистически окрашенным в переводе нескольких переводчиков: «the top dog» («вожак») у коллектива Ленгленда, «number one» («номер один») у Смита в обоих переводах, «happy few» («малочисленные счастливицы»), у Ханиченко и Ван Сантен. Более нейтральную лексику используют Сосин: «first» («первый»), анонимный переводчик: «boss» («начальник») и Гос: «elite» («элита»). Фраза «стали мы первыми», которая является перифразом «первачей», но стилистически нейтральна, имеет самые разнообразные переводы. Среди них есть нейтральные, которые буквально означают «мы стали первыми». Примерами могут послужить переводы: «nu behoren wij bij de eersten» и «nu we bij de eersten blijken» в обоих нидерландских переводах как у Ханиченко с Ван Сантен, так и у Гос, а также «now, when we've moved into first place» («мы попали на первое место») у Смита в монографии. В художественном переводе Смит употребляет обобщающую и ослабляющую смысл фразу «now we've survived to see better things» («мы дожили до лучших времен»). Однако у других переводчиков есть много интересных находок, например, разговорное выражение «on top of the heap» («на верху кучи») у Сосина и формальные

эквиваленты «first in rank» («первые по рангу») у анонимного переводчика и «we are the Chosen» («мы принадлежим к избранным») у коллектива Ленгленда.

В качестве последнего примера мы хотели бы разобрать перевод бранного выражения Галича «к этакой матери» с намеком на ненормативную лексику. Надо отметить, что большинство переводчиков, а именно, пять из семи, посчитали важным сохранить лингвистический регистр. Результатом стали следующие эквиваленты: «the hell off» («к черту») у Смита в художественном переводе, «bugger off» (вульг. «в жопу») у Смита в монографии, «to devil knows where» («черт его знает куда») у Сосина, «naar de hel ermee» («к черту») у Ханиченко и Ван Сантен и «verdomme» («черт побери») у Гос. Самым резким из них является вариант Смита в монографии. В переводе коллектива Ленгленда и в анонимном переводе к пластинке, бранное выражение опущено.

Подводя итоги нашему выборочному анализу формы, содержания и языка семи переводов, можно сделать несколько выводов. Как мы и предполагали, по качеству переводов видно, что переводчики хорошо знакомы с русским языком, культурой и контекстом, и старались создать качественный перевод. По-своему, все переводы интересны, и решения, принятые переводчиками, во многих случаях оправданы. Однако приоритеты и стратегии у переводчиков разные. Лучше разница в целях и стратегии видна на примере Смита и его двух переводов: одного художественного для поэтического сборника и одного иллюстративного в научной работе. Его перевод к монографии является самым достоверным по содержанию и языку. Однако в художественном переводе ему пришлось кое-чем поступиться ради метрического и рифмованного перевода.

У других переводчиков также видна разница в стратегии. Только три из семи переводчиков уделили внимание форме: Сосин и Смит в художественном переводе, а также Гос. Для других форма явно была не так важна, поэтому их переводы содержат лишь спорадическую рифму или аллитерацию.

В плане содержания серьезные отклонения от смысла оригинала встречаются редко, в основном у коллектива Ленгленда и иногда у Ханиченко и Ван Сантен. Некоторые из этих отклонений похожи на неверное истолкование, а другие, например, в сборнике коллектива Ленгленда, видимо, являются частью стратегии, пояснениями и смысловыми усилениями. В художественном переводе Смита, в переводе Сосина и Гос смысловые изменения иногда объясняются стихотворной формой.

В плане языка переводы иллюстрируют находчивость и лексические поиски переводчиков. Использование экспрессивных лингвистических регистров оригинала может не всегда быть сохранено в переводе в том же самом месте. Но

экспрессивность может появиться в других строках или словах. В любом случае все переводы имеют свое яркую лексику и стараются передать колорит текста Галича.

Таким образом, можно сказать, что все переводчики стремились сделать качественный перевод, который бы понравился читателю. Насколько это удалось, нам трудно судить, учитывая практически полное отсутствие откликов и рецензий.

Рассмотренный пример переведенного стихотворения *Старательский вальсок* относится к теме гражданственности. В целом мы хотели бы отметить, что все темы Галича присутствуют в переводе. Особенно хорошо в переводе представлена именно эта тема, а также, лагерная тема, тема Сталина, тема обличения тоталитаризма и тема подвергнувшихся преследованиям литераторов. По ним переведено более половины всех стихотворений Галича. Хорошо также представлена в переводе тема «униженных и оскорбленных», а также абсурдности советской действительности и тема ностальгии, в которых переведено около половины стихотворений. Остальные темы: автобиографическая (помимо ностальгии и эмиграции), еврейская, женская и тема участия писателей и поэтов представлены хуже, в них было переведено менее половины стихотворений. Но в целом можно сказать, что переводы составляют примерно половину стихотворений Галича по каждой теме. Это показывает, что переводчики уделили внимание всему тематическому спектру творчества Галича. Почему они выбрали одни стихотворения, а не другие, сказать трудно. Так в переписке с Джеральдом Смитом мы спросили, почему он, к примеру, перевел *Поэму о Сталине и Кадши*, но не перевел *Королеву материка* и *Вечерние прогулки*. В ответ Смит написал, что так получилось, просто некоторые стихотворения «поддавались переводу» и казались более подходящими, а другие – нет. В заключение необходимо также отметить, что основной интерес к творчеству Галича проявился в англосаксонской культуре, что видно не только по количеству переводов, но и по тому, что среди переводчиков Галича на английский есть известные ученые и литераторы. Среди переводчиков Галича на французский и немецкий тоже есть ученые, но сами переводы остались одиночными, что указывает лишь на то, что интерес к Галичу в этих культурах был лишь кратковременным всплеском. Что касается переводов на нидерландский, то можно заключить, что творчество Галича вызвало лишь небольшой интерес в этой культуре, т.к. среди переводчиков нет ни одного известного ученого или литератора.

7 Выводы

В данной главе мы приводим выводы по пяти задачам исследования, упомянутым во введении.

1) По вопросу, что привело Галича на путь диссидентства, мы можем заключить, что он сделал совершенно сознательный шаг от благополучного советского литератора к бескомпромиссному открытому диссиденту и противнику режима. В его перерождении мы не видим двурушничества, поскольку он никогда не был пособником режима. С нашей точки зрения, Галич стал диссидентом не в результате внезапного перелома, а постепенного процесса перерастания под влиянием его политических убеждений, человеческих качеств и творческих способностей. Мы считаем, что Галича на этот шаг подтолкнули шесть факторов:

Во-первых, в период своего официального творчества Галич уже распростился с идеализмом юности и имел вполне трезвое представление о советской системе. Его официальное творчество не было проявлением охотного служения системе или конформизма. Он работал на грани дозволенного цензурой, в основном, в жанре комедии и сатиры, которые были самыми смелыми из тех, что разрешались к официальной публикации.

Во-вторых, на путь диссидентства его привел его творческий талант, который в полной мере раскрылся именно в жанре авторской песни. Именно поэзия являлась настоящим призванием Галича и дала ему возможность полностью реализовать всю силу своего таланта, которая отсутствовала в его официальном творчестве.

В-третьих, стать диссидентом Галича заставило чувство долга, которое, с его точки зрения, должно было быть присуще любому литератору, а уже тем более талантливому. В его глазах, истинный литератор должен быть гонимым вещателем правды, а не сытым приспособленцем.

В-четвертых, мы считаем, что Галича на путь диссидента подтолкнула его особая чуткость и сострадание к страданиям других людей.

В-пятых, мы считаем, что на Галича повлияло не столько развенчание культа личности Сталина, сколько «гибель оттепели» и период неоконсерватизма.

В-шестых, процесс преобразования его личности пошел под влиянием возрождения (полу)официального антисемитизма в конце сталинского и в послесталинский период.

2) По вопросу, почему Галич выбрал для самовыражения именно жанр авторской песни, мы можем заключить, что он выбрал его сознательно как оружие борьбы с режимом потому, что оно в нем наиболее полно реализовывались его творческие способности, и потому, что этот жанр был эффективным оружием борьбы, благодаря ряду своих особенностей. Конкретно, причин для этого было три:

Во-первых, выбор Галича обусловила его эволюция как художника, т.к. все творческие профессии, которые он перепробовал в своей жизни, соединились в одно в авторской песне.

Во-вторых, жанр авторской песни предоставил Галичу полную творческую и гражданскую свободу.

В-третьих, Галича в жанре авторской песни, в отличие от драматургии, привлекали быстрота и простота создания и распространения.

3) По вопросу позиции Галича-диссидента, мы можем заключить, что он видел свою миссию в пробуждении сознания людей и разоблачении советского зла и лжи. Галич стойчески и до дна испил горькую чашу диссидентства и отщепенства без сожалений и компромиссов, вплоть до вынужденной эмиграции. Мы также можем сформулировать ряд отличительных черт диссидентской личности Галича:

Во-первых, диссидентство Галича относилось к эстетическому, нравственному диссидентству. Из его биографии также следует, что Галича на путь диссидентства привел исключительно его нравственный выбор. Никаких факторов в его биографии, которые бы могли его вынудить на этот путь, нет. Ни он сам, ни его ближайшие родственники не пострадали от советской власти, а, наоборот, были весьма благополучны в советский период.

Во-вторых, мы считаем, что выбор диссидентства был сделан Галичем из соображений гуманизма и сострадания к жертвам режима, хотя сам он к ним не относился. Его диссидентство выразилось в свободе творчества, противодействия лжи и в открытом несогласии с советской моралью и идеологией.

В-третьих, Галича отличало принципиальное и бескомпромиссное неприятие советской системы как в период его пребывания в СССР, так и в эмиграции. Он всегда оставался сознательным и неустанным борцом с системой.

В-четвертых, неприятие советской власти сочеталось у Галича с пылким патриотизмом и любовью к России. Он не принял иностранного гражданства и до конца своих дней оставался беженцем.

В-пятых, в эмиграции Галич не отошел от русской культуры, а, наоборот, видел в изгнании миссию сохранения и распространения русского языка, культурного и духовного наследия.

В-шестых, позицию Галича характеризовала его двойная русско-еврейская идентичность, которая ставила его особняком и усложняла его отношения с окружающим миром, как в СССР, так и в эмиграции.

В-седьмых, Галича отличало крайне резкое неприятие демократичности западной политики, особенно в отношении левых политических сил.

4) Что касается вопроса о том, какое место Галич занимает в ландшафте авторской песни, мы можем заключить, что Галич стоял особняком в жанре не только по характерным признакам своего творчества, но и в плане отношений с другими бардами. От большинства бардов он был удален в силу другой среды и положения в обществе. Его отношения с двумя другими основоположниками жанра: Высоцким и Окуджавой сложились непросто. Все трое представляли собой различные творческие направления и имели разное видение на свои творческие задачи, хотя были и общие черты, как например, высокий уровень драматичности и жанровости, который также в большой степени присутствовал у Высоцкого. В личных отношениях между Галичем, Окуджавой и Высоцким были трения и творческое соперничество, но было также уважение, и признание.

Что касается характерных признаков творчества Галича, то Галич сознательно определил центр тяжести в своем творчестве именно на поэзии, он сам воспринимал свое творчество исключительно как поэзию, а музыку и пение только как реквизиты.

Поэзию Галича отличал высокий уровень поэтического мастерства, в котором примечательны его язык, метрика, строфика и рифмы, а также интертекстуальность, широкое использование метатекста, особенности музыкального сопровождения, драматичность и содержание.

В плане словесного мастерства Галича можно подчеркнуть его страсть к языку и словесным экспериментам. Отличительными чертами языка Галича являются языковая афористичность, широта словарного запаса, стилистическая контрастность, а также большой интерес к бытовому языку, включая сниженную и ненормативную лексику.

С формальной стороны его поэзия отличительна употреблением нестандартных или редких размеров, широким использованием нестандартных строк и высоким процентом рифм с большим совпадением слогов.

Далее, поэзию Галича также характеризует широкое использование метатекста в форме прямых комментариев, справочной информации, цитат, эпитафий, а также ассоциативных аллюзий и комментариев, представленных в форме эпитафий.

Поэзию Галича также отличают и другие формы интертекстуальности: в форме прямых цитат или завуалированных аллюзий.

Что касается музыкального сопровождения песен Галича, то тут мы можем отметить, что, несмотря на музыкальную образованность и способности Галича, он никогда не создавал сопровождение своих песен, как оригинальное сочинение. Наоборот, оно было подчеркнуто второстепенно или служит только в качестве вспомогательного средства для восприятия ритмического стиха. Это подчеркивалось намеренно антивокальной манерой его исполнения в стиле мелодекламации. Мелодиям Галича свойственна определенная повторяемость, монотонность, близость мелодии к бытовой интонации. Одновременно мелодическому оформлению песен Галича присущи и вариации, которые, как правило, являются театральными и обозначают смену сюжета, персонажа. Мелодиям Галича также свойственна смысловая ассоциативность для усиления восприятия содержания.

В плане драматичности поэзию Галича отличает высокая степень ее театральности. В ней он полностью реализовал свои возможности драматурга. Поэзии Галича присуща синкретичность, т.е. присутствие и соединение элементов других жанров, в связи с чем ей также часто присуща повествовательность. Близость к другим, особенно прозаическим жанрам, также наблюдается и в тяготении Галича к большой форме в виде цикличности.

Театральный характер творчества Галича и ограниченность объема в поэзии обусловили высокую сжатость и насыщенность слова в его произведениях. Эта сжатость удавалась Галичу путем четырех приемов: краткое и меткое описание деталей персонажей и обстановки; начало повествования с середины действия; представление героев в длинных названиях и сопутствующих комментариях; и ассоциативность слова.

Театральную поэзию Галича также характеризует обилие персонажей, из-за чего ее можно назвать «энциклопедией советской жизни». В плане достижения достоверности его персонажей и ситуаций большую роль сыграли присущие Галичу особо острые ухо и глаз драматурга.

Творчество Галича также отличает антигероичность его персонажей и высокий процент сатиры и пафоса.

Из всего сказанного мы можем заключить, что жанр, в котором работал Галич, был не столько поэтически-песенным, сколько поэтически-драматическим. Фактически, Галич создал русскую версию драматического жанра балладной оперы в одном лице, которая присутствовала во многих европейских традициях.

В плане содержания позиция Галича в жанре авторской песни также обособлена, из-за открыто политического характера его творчества. В отличие от большинства бардов, в поэзии Галича нет романтики и мало лирики. Большую часть его поэзии составляют гражданские и остросатирические произведения, которые по степени диссидентства могут сравниться с Солженицыным в литературе.

5) По вопросу восприятия диссидентского творчества Галича на родине и за рубежом можно заключить, что самая широкая аудитория у него была и оставалась в СССР, а за рубежом только в среде третьей волны эмиграции.

Что касается восприятия в СССР, то творчество Галича воспринималось самой широкой аудиторией на русском языке в СССР. Несмотря на отсутствие точных сведений можно предположить, что в числе регулярных или периодических слушателей Галича, в основном в форме магнитофонных записей, а после эмиграции в форме радиопередач, были миллионы советских людей. Эти слушатели были самого разного социального происхождения, но большая часть из них относилась к интеллигенции. Однако распространение записей Галича все же было менее многочисленным, нежели распространение записей Высоцкого и Окуджавы по трем причинам: творчество Галича было привлекательным для более узкого круга слушателей, творчество Галича было запрещенным как антисоветское, поэтому его хранение и распространение было связано с большим риском и личный контакт Галича с подавляющим большинством этих слушателей был ограничен домашними концертами и редкими полуофициальными мероприятиями.

В эмиграции личный контакт Галича с аудиторией происходил на официальных мероприятиях, но полноценное восприятие было практически только у третьей волны эмиграции. Для первой послереволюционной волны эмиграции его творчество было часто плохо понятным, чуждым и слишком смелым по форме и стилю. Данных о восприятии второй волны нет. Восприятие Галича иноязычной аудиторией со знанием русского тоже было часто затруднено проблемами понимания из-за особенностей его языка и большого количества реалий.

Восприятие иноязычной аудиторией без знания русского в оригинале или с переводчиком было всегда внешне успешно, выступления Галича привлекали большое количество зрителей. Однако иноязычные зрители были, скорее всего,

привлечены диссидентским ореолом Галича, а не литературной ценностью его творчества. Большинство иноязычных слушателей Галича без знания русского, должно было также быть довольно далеко от его тематики, которая была типично советской и требовала специфических знаний или интересов.

Восприятие переведенного творчества Галича в печатной форме происходило в основном уже после его смерти. Публикации его стихов в переводе имели место, начиная с 1973 по 2007 год. Переводы эти были в основном сделаны в составе антологий, конкретно поэзии Галича посвящены только два сборника. Имелись также сопровождающие переводы к его пластинке и концерту. Литературные переводы Галича получили очень небольшое количество откликов. С нашей точки зрения, здесь сыграли роль два фактора, а именно небольшой процент интереса западной публики к поэзии вообще, а также негативное отношение Галича к переводу поэзии и полное отсутствие его сотрудничества с литературными переводчиками.

Мы можем предположить, что переведенное творчество Галича должно было оказаться на периферии западных литератур по четырем причинам.

Во-первых, с точки зрения литературной традиции и поэтики, поскольку сильные и устоявшиеся литературные системы склонны к отторжению чужеродных элементов и, в частности, переводов с других языков.

Во-вторых, с точки зрения статуса жанра песенной бардовской поэзии, поскольку он различен в принимающей культуре и культуре источника.

В-третьих, с точки зрения экономического механизма, поскольку переведенная поэзия Галича вряд ли представляла коммерческий интерес для больших издательств.

В-четвертых, с точки зрения культурной мотивации, т.к. переводы Галича вряд ли могли привлечь внимание меценатов, учитывая маргинальность жанра в принимающей культуре и неизвестность автора.

Единственным фактором, который мог способствовать восприятию поэзии Галича на Западе, была ее политическая, диссидентская ориентация.

Можно предположить, что аудитория его поэзии в переводе была намного более ограничена, нежели в оригинале. Читателями его поэзии в переводе, скорей всего, могла быть культурная и интеллектуальная элита, интересующаяся русской и советской литературой и историей.

Помимо художественных переводов, имеется и ряд переводов в составе академических публикаций, которая подчеркивает связь между переведенным

творчеством Галича и специалистами по России, которая также видна при рассмотрении его переводчиков. При анализе переводчиков Галича бросается очевидная связь между ними и славистикой или другой специализацией по России, с академической средой, а также с артистической средой. Большинство переводчиков Галича это высокообразованные люди, с развитым эстетическим вкусом, широким кругом интересов и порой с артистическими наклонностями, которые, как правило, имеют связь с (советской/русской) культурой и литературой по роду образования, занятий или происхождению.

В заключение необходимо также отметить, что основной интерес к творчеству Галича проявился в англосаксонской культуре. Интерес к творчеству Галича в немецкой, французской и нидерландскоговорящей культурах был менее выраженным и более кратковременным.

Список использованной литературы

Источники на русском языке

«90 лет великому человеку: В России отмечают 90 лет со дня рождения Александра Галича». (2008). В *liveinternet.ru*. 21 октября, 06:39. Электронный ресурс, <http://www.liveinternet.ru/users/kerigen/post87872763/>, [30.10.2008].

«40 лет фестивалю бардовской песни «Новосибирск-68»», вел Бабурин, В. (2008). В *Время гостей*, Радио «Свобода», 6 марта. Электронный ресурс, <http://www.svoboda.org/content/transcript/438145.html>, [15.08.2014].

А. С. «Выступление А. Галича в Нью-Йорке». (1975). В *Новое русское слово*, 29 марта, стр. 3.

Абельская, Р.Ш. (2009). «Все путаем Новый и Ветхий Завет». В *Галич: Новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 60-84. Москва: Булат.

Авторская песня. (1998). Сост. Новиков, В. И. Москва: Олимп.

Агранович, Л. (1992а). «Заявка на непоставленный фильм». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 367-374. Москва: Прогресс.

Агранович, М. (1992б). [без названия – Л.Р.]. В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 400. Москва: Прогресс.

Агранович, Л. (2003). «В те разнообразные годы... Воспоминания об Александре Галиче». В *Иерусалимский журнал*, № 14–15. Электронный ресурс, <http://www.antho.net/jr/14-15.2003/21.php>, [31.07.2014].

Аграновская, Г. (1991). «Все будет хорошо...». В Галич А. *Генеральная репетиция: пьесы; проза*. Сост. Шаталов, А., вступ. ст. Зверев, А., стр. 539-548. Москва: Советский писатель.

Акелькин, В. (1988). «Об Александре Галиче: Не зови - я и так приду». В *Музыкальная жизнь*, №16, август, стр. 10-12.

Акимов, Б. (1988). «И я упаду, побежденный свою победой...». В *Студенческий меридиан*, № 12, стр. 47-49.

Александр Галич. Завещание. (1998). Документальный фильм. Электронный ресурс, <http://www.youtube.com/watch?v=BUzdu89zxEs>, [25.07.2014].

Александр Галич. Изгнание. (1989). Документальный фильм. Электронный ресурс, <https://www.youtube.com/watch?v=EAzCvWsOc5Y>, [25.07.2014].

- «Александр Галич. С последней ленты». (1978). В *Континент*, № 15, стр. 7. Также как электронный ресурс, http://www.maldura.unipd.it/samizdat/tamizdat/russia/riviste/kontinent/all/1978/15/kontinent_1978_15_all_din.pdf, [26.04.2015].
- Алексеев, А. (1999). «Забытый день рождения». В *Коммерсантъ*, 20 октября, стр. 14.
- Алешин, С., «Галич». (1995). В *Воспоминания «Встречи на грешной земле»*. Москва: Художественная литература, стр. 51-56.
- Анарин В., Михайлов М. (1977). «Контора господина Шиманского. Клеветники под крышей радиостанции «Свобода»». В *Известия*, 24 февраля.
- Андреев, Ю.А. (1989а). «Феномен публицистической песни: Александр Галич и авторы-афганцы». В *Советская культура*, 19 августа, стр. 6.
- Андреев, Ю.А. (1989б). «Какая неправда хуже?: (Послесл.)». В *Советская культура*, 21 октября, стр. 12.
- Андреев, Ю.А. (1991). *Наша авторская. История, теория и современное состояние самодетельной песни*. Москва: Молодая гвардия. Электронный ресурс, http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1566, , [05.03.2013].
- Андреева, Д. (1978). «России сердце на забудет». В *Грани*, № 109.
- Андропов, Ю. (1968/ 2009). «Записка КГБ при СМ СССР в ЦК КПСС о политически вредных и антиобщественных проявлениях среди отдельных научных работников Сибирского отделения АН СССР». В *Галич: Новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 331–332. Москва: Булат.
- Андропов, Ю. (1968). *Записка КГБ при Совете Министров СССР от 20 сентября 1968 года, № 2205-А*, стр. 1- 3. Электронный ресурс, , [06.09.2007].
- Андропов, Ю. (1970). *Записка КГБ при Совете Министров СССР от 21 декабря 1970 года, № 3461-А*, стр. 1-4. Электронный ресурс, <http://psi.ece.jhu.edu/~kaplan/IRUSS/BUK/GBARC/pdfs/dis70/ct119-71.pdf>, [06.09.2007].
- Аннинский, Л.А. (1998/ 2003а). «Счастливая несчастная Россия Галича». В Галич, А. *Песня об Отчем Доме*. стр. 5-14. Москва: Локид-Пресс.
- Аннинский, Л.А. (2004). *Барды*. Иркутск: Сапронов. Электронный ресурс, <http://bookre.org/reader?file=1228238>, [08.11.2013].

Ардов В. (1969/ 1992). «Письмо А.Галичу». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Н.Крейтнер, Н., стр. 38-48. Москва: Прогресс.

Аронов, М. (2012). *Александр Галич: полная биография*. 2-е изд., испр. и доп., Москва: Новое литературное обозрение.

Архангельская-Галич, А. (1989). «Вместо предисловия». В Галич, А. *Александр Галич Избранные стихотворения*. Москва: Агентство печати «Новости». Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].

Архангельская-Галич, А. (1990а). «Мой отец — Александр Галич», беседовала Зайцева, Т. В *Вагант*, № 10, стр. 7. Электронный ресурс, <http://www.troitsk.ru/galls/?data=@1990-10>, [07.02.2016].

Архангельская-Галич, А. (1990б). «Послесловие к разлуке». В *Московская правда*, 19 октября, стр.3.

Архангельская-Галич, А. (1992). «Дочь от первого брака», беседу вел Архипов, В. В *Московская правда*, 17 октября.

Архангельская-Галич, А. (1997). «Когда я вернусь...», беседу вела Лунькова, О. В *Коммерсант/ Огонек*, 21 декабря. Электронный ресурс, <http://www.kommersant.ru/doc/2285508>, [03.03.2015].

Архангельская-Галич, А. (1998а). «Повторение генеральной репетиции: Отец четко научил меня отделять позицию художника и личность человека». В *Кулиса НГ*, № 17, 16 октября, стр. 12.

Архангельская-Галич, А. (1998б). «Стихи, притворившиеся песнями», вел беседу Петров, А. В *Труд-7*, 16 октября, стр. 5.

Архангельская-Галич, А. (1999). «Рукописи не горят». В Галич, А. *Сочинения в 2 томах*. Сост. и комментарий Петраков, А., вступ. ст. Фрид, В., летопись жизни и творчества Князева М., стр. 503-507. Москва: Локид.

Архангельская-Галич, А. (2003). «Рукописи не горят». В Галич, А. А. *Возвращается вечером ветер: к 85-летию А.А.Галича*. Москва: Эксмо.

Архангельская-Галич, А. (2008). «За папины песни сажали. Я знаю этих людей!», беседовал Колобаев, А. В *Мир новостей*, 14 октября. Электронный ресурс, <http://mirnov.ru/arhiv/mn773/mn/26-1.php>, [30.07.2014].

Архангельская-Галич, А. (2013). «Больше, чем поэт». В *Бульвар Гордона*, № 42 (442), 15 октября. Электронный ресурс, <http://www.bulvar.com.ua/arch/2013/42/525ef2bb2f800/>, [07.01.2014].

- Б. А. «Александр Галич в Женеве». (1974). В *Русская мысль*, 19 сентября, стр. 9.
- Бабицкий, Ф. (1992). «Мертвые сраму не имут?: Скандал вокруг наследства А. Галича». В *Голос*, №40, 5-11 октября, стр.7.
- Бабурин, В. (2008). *40 лет фестивалю бардовской песни «Новосибирск-68»*. 3 марта. Электронный ресурс, <http://www.svobodanews.ru/Transcript/2008/03/06/20080306200053323.html>, [30.10.2008].
- Баймухаметов, С. (2007). «А шарик вертится и вертится. И все время – не туда». В *Обыватель*, № 4. Электронный ресурс, <http://obivatel.com/artical/117.html>, [31.10.2008].
- Барышникова, Т. Н. (2006). «Пятьдесят три плюс пятьдесят три», подготовила Алексеева, И. В *Копейка*, 27 сентября. Иркутск. Электронный ресурс, <http://baikal-info.ru/kopeika/2006/38/006001.htm>, [31.03.2016].
- Без «Верных друзей»*. (2008). Документальный фильм. Электронный ресурс, <http://www.youtube.com/watch?v=YeMqXfx8J1M>, [28.07.2014].
- Безелянский, Ю. (2004). *Галич. Мятеежник, захотевший бури, или Пленник свободы*. Электронный ресурс, http://galich-90.blogspot.com/2008/10/blog-post_4436.html [30.10.2008] и http://www.c-cafe.ru/days/bio/15/068_15.php [01.03.2013].
- Безносова, Е.Э. (2009). «Официальный Галич». В *Галич: Новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 5-44. Москва: Булат.
- Безруких, Д. (1974). «Вопрошатели: Стремление познать правдивую историю России». В *Русская мысль*, 19 декабря, стр. 2, 8—9.
- Белоцерковский, В. (2005). *Путешествие в будущее и обратно*. Москва: Летний сад. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/belotserkovskiy_vadim/puteshestvie_v_budushchee_i_obratno.html, [02.08.2014].
- Берберова, Н. (1984). *Стихи, 1921-1983*. New York: Russica Publishers.
- Береснева, О.Н. (2001). *Диссидентское движение как явление общественно-политической жизни СССР в 1960 - 1980 гг.* Кандидатская диссертация, Саратов.
- «Беседы с Новеллой Матвеевой», вел Аскин, М. (2000). В *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*. вып. 4, стр. 417-429. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Бетаки, В. (2004). «Снова – Казанова». В *Мосты*, №№ 3–8, Франкфурт на Майне. Электронный ресурс, <http://bolvan.ph.utexas.edu/~vadim/betaki/memuary/V26.html>, [30.10.2008].

Бетаки, В. (2006а). «Началось все дело с песенки...». В Галич, А., *Стихотворения и поэмы*. стр. 5-48. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект» Издательство ДНК.

Бетаки, В. (2006б). «Примечание составителя». В Галич, А., *Стихотворения и поэмы*. стр. 331-337. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект» Издательство ДНК.

Бирштейн, А. (2006). «Континент». В *Мигдаль Times* №67, Электронный ресурс, <http://www.migdal.ru/times/67/6016/?&print=1>, [30.10.2008].

Богомолов, Н. А. (2000). «...Вот она, эта книжка». В Мир Высоцкого. вып. 4. Москва: ГКЦМ В. С. Высоцкого, стр. 450–466.

Богомолов, Н.А. (2003). «К истории первой книги Александра Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А., вып. 2, стр. 219-236. Москва: ЮПАПС.

Богомолов, Н.А. (2010). «Между биографической прозой и научной биографией». В *Toronto Slavic Quarterly*, № 33. Электронный ресурс, http://sites.utoronto.ca/tsq/33/tsq_33_bogomolov.pdf, [15.03.2016].

Богомолов, Н. А. (2013). *Александр Галич: поэтика интертекстуальности*, беседовал Долгин. 6 июня. Электронный ресурс, <http://polit.ru/article/2013/07/21/bogomolov>, [21.07.2013].

Богословский, Н. А. (1992). «Саша, Сашенька, Санька». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 294-298. Москва: Прогресс.

Большая Советская Энциклопедия. Электронный ресурс, <http://bse.chemport.ru/>, [15.07.2014].

Боннэр, Е. (1992). «Я думаю, что он бы не вернулся». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 479-486. Москва: Прогресс.

Боннэр, Е. (1998). «Письмо к Бёллю» в «Любовь в возвращенной форме». В *Новая Газета*, № 41, 19-25 октября, стр. 21.

Бродский, И.А. (1999). *Меньше единицы: Избранные эссе*. Москва: Независимая Газета. стр.272.

- Буковский, В. (1978). *И возвращается ветер....* Электронный ресурс, <http://www.vehi.net/samizdat/bukovsky.html>, [02.03.2013].
- Буковский, В. (1996). «Московский процесс». В *Русская мысль*. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/bukovskiy_vladimir/moskovskiy_protsech_chast_2.html, [16.08.2014].
- Бутов, П. (1989). «VII. Письма». В *Следующая станция — Одесса. Воспоминания (январь 1987 — сентябрь 1990)*. Электронный ресурс, http://www.igrunov.ru/cat/vchk-cat-names/others/odessa/69_75/butov/87-90/1171476119.html, [07.08.2014].
- Быков, Д. Л. (2009а). *Булат Окуджава*. 2-е изд. Москва: Молодая гвардия. Электронный ресурс, http://www.e-reading.club/chapter.php/101074/146/Bykov_-_Bulat_Okudzhava.html, [03.03.2016].
- Быков, Д.Л. (2009б). «Окуджава и Галич». В *Галич: Новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 260-288. Москва: Булат.
- Васильев, Г. (1996). «Я всего лишь навек уезжаю...». В *Комок*, 12 декабря. Красноярск. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Великоречин, А.А. (1990). «Право на любовь: антипредисловие». В Галич, А. *Стихи и песни: с нотами*. Сост. и вступ. ст. А.Великоречина. стр. 5-14. Москва: Искусство.
- Венцов, Л. (1992). «Поэзия Александра Галича». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 53-70. Москва: Прогресс.
- Вербиева, А. (1998). «Вам будет стыдно в этой Москве! Будет ли открыта мемориальная доска к 80-летию Александра Галича?». В *Независимая газета*, 2 октября, стр. 10.
- Вернер, А. (2006). *МемуАрики на не каждый день: Записки носильника истины*. Электронный ресурс, <http://www.wer-art.com/memoirs/35.html>, [31.10.2008].
- Войнович, В. (1998). «Я выбираю свободу быть просто самим собой». В *Время МН*, 19 октября.
- Войнович, В. (2010). *Автопортрет: Роман моей жизни*. Электронный ресурс, http://www.lib.mn/blog/vladimir_vojnovich/, [30.07.2014].

Волин, В. (1993). «Вспоминая и перечитывая Галича». В ««...Я вернусь...»: Киноповести; Пьесы; Автобиографическая повесть». Сост. Архангельская-Галич, А. вступ. ст. Волина, В., стр. 3-12. Москва: Искусство.

Волин, В. (1998). *Он вышел на площадь*. Электронный ресурс, <http://www.lib.ru/KSP/galich/galich2.txt>, [03.03.2007].

Волкович, Н.В. (2001). ««На сопках Маньчжурии»: реализация мотива памяти». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 1, стр. 82-98. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

«В секретариате правления СССР» [о восстановлении Галича в Союзе писателей – Л.Р.]. (1988). В *Литературная газета*, 13 июля.

«В Союзе кинематографистов СССР» [о восстановлении Галича в Союзе кинематографистов – Л.Р.]. (1988), 15 мая. В *Известия*.

«Вспомним Булата», (1997). В *Огонек*, № 25 (июнь), стр. 38. Электронный ресурс, <http://www.ogoniok.com/archive/1997/4508/25-34-39/>, [15.08.2014].

Вяткин, А. (1988). «Муза гнева и печали». В *Молодой ленинец*, стр. 7.1 октября. Курган.

Галанов, Б. (1988). «Возвращение: Александр Галич вчера и сегодня: (Из воспоминаний)». В *Литературная газета*, № 33, 17 августа.

Галич, А. [без датировки – Л.Р.]. *Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен)*, <http://lib.ru/KSP/galich/>, [06.02.2007].

Галич, А. [без датировки – Л.Р.]. Звукозаписи песен и стихов в авторском исполнении. <http://zv.fm/song/1522383>, [06.04.2016].

Галич, А. (1968/2009). «Письмо в секретариат правления Московского организации ССП». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 330-333, Москва: Булат.

Галич, А. (1969). *Песни*. Франкфурт: Посев.

Галич, А. (1971). *Поэма России. Песни о духовной свободе. Иронические песни*. Париж.

Галич, А. (1973/ 1991а). *Генеральная репетиция*. Москва: Советский писатель. Электронный ресурс, <http://lib.ru/KSP/galich/>, [05.03.2007].

- Галич, А. (1973/ 1992). «Я все еще оптимист: интервью журналу «Шпигель» (1973, № 38)». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 93-97. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1974). «Из выступления А. Галича на XXVI посевоковской конференции». В *Посев* № 12.
- Галич, А. (1974). «Открытое письмо в «Международный комитет прав человека». В *Русская мысль*, 14 февраля, стр. 2.
- Галич, А. (1974/ 1991 и 1974/ 1989). «Интервью Александра Галича: Песня, жизнь, борьба специальным корреспондентам «Посева» Г.Рару и А.Югову». В Галич, А. *Я выбираю свободу*. Сост. А.Шаталов, стр. 171-181. Москва: Глагол, а также в Галич А., *Петербургский романс: Избр. Стихотворения*. Сост. и вступ. ст. А.Шаталова, стр 212-218. Ленинград: Художественная литература по заказу парткома ПО «Ижорский завод».
- Галич, А. (1974/ 1992а). «Из «Норвежского дневника»». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 115-129. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1974/1992б). «Письмо Вольфгангу Казаку». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 130-131. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1974/ 2003а). «Я вернусь: из текста, записанного на магнитофон накануне отъезда из СССР 23 июня 1974 года». В Галич, А. *Возвращается вечером ветер: к 85-летию А.А.Галича*. стр. 572. Москва: Эксмо.
- Галич, А. (1974/ 2003б). «Интервью об интервью. Беседа с корреспондентом радио «Свобода» Юрием Мельниковым (Шлиппе)». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. А. Крылов, вып. 2, стр. 250-272. Москва: ЮПАПС.
- Галич, А. (1974/ 2009а). «Интервью телеканалу «ZDF» (г. Майнц) 24 июля 1974 года». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 346-349. Москва: Булат.
- Галич, А. (1974/ 2009б). «Интервью радиостанции «Немецкая волна» (г. Кельн) 25 октября 1974 года». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 350-354, Москва: Булат.
- Галич, А. (1975/ 1992). «Интервью в Америке». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 409-417. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1975/ 2009). «Интервью радиостанции «Немецкая волна» 16 января 1975 года. В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. А. Е. Крылов, вып. 3, стр. 354-357, Москва: Булат.

- Галич, А. (1977а). *Когда я вернусь (стихи и песни)*. Франкфурт: Посев.
- Галич, А. (1977б). «Интервью Александра Галича: Культура и борьба за права человека». В *Русская Мысль* № 3179, 24 ноября, стр. 8.
- Галич, А. (1981). *Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен)*. Франкфурт: Посев.
- Галич, А. (1990). *У микрофона Александр Галич...: избранные тексты и записи*. Ред. Панич, Ю., Николаева, А. с дополнительными материалами Синявского, А. и Розановой. М. Munich – Tenaflly: Radio Free Europe/ Radio Liberty – Hermitage.
- Галич, А. (1991б). *Я выбираю свободу*. Сост. А.Шаталов. Москва: Глагол.
- Галич, А. (1992а). «Открытое письмо московским писателям и кинематографистам». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 49-51. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1993). «...Я вернусь...»: *Киноповести; Пьесы; Автобиографическая повесть*. Сост. А.Архангельская-Галич, вступ. ст. Волина, В. Москва: Искусство.
- Галич, А. (1992б). «Из дневника 1969 года». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 29-35. Москва: Прогресс.
- Галич, А. (1997). «Верю в торжество слова» (Неопубликованное интервью Александра Галича), публ. Крылова, А. Е. В *Мир Высоцкого*. вып. 1, Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich25.html>, [03.03.2007].
- Галич, А. (1998). «Помни о мельнике!: Неизвестные страницы Новосибирского фестиваля песни 1968». В *Мир Высоцкого*. вып. 2, публ. и предисл. Андреева, К., стр. 437-445. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Галич, А. (1999а). *Облака плывут облака: Песни, стихотворения*. Сост. А.Костромин; от сост.: (Предисл.). Москва: ЭКСМО-Пресс.
- Галич, А. (1999б). *Сочинения: В 2 томах*. Сост. и комментарий Петраков, А., вступ. ст. Фрид, В., летопись жизни и творчества Князевой, М. Москва: Локид.
- Галич, А. (2003а). *Песня об Отчем ДOME*. Москва: Локид-Пресс.
- Галич, А. А. (2003б). *Возвращается вечером ветер: к 85-летию А.А.Галича*. Москва: Эксмо.

- Галич, А. (2006). *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект» Издательство ДНК.
- Гердт, Ю.М. (2002). *Семейный архив*. USA: Seagull Press. Электронный ресурс, <http://coollib.net/b/219696/read>, [11.08.2014].
- Гинзбург, В. (1992а). ««Как недавно и, ах, как давно...»». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 509-525. Москва: Прогресс.
- Гинзбург, В. (1992б). [без названия – Л.Р.]. В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 462-463. Москва: Прогресс.
- Гинзбург, В. (1993). ««Окликнет эхо давним прозвищем...»», беседу вел Л. Б. В *Общая газета*. № 13, 15-21 октября, стр. 16.
- Гинзбург, В. (2003). «Четверть века без Галича: разговор о поколениях». В *Независимая газета*, 24 октября. Электронный ресурс, http://www.ng.ru/saturday/2003-10-24/15_galich.html, [30.10.2008].
- Гинзбург, В.А., Крейтнер Н. (1997). «Он взял с собой только Пушкина», интервью Хлебникова, О. В *Общая газета*, № 13, 15-21 октября, стр. 16.
- Главная в жизни роль* (1995). Ред. Коляда, Н. Екатеринбург: Банк культурной информации.
- Гладилин, А. (1997). ««Я выбираю свободу быть просто самим собой»: 20 лет назад умер свободный человек - А.Галич». В *Московские новости*, № 50, 14-21 декабря, стр. 1,5.
- Гладилин, А., Корнеева, И. (2008). «Факультет на «Улице генералов»: вышли первые мемуары Анатолия Гладиллина». В *Российская газета*, выпуск № 4604, 5 марта. Электронный ресурс, <http://www.rg.ru/2008/03/05/gladilin.html>, [02.08.2014].
- Глинчиков, В.С. (1997). *Феномен авторской песни в школьном изучении (А.Галич, В.Высоцкий, Б.Окуджава)*. Кандидатская диссертация, Самара.
- Голенпольский, Т. (2008). «А он не уходил. Александру Галичу (Гинзбургу) — 90!». В *Международная еврейская газета*, 23 октября. Электронный ресурс, <http://jig.ru/index4.php/2008/10/23/a-n-ne-uxodil-aleksandru-galichu-ginzburgu-90.html>, [26.07.2014].
- Голомшток, И. (1992). «Я не буду писать мемуары». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 269-271. Москва: Прогресс.

- Голомшток, И. (2011). «Воспоминания старого пессимиста». В *Знамя*, №№ 2—4. Электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/6/g11.html>, <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/2/go12.html>, [14.07.2013].
- Голубовский, Б. Г. (1998). *Большие маленькие театры*. Москва: Изд-во им. Сабашниковых.
- Горбаневская, Н. (1982). «Голоса Александра Галича». В *Русская мысль*, 14 декабря, стр. 9.
- Гохман М. (2000). «Как Ким ты был, так Ким ты и остался». В *gaijin-life.info* Электронный ресурс, <http://www.gaijin-life.info/letters/00/1061000.html>, [11.04.2016].
- Грекова, И. (1992). «Об Александре Галиче: из воспоминаний». В *Заклинание Добра и Зла*. сост. Крейтнер, Н., стр. 487-505. Москва: Прогресс.
- Григорьев С., Шубин Ф. (1978). «Это случилось на «Свободе»». В *Неделя*, 17–23 апреля, стр. 16.
- Грин, М. «Когда была война: воспоминания о фронтовом театре и его барде Саше Галиче». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 375-382. Москва: Прогресс.
- Гришко, А. (2005). «Оператор Анатолий Гришко о кино и жизни», беседовала Людмила Белецкая. В *Би-би-си entertainment*, 29 апреля. Электронный ресурс, http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4497000/4497771.stm, [06.08.2014].
- Джагалов, Р.Л. (2003). «К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 2, стр. 211-219. Москва: ЮПАПС.
- Добренко, Е. «Гоголи и Щедрины: уроки «положительной сатиры». В *Новое литературное обозрение*, № 121 (3/2013). Электронный ресурс, <http://www.nlobooks.ru/node/3566>, [13.08.2016].
- Драгунская, А. (1995). «Мой Александр Галич». В *Накануне*, № 4, стр. 13.
- Дрор, А. (1972). «Гитара Галича». В Галич, А. *Поколение обреченных*, стр. 5-10. Франкфурт: Посев.
- Дыховичный, И. (1997). «Я женился на дочери члена Политбюро», записала Гриднева, Н. В *Коммерсант-daily*, 30 августа. Электронный ресурс, <http://www.kommersant.ru/doc/183283>, [27.07.2014].

- Еврейский словарь*. [без датировки – Л.Р.]. Электронный ресурс, http://l-chaim.ru/jew_slovar.html, [27.07.2015].
- Евтушенко, Е. (1968). «Танки идут по Праге». В *Русская поэзия 60-х годов*. Электронный ресурс, <http://ruthenia.ru/60s/evtushenko/tanki.htm>, [05.04.2016].
- Евтушенко, Е. (1988). «Магнитофонная гласность». В *Неделя*, № 18, стр. 16.
- Евтушенко, Е. (2006). «Одинокая умница: Нина Берберова (1901, Петербург – 1993, Филадельфия)» из антологии Евгения Евтушенко «Десять веков русской поэзии». В *Новые Известия*, 3 ноября. Электронный ресурс, <http://www.newizv.ru/culture/2006-11-03/57479-odinokaja-umnica.html>, [10.08.2014].
- Жванецкий, М. (2006). ««Когда мне говорят: «Еврей», я отвечаю: ««Христос тоже евреем был, а кем стал!»»». В *Бульвар Гордона*, № 46 (82), 14 ноября. Электронный ресурс, <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/46/455b2cda96602/>, <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/47/456314c630ed0/> [26.07.2014].
- Жовтис, А. (1988а). «И вот она, эта книжка!». В *Простор*, Алма-Ата, № 10, стр. 138-141.
- Жовтис, А. Л. (1988б). «Разоблачение советского менталитета в ролевой сатире Галича и Высоцкого». В *Мир Высоцкого*. вып. 3, Т.1., стр. 259-265. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Жовтис, А. (1991). «Стукачей среди нас не нашлось». В Галич, А. *Боль: Стихи*. Сост. Пугаев, А., Свиридов, А., стр. 171-177. Алма-Ата: Глагол.
- Жуховицкий, Л. (1991). «Арьергардный бой «оттепели»: (Об участии Галича в Новосиб. фестивале песни 1968 г.)». В *Театральная жизнь*, № 14, июль, стр. 22-24.
- Зависит от нас: перестройка в зеркале прессы*, (1988). Сост. Кабанов, В. Москва: Книжная палата.
- Зайцев, В.А. (2001). «В поисках жанра: о «маленьких поэмах» Александра Галича». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А.Е., стр. 32-56. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Зайцев, В.А. (2003). *Окуджава, Высоцкий, Галич. Поэтика, жанры, традиции*. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого,
- Закрытое досье. Смерть изгнанника (Александр Галич). т/к Совершенно секретно*. (2003). Документальный фильм. Электронный ресурс, <http://sovsekretno.tv/?p=4120>, [25.07.2014].

- Зверев, А. (1991). «...Это время в нас ввинчено штопором». В Галич, А. *Генеральная репетиция: пьесы; проза*. Сост. Шаталов, А., вступ. ст. Зверева, А., стр. 3-20. Москва: Советский писатель.
- Зернова, Р. (1984). «Галич по-английски». В *Русская мысль*, 5 апреля, стр. 12.
- Иванов, В. (1999). «Сколько раз мы молчали по-разному...». В *Новая газета*, № 40, 25-31 октября, стр. 23.
- Иверни, В., Бетаки, В. (1982). «Опера нищих Александра Галича». В *Русская мысль*, 16 декабря, стр. 8.
- «Интервью М. Жванецкого». (2006). В *Бульвар Гордона*, № 46-47, 21 ноября. Электронный ресурс, <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/46/455b2cda96602/> и <http://www.bulvar.com.ua/arch/2006/47/456314c630ed0/>, [26.07.2014].
- Иоанн С.-Ф., архиепископ. (1998). «Предисловие» к книге *Поэма России*, вступ. слово Богомолова, Н. В *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*. вып. 2, стр. 7. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Искандер, Ф. (1988). «Отступления быть не должно: интервью с Фазилем Искандером». В *Советский экран*, № 14, стр. 4-5.
- Историческая энциклопедия Сибири* (2009). Электронный ресурс, http://irkipedia.ru/content/komsomolsk_na_amure_istoricheskaya_enciklopediya_sibir_i_2009 [30.03.2016].
- Ихлов, Б. (2014). «Сталинская теория нарастания классовой борьбы». В *maxpark.com*. (2009-2014). 1 февраля. Электронный ресурс, <http://maxpark.com/community/politic/content/2491673>, [04.04.2016].
- К.П. (1978). «Когда я вернусь». В *Русская мысль*, 26 января, стр. 11.
- К.П. (1974). «Александр Галич на Западе». В *Русская мысль*, 27 июня, стр. 2.
- Каганов, М. (2006). «Из воспоминаний: я был знаком со Станиславом Лемом». В *Еврейская старина*, № 11–12, Электронный ресурс, <http://berkovich-ametki.com/2006/Starina/Nomer11/Kaganov1.htm>, [26.07.2014].
- Кандель, Э. (1990). «Блажени изгнани правды ради». В *Неделя*, № 28, стр. 7.
- Кандель, Э. (1994). «Об Александре Галиче». В *Высший титул: Воспоминания о докторе Э.Канделе*. стр. 146-154. Москва: Эллис Лак.
- Карабчиевский, Ю. (1991). «И вохровцы, и зэки: Заметки о песнях Александра Галича». В *Нева*, № 1, стр. 170-176.

- Карапетян, Д. (2005). *Владимир Высоцкий: Воспоминания*, 2-е изд., дополненное. Москва: Захаров. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/karapetyan_david/vladimir_visotskiy_vospominaniya.html, [16.08.2014].
- Каретников, Н. (1992а). «Когда обрублены канаты...». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 427-432. Москва: Прогресс.
- Каретников, Н. (1992б). «Готовность к бытию». В *Континент*, № 9, 1 (71), стр. 45-52, 65-66.
- Каримова, И.Р. (2004). *Коммуникативная организация драматического произведения*. Кандидатская диссертация, автореферат, Казань. Электронный ресурс, <http://cheloveknauka.com/kommunikativnaya-organizatsiya-dramaticheskogo-proizvedeniya>, [06.03.2013].
- Карпов, Ю. (1993). «А.Галич: март 68-го». В *Библиография*, № 1, январь-февраль, стр. 48-60.
- Карпушина, О.В. (2009). «На перепутье жанров». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. А. Е. Крылов, А. Е., вып. 3, стр.100-114. Москва: Булат.
- Кассис В., Михайлов М. (1976). «Их ждет свалка истории». В *Известия*, 29 августа.
- Кассис В., Колосов Л. (1979). «Анатомия предательства». В *Известия*.
- Кассис В., Колосов Л. (1979). «Плесень: Беседа с сотрудником ЦРУ полковником Ралисом». В *Известия*, 9 июня.
- Кассис В., Колосов Л., Михайлов М., Пиляцкий Б. (1976). «Пойманы с поличным». В *Известия*.
- Кассис В., Колосов Л., Михайлов М., Пиляцкий Б. (1977). «Совершенно секретно». В *Известия*.
- Кассис, В., Михайлов М. (1977). «Вот их «Свобода»». В *Известия*, 5 мая.
- Катанян, В. (1992). «Если каждый напишет хоть немного». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 289-293. Москва: Прогресс.
- Качан, Л. (1998). «По следам одной полемики». В *Мир Высоцкого*. вып. 2, стр. 423–436. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Ким, Ю. (1988а). «Две музы: Галич до и после XX съезда». В *Аврора*, № 8, стр. 89-92.

- Ким, Ю. (1988б). «Об Александре Галиче». В *Музыкальная жизнь*, № 16, август, стр. 10.
- Ким, Ю. (1989). «[Слово читателя]». В *Огонек*, № 42, 14-21 октября, стр. 5.
- Ким, Ю. (1993). «Возвращение Галича (два эпизода)». В *Общая газета*, № 13, 15-21 октября, стр. 16.
- Ким Ю. (2001). «Вышла фига из кармана — тут же рухнули мосты!», беседовал Петров, А. В *Вечерняя Москва*, 24 декабря.
- Кино-театр. ру* (2006-2016). Электронный ресурс, <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/875/annot/>, [01.04.2016].
- Клейнер, И. (2005). «Александр Галич в моей памяти». В *Время искать*, Иерусалим, № 11, май, стр. 117. Электронный ресурс, <http://kackad.com/kackad/?author=53>, [02.08.2014].
- Климова, Е. (2008). «Под интегралом совести». В *Известия*, 13 марта. Электронный ресурс, <http://izvestia.ru/news/334286>, [26.07.2014].
- Князева, М. (1999). «Летопись жизни и творчества». В А.Галич, А. *Сочинения в 2-х томах*, стр.11-28. Москва: Локид.
- Князева, М. (2003). «Человек, назвавший себя городом». В *Возвращается вечером ветер: к 85-летию А.А. Галича*, стр. 205-214. Москва: Эксмо.
- Ковалев, О. (1988). «Виноватые станут судьями: (В кино и в песне)». В *Советский экран*, № 13, июль, стр. 16-17.
- Коган, Б. (2000). *23 года со дня смерти Александра Галича*. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Когда я вернусь/ Беженцы XX века*. (1976). Документальный фильм, Норвегия. Электронный ресурс, <https://www.youtube.com/watch?v=tv4f8pSpdJg>, [02.08.2014].
- Кожемяко, В. (1993). «Трудное возвращение Александра Галича: О судьбе поэта, его друзей и недругах». В *Правда*, 22 июля, стр. 4.
- Колодный, Л.Е. (2004). *Москва в улицах и лицах. Замоскворечье*, Москва: Голос-Пресс. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/kolodniy_lev/moskva_v_ulitsah_i_litsah.html, [26.07.2014].
- Колосов Л. (2001). *Собкор КГБ: Записки разведчика и журналиста*. Москва: Центрполиграф.

- Колосов Л. (1979). «Странная смерть «барда»». В Колосов, Л. *Голоса с чужого берега*. Москва: Советская Россия.
- Колчинский, А. (2008). «Галичи». В *НГ-Ex Libris (Приложение к «Независимой газете»)*, 4 сентября. Электронный ресурс, <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=5142>, [26.07.2014].
- «Конференция «Континента» в Берлине». (1977). В *Русская мысль*, 24 ноября, стр. 4.
- «Конференция о свободе слова» (1975). В *Русская мысль*, 29 мая, стр.5.
- Копелев, Л. (1978/ 1992). «Чем поэт жив». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 173-185. Москва: Прогресс.
- Коржавин, Н. (1992). «Мы должны с ним встретиться». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 471-476. Москва: Прогресс.
- Корман, Я.И. (2007). *Высоцкий и Галич*. Москва, Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика».
- Королев, В. (1974). «Европа слушает Галича». В *Посев*, № 12, стр. 18.
- Королева, Л.А. (1995). *Диссидентское движение в СССР в 60-70-е годы*. Кандидатская диссертация. Москва.
- Костромин, А.Н. (2001). «Ошибка Галича». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 1, стр. 149-165. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Кофанова, В.А. (2005). *Языковые особенности геопоэтики авторской песни: На материале текстов произведений Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, А.М. Городницкого, Ю.И. Визбора*. Автореферат кандидатской диссертации, Ставрополь. Электронный ресурс, <http://www.dissercat.com/content/yazykovye-osobennosti-geopoetiki-avtorskoj-pesni-na-materiale-tekstov-proizvedenii-bsh-okudz>, [06.03.2013].
- Красноперов, А. (1988). «Александр Галич: «...Вела меня в бой судьба»». В *Горьковский рабочий*, 30 сентября, стр. 4.
- Красовский, О. (1974). «Пять дней с Александром Галичем». В *Посев*, № 10, стр. 54–58.
- Крейтнер, Н. (1989). «Александр Галич: Написано в Ленинграде». В *Аврора*. № 8, стр. 12-13.

Крижевский, А. (1998). «Свобода быть самим собой». В *Литературная газета*, № 42, 21 октября, стр. 12.

Крохин Ю. (2002). *Фатима Салказанова: открытым текстом*. Москва: Вагриус.

Крыжановский, А.А. (1989). «Соло для одного микрофона: Александр Галич. Рассказ без сенсаций», беседу вела И.Степанова. В *Советский патриот*, 21 мая, стр. 4.

Крылов, А.Е. (1997). «О жанровых песнях и их языке: (По материалам творческого наследия Александра Галича)». В *Мир Высоцкого*, вып. 1, стр. 365-375. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Крылов, А.Е. (1999). «Как это все было на самом деле». В *Вопросы литературы*, вып. 6, ноябрь – декабрь, стр. 279-286.

Крылов, А.Е. (2000). «О трех «антипосвящениях» Александра Галича». В *Континент*, №105. Электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/continent/2000/105/krylov-pr.html>, [01.03.2013].

Крылов, А.Е. (2001а). *Галич - «соавтор»*. Москва: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого.

Крылов, А.Е. (2001б). Не квасом земля полита: примечания к «человеческой трагедии» Александра Галича. Углич: Промдизайн.

Крылов А.Е. (2001в). «О проблемах датировки авторских песен. На примере творчества Александра Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 1, стр. 166-203. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Крылов, А.Е. (2003а). «За хурдой-мурдою». О четвертом антипосвящении Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 2, стр. 40-52. Москва: ЮПАПС.

Крылов, А.Е. (2003б). «Песня про острова». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 2, стр. 17-30. Москва: ЮПАПС.

Крылов, А.Е. (2009а). «Коломийцев в полный рост»: о чем поведали старые пленки». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 3, стр.172-192. Москва: Булат.

Крылов, А.Е. (2009б). «О двух «окуджавских» песнях Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 3, стр. 289-322. Москва: Булат.

Кузнецов, И. (1992). «Перебирая наши даты...». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 383-400. Москва: Прогресс.

Кулагин, А.В. (2001). «Галич и Высоцкий: поэтический диалог. К постановке проблемы». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А.Е., стр. 9-22. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Кулагин, А.В. (2003а). «Эпиграф в поэзии Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 2, стр. 155-162. Москва: ЮПАПС.

Кулагин, А.В. (2003б). «Об источнике первой авторской песни Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А.Е., вып. 2, стр. 6-16. Москва: ЮПАПС.

Кулагин, А.В. (2003в). «Изучение авторской песни в школе». В *Проблемы изучения лирики в школе. К 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева: Материалы региональной научной-практической конференции (4-5 декабря 2003 года)*. стр. 88-95. Арзамас: АГПИ. Электронный ресурс, http://vv.mediaplanet.ru/articles/Kulagin-Izuchenie_avtorskoy_pesni_v_shkole/.text, [13.08.2014].

Кулагин, А.В. (2004). «В поисках жанра: Новые книги об авторской песне». В *НЛО*, №66. Электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/kulag25.html>, [28.02.2013].

Курилов, Д. Н. (1999а). *Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60-70-е гг.)*. Кандидатская диссертация. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/kurilov/06.htm>, <http://cheloveknauka.com/avtorskaya-pesnya-kak-zhanr-russkoy-poezii-sovetskoj-epohi-60-70-e-gg>, [30.10.2008].

Курилов, Д.Н. (1999б). ««Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого». В *Мир Высоцкого*. Вып.3, Т.1, стр. 241-261. Москва ГКЦМ В.С.Высоцкого. Электронный ресурс, http://64.233.183.104/search?q=cache:Bvqld_1UfmgJ:www.visotsky.ru/mv3/chapter27.doc+%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%87+%22%D1%8D%D1%82%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B4%22&hl=nl&ct=clnk&cd=12&gl=be, [30.10.2008].

Кучкина О. (1988). «Уроки Арбузова». В *Нева*, № 3.

Кучкина, О. (1989). ««Я прошу, чтобы Галичу разрешили вернуться...»: [Об отношениях с А.Арбузовым]». В *Театральная жизнь*, № 14, июль, стр. 15.

Кучкина, О. (1997). «Когда я вернусь...». В *Комсомольская правда*, 20 декабря.

- Кучкина, О. (2008). «Галич вернулся». В *Комсомольская правда*, 18 октября. Электронный ресурс, <http://www.kp.ru/daily/24183/391781/print/>, [30.10.2008].
- Кушев, Е. (1974). «Арбат на Темзе». В *Посев*, № 12, стр. 19.
- Лебедев, В. (1997). «Посмертная жизнь и приключения Галича». В *Лебедь*, № 47. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Лебедев, В. (1998а). «Блажен муж, не идущий на собрание нечестивых». В *Вестник*, № 1(182), 6 января. Электронный ресурс, <http://www.vestnik.com/issues/98/0106/win/lebedev.htm>, [03.03.2007].
- Лебедев, В. (1998б). «Воспоминания о Галиче человека со стороны». В *Новый журнал*, Нью-Йорк, № 211, стр. 138–154.
- Лебедев, В. (1998в). «Вы слышите благовест, Александр Аркадьевич? К 80-летию со дня рождения А.Галича». В *Вестник*, 27 октября. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Левина, Л.А. (2001). «Страшно, аж жуть! Страшная баллада у Галича и Высоцкого». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А.Е., стр. 23-31. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Левина, Л. (2004). «Песенная новеллистика Александра Галича». В «Вопросы литературы», №3. Электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/lev7.html> [30.10.2008].
- Лезинский, М. (2004). «Сообщение в гостевой книге». В *Заметки по еврейской истории*, 16 декабря. Электронный ресурс, http://berkovich-zametki.com/Guestbook/guestbook_dez2004_2.html, [11.08.2014].
- Лемперт, И. (1978). «Он живой, наш Галич!». В *Русская мысль*, 26 января, стр. 10.
- Лившиц, В. (2007). «По поводу статьи в память Александра Галича [О статье В. Фрумкина]». В *valentin_angeln's Journal*, 28 декабря. Электронный ресурс, <http://valentin-angeln.livejournal.com/580.html>, [26.07.2014].
- Лобанов, В. (1988). «Возвращение». В *Новые рубежи*, 24 мая. Одинцово.
- Логинов, В. (1989). «Закон судьбы: О трагедии Александра Галича. По материалам совет, и зарубежной печати». В *Человек и закон*, № 6, стр. 80-86.
- Лорес, Ю. [без датировки – Л.Р.]. «О «Первом круге» от первого лица». В *yuriy-lores.narod.ru*. Электронный ресурс, <http://www.yuriy-lores.narod.ru/1.doc>, [08.08.2014].

- Лубянка: Органы ВЧК-ОГПУ-НКВД-НКГБ-МГБ-МВД-КГБ. (1917–1991).
Электронный ресурс, <http://www.memo.ru/uploads/files/724.pdf>, [04.04.2016].
- Лунькова, О. (1997). «Когда я вернусь». В *Огонек*, № 50, 15 декабря.
Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Львовский, М. (1992). «Галич молодой еще без гитары». В *Вечерний клуб*, 6 июня, стр. 3.
- Любимов, П. (1992). «Феномен Александра Галича». В *Заклинание Добра и Зла*.
Сост. Крейтнер, Н., стр. 276-282. Москва: Прогресс.
- Максимов, В., (1977). «До свидания, Саша». В *Русская мысль*, 29 декабря, стр. 3.
- Максимов, В. (1980/1981). «Они и мы» *Континент* №23. В Галич, А. *Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен)*. стр. 5-7. Франкфурт: Посев.
- Максимов, В. (1992). «Из книги «Прощание из ниоткуда»». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 104-110. Москва: Прогресс.
- Мандельштам, О. (1930/ 1971). «Четвертая проза». В *Международное литературное содружество*, собр. соч. в 3 томах, Т. 2, стр. 177-192.
- Мартынов, И. (1988). «Я выбираю свободу...». В *Собеседник*, 1988, №37.
- Межевич, Д. (1992). «Не допущенный в храм запись Мезенцева». В *Город у моря*, 16 октября, стр. 4. Северодвинск.
- Мейсак, Н. (1968/ 1989). «Песня - это оружие». В Галич, А. *Избранные стихотворения*. Сост. Шаталов, А., предисл. и консулт. Архангельской-Галич, А., стр.217-227. Москва: АПН; МГЦ АП.
- Менкес, В. (1988) . «Когда я вернусь». В *Крымский комсомолец*, 22 октября, стр. 9. Симферополь.
- Мень (отец Александр), А.В. (1992). «Блаженный значит счастливый». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 421-425. Москва: Прогресс.
- Митрофанов, С. (1988). ««Все наладится, все образуется»: к 70-летию со дня рождения Александра Галича». В *Русская мысль*, 4 ноября, стр. 8.
- «Мифы и репутации». (2007). В *125 лет со дня рождения Корнея Чуковского*, Радио «Свобода», 1 апреля. Электронный ресурс,
http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/lukianova_ubilei.htm, [31.10.2008].
- Михайловский, А. (1974). «Континент по-немецки ... и его критики». В *Русская мысль*.

- Михалев, И. (1990). «Мой Галич». В *Слово лектора*, № 3, стр. 60-63.
- Муравник, М. (2003). «В замке Монжерон». В *Антология Сатиры и Юмора России XX века*, стр. 509-529. Москва: Эксмо.
- «Мы с тобой еще увидимся...», беседовали Сушко, Ю. и Тарасенко, В. (1999). В *Вагант*, № 4–6, стр. 55. Электронный ресурс, <http://vagant2003.narod.ru/1999113045.htm>, [16.08.2014].
- Соловьев, Н. Керестеджиянц, Л. (1961). *Докладная записка в бюро ЦК ВЛКСМ [28 октября 1961]*. Электронный ресурс, <http://www.memo.ru/history/diss/books/mayak/part5-01.htm> [06.04.2016].
- Нагдалиев, З.С. (1999). *Диссидентское движение в СССР: 1950-е -1980-е годы*. Докторская диссертация, Москва.
- Нагибин Ю. (1996). *Дневник*. Москва: Книжный сад. Электронный ресурс, http://royallib.com/book/nagibin_yuriy/dnevnik.html, [25.03.2015].
- Нагибин, Ю. (1989/ 1991). «О Галиче - что помнится». В Галич А. *Генеральная репетиция: пьесы; проза*. Сост. Шаталов, А., вступ. ст. Зверев, А. стр. 488-538. Москва: Советский писатель.
- Неизвестный, Э. (1984). *Говорит Неизвестный*. Франкфурт: Посев. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/neizvestniy_ernst/govorit_neizvestniy.html, [25.07.2014].
- Некоторые даты и события за 50 лет жизни нашей песни*, (2005). Сост. Каримов И. Московский центр авторской песни. Электронный ресурс, http://www.ksp-msk.ru/page_233.html, [10.04.2016].
- Некрасов, В. (1977). «Саша Галич». В *Русская мысль*, 22 декабря, стр. 2.
- Некрасов, В. (1982/ 1991). «Пять лет без Галича». В Галич А. *Генеральная репетиция: пьесы; проза*. Шаталов, А., вступ. ст. Зверев, А. стр. 549-552. Москва: Советский писатель.
- Некрасов, В. (1992). «Из передачи «Радио Свобода» «Дневник писателя»». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 186-188. Москва: Прогресс.
- Некрасов, Е. (1990). «Ах, скажите чьи вы». В *Встреча*, № 9, стр. 8-11.
- Немзер, А. (1998). «Русские плачи: Восемьдесят лет назад родился Александр Галич». В *Время МН*, 19 октября, стр. 7.

- Ничипоров, И.Б. (2008). *Авторская песня 1950-1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи*. Докторская диссертация, Екатеринбург.
- Новиков, В. И. (1990). «Филологический комментарий». В *Русская речь*, № 1, январь – февраль, стр. 65-69.
- Новиков, В. И. (1997б). *Авторская песня как литературный факт*. Москва: Олимп. Электронный ресурс, http://www.ksp-msk.ru/page_219.html, [05.03.2013].
- Новиков, В.И. (2001). «Настоящие поэты возвращаются». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 1, стр. 5-8. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Новиков, М. (1997а). «Горькая ирония, длинные рассказы». В *Коммерсантъ-DAILY*, 16 декабря, стр. 13.
- Нодель, М. (1992). «Александр Галич: «Я искупил грехи бытописанием...»: Алена Архангельская-Галич не уверена, что смерть ее отца — несчастный случай». В *Вечерний клуб*, 12 декабря.
- Нузов, В. (1998). «Концерт в честь Чичибабина». В *Вечерняя Москва*, 20 октября.
- О. С. (1974). «Выступление А. А. Галича». В *Русская мысль*, 26 сентября, стр. 9.
- Овчинникова, Г. В. (2001). «Межкультурная асимметрия в переводах. А. Галич, В. Высоцкий». В *Мир Высоцкого: Исследования и материалы*. Вып. 6, стр. 30-40. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Окуджава, Б.Ш. (1987а). «Ты весь – как на ладони». В *Сельская молодежь*, № 5.
- Окуджава, Б.Ш. (1987б). «Интервью с Б. Окуджавой». В *Кругозор*, № 8.
- Окуджава, Б.Ш. (1987в). «Я вновь повстречался с надеждой», записал Медовой, И. В *Московские новости*, № 22, 31 мая, стр. 11.
- Окуджава, Б.Ш. (1988а). «Еще в литавры рано бить..». В *Правда*, 23 сентября, стр. 4.
- Окуджава, Б.Ш. (1988б). «Года суровой прозы», беседовал Иванов, Л. В *Молодой ленинец*, 13 августа, стр. 9.
- Орлова, Р. (1980). «Мы не хуже Горация». В *Время и мы*, № 51, стр. 5-27. Электронный ресурс, http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/vremya_i_my_051_1980.pdf, [31.07.2014].

Орлова Р. (1983). *Воспоминания о непрошедшем времени: Москва, 1961 - 1981 г.г.* Michigan: Ardis.

Орлова, Р. (1992). «Чужой и родной». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 433-463. Москва: Прогресс.

Осевич Б. (2014). «Пародийное в авторской песне». В *Studia Rossica Posnaniensia*, №39, стр. 293-306. Электронный ресурс, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Rossica_Posnaniensia/Studia_Rossica_Posnaniensia-r2014-t39/Studia_Rossica_Posnaniensia-r2014-t39-s293-306/Studia_Rossica_Posnaniensia-r2014-t39-s293-306.pdf, [31.07.2015].

Осевич Б. (2009). «Тема поэта и литературного творчества в стихотворениях Александра Галича и Владимира Высоцкого. Художественный текст: варианты интерпретации». В *Труды XIV Международной научно-практической конференции (Бийск, 21–22 мая 2009 года)*. Отв. ред. Акимов, В.А., ред. Гузь, Н.А., стр. 233–237.

Осипкин, Д. (1998). *Галич Александр Аркадьевич. История*. Электронный ресурс, <http://bard.ru/galich/galich9.html>, [03.03.2007].

Островский, В. (2002). «Памяти великого барда» 26 декабря. В *Заметки по еврейской истории*, №23.

«Ответы Александра Меня о Галиче». (1989). В *Феномен человека: О духовном и нравственном, Встреча в Доме Композиторов*, 9 марта. Электронный ресурс, <http://www.alexandrmen.ru/lectures/fenomenc.html>
<http://www.bard.ru/galich/index1.html>, [31.07.2014].

Павлов, С. (1968/ 1999). «ЦК ВЛКСМ № 01/185с». В Галич, А. *Облака плывут облака: Песни, стихотворения*. Сост. Костромин А., предисловие от сост. Москва: Локид: ЭКСМО-Пресс.

Панич, Ю. (1990). «Панич о Галиче», записала Александрова, Н. В *7с плюс*, июль, стр. 1,7.

Панич, Ю. (2002). «Я никогда не боялся сжигать за собой мосты», беседовала Зайчик, И. В *Караван историй*, №2. Электронный ресурс, <http://www.sem40.ru/famous2/m828.shtml>, [02.08.2014].

Паулан, Т. (1999). «Венки и веники». В *Русский израильтянин*, № 1, январь. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html> [03.03.2007].

Педенко, С. (1989). ««Эрика» берет четыре копии»: возвращение Галича». В *Вопросы литературы*, № 4, стр. 80-112.

Перевозчиков В. (2000). *Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба*. Москва: Политбюро. Электронный ресурс, <http://www.ruslit.net/preview.php?path=%u0411%u0438%u043E%u0433%u0440%u0430%u0444%u0438%u0438%20%u0418%20%u041C%u0435%u043C%u0443%u0430%u0440%u044B/%u041F%u0435%u0440%u0435%u0432%u043E%u0437%u047%u0438%u043A%u043E%u0432%20%u0412%u0430%u043B%u0435%u0440%u0438%u0439/&fname=%u041F%u0440%u0430%u0432%u0434%u0430%20%u0421%u043C%u0435%u0440%u0442%u043D%u043E%u0433%u043E%20%u0427%u0430%u0441%u0430%20%u041F%u043E%u0441%u043C%u0435%u0440%u0442%u043D%u0430%u044F%20%u0421%u0443%u0434%u044C%u0431%u0430.txt>, [30.01.2016].

Перельман, В. (1999). «Эмигрантская одиссея Александра Галича». *Время и мы*, № 142, стр. 201-236. Электронный ресурс, http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/vremya_i_my_142_1999.pdf, [16.04.2015].

Перельман В. (2000). ««Время и мы» и его окрестности. К 25-летию журнала». В *Время и мы*, № 147, стр. 5-24.

«Персональное дело». (1968/ 2009). В *Галич: Новые статьи и материалы*. Сост. А. Е. Крылов, вып. 3, стр. 331–332. Москва: Булат.

«Песня единая и многоликая: Круглый стол «Недели»», Иванова, Л., Галич, А., Ким, Ю., Анчаров, М., Визбор, Ю., репортаж с пресс-конференции вели Асаркан, А. и Макаров, Ан. (1966/ 2000), январь. «Неделя», №1, стр. 20-21. В Галич, А. *Дни бегут, как часы*. стр. 145-146. Москва: ЭКСМО-пресс - Локид.

Петраков, А. (1999). «От составителя». В Галич, А. *Сочинения в 2-х томах*, стр. 414- 416. Москва: Локид.

Петровский, М. (1992). «Из статьи «Читатель» в книге «Воспоминания о Корнее Чуковском». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр.183-185. Москва: Прогресс.

Пименов, Н.И. (2003). «Белая тень. Блок и Галич: «александрийские заметки»». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 2, стр. 76-97. Москва: ЮПАПС.

«Письмо первому секретарю правления Союза советских писателей тов. Федину К.А. от Залетаева Г.С. и др.». (1968/2009). В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 324-328. Москва: Булат.

- «Письмо секретарю правления Союза советских писателей тов. Федину К.А. (от академика Трофимука и др.)». (1968/ 2009). В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 324-328. Москва: Булат.
- Плющ, Л. (1977). «Уходят друзья». В *Русская мысль*, 29 декабря, стр. 3.
- Плющ, Л. (1992). «Гомер опричного мира». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 311-325. Москва: Прогресс.
- Померанцев, К. (1977). «Памяти Александра Галича». В *Русская мысль*, 22 декабря, стр. 2.
- Померанцев, К. (1978). ««Когда я вернусь»». В *Русская мысль*, 26 января, стр. 10-11.
- «Послесловие редакции альманаха «Мир Высоцкого»». (1997). В *Мир Высоцкого*. вып. 2, стр. 431-435. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Потапова, И.С. (2009). *Авторская песня в контексте лингвокультурной ситуации 1960-1970-х годов (на материале поэтического творчества Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Визбора, В. Высоцкого)*. Автореферат кандидатской диссертации, Иваново. Электронный ресурс, <http://do.gendocs.ru/docs/index-78391.html>, [06.03.2013].
- «Похороны А. Галича». (1977). В *Русская мысль*, 29 декабря, стр. 2.
- Презентация книги Михаила Аронова «Александр Галич. Полная биография* (2012). 29 марта. Национальная библиотека Удмуртской республики. Электронный ресурс, <http://unatlib.ru/news/archive-of-events/1123-prezentatsiya-knigi-mikhaila-aronova-aleksandr-galich-polnaya-biografiya/1123-prezentatsiya-knigi-mikhaila-aronova-aleksandr-galich-polnaya-biografiya>, [25.03.2015].
- Радько, Н. (1990). «Открытый всем ветрам: (Об эмиграции)». В *Московская правда*, 19 октября, стр.3.
- Раззаков, Ф. (2000). *Звездные трагедии: загадки судьбы и гибели*. Москва: ЭКСМО-Пресс. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/>, [03.03.2007].
- Рар, Л. (1974). «А. Галич в Норвегии». В *Русская мысль*, 18 июля, стр. 2.
- Рассадин, С. (1988). «Бояться автору нечего или испытание гласностью». В *Октябрь*, № 4, стр. 149-151.
- Рассадин, С. (1989). «Я выбираю свободу». В *Московский Комсомолец*, 16 апреля.
- Рассадин, С. (1990). *Я выбираю свободу (Александр Галич)*. Москва: Знание.

- Рассадин, С. (1992). «Ошибка майора Чистова». В *Деловой мир*, 9 октября, стр. 15.
- Рассадин, С. (1993). «Поэт угаданных катастроф: (Размышления и воспоминания)». В *Общая газета*, № 13, 15-21 октября, стр. 16.
- Рассадин, С. (1997). «Везучий Галич: Его песни о главном не стали старыми». В *Новая газета*, № 50, 15-21 декабря, стр. 17.
- Рассадин, С. (1998). ««Ваш последний певец исхода...»». В *Век*, №41, 2-16 октября, стр. 9.
- Рассадин С. (2001). «Везучий Галич», 15-17 октября. В *Новая газета*, стр. 20. Электронный ресурс, <http://www.novayagazeta.ru/society/12463.html>, [30.01.2016].
- Рассадин, С. (2004). *Книга прощаний*. Москва: Текст. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/rassadin_stanislav/kniga_proshchaniya.html, [06.08.2014].
- Розанова, М. (1990). «Возвращение: Памяти Галича». В *У микрофона Александр Галич..., избранные тексты и записи*. Ред. Панич, Ю., Николаева, А., с дополнительными материалами Синявского, А. и Розановой, М., стр. 3-12. Munich – Tenaflly: Radio Free Europe/ Radio Liberty – Hermitage.
- Романов, Е. (1969). ««Эрика» берет четыре копии»». В Галич, А. (1969). *Песни*. Франкфурт: Посев, стр. 123-129.
- Романов, Е. (1997). «Возвращение». В *Посев*, № 9, декабрь, стр. 38-40.
- Романушко, М. (2007). *Не под пустым небом*. Новосибирск: Гео. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/romanushko_mariya/ne_pod_pustim_nebom.html, [30.07.2014].
- Рубинштейн, Н. (1992а). «Выключите магнитофон - поговорим о поэте». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 202-215, Москва: Прогресс.
- Рубинштейн, Н. (1992б). «Баллада о Робин Гуде». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 326-328. Москва: Прогресс.
- Рублев, Р. (1980). «Галич прощается с Ленинградом. Из записок коллекционера магнитиздата». В *Новое русское слово*, 18 июня. Электронный ресурс, <http://www.blatt.dp.ua/rf/galich.htm>, [30.07.2014].
- Рязанов Э. (1988). «Великодушные». В *Московские новости*, № 25, 19 июня, стр. 12. Электронный ресурс, www.ksp-msk.ru/uploads/files/56.../Galich.DOC, [10.09.2015].

Рязанцева, Н. (1989). «Театр Александра Галича». В *Советский театр*, № 2, апрель-июнь, стр. 36-39.

Рязанцева, Н. (1992). «...за все, что ему второпях не сказали...». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 258-263. Москва: Прогресс.

Садур, Е. (2010). «Александр Аркадьевич Галич. Интервью с дочерью поэта Аленой Галич». В *Феофил*. Электронный ресурс, <http://feofil.ru/?p=24>, [26.07.2014].

Сарнов, Б., Войнович, В. (1992). «Веселый разговор». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 467-476. Москва: Прогресс.

Сахаров, А. Д. (1992). «Из книги воспоминаний». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 477-478. Москва: Прогресс.

Сахаров, А. Д. (1996). *Воспоминания, в 2 томах*. Москва: Права человека. Электронный ресурс, http://www.newlibrary.ru/download/saharov_a_d/_vospomnaniija.html, [05.08.2014].

Свиридов, С.В. (2001). ««Литераторские мостки» Жанр, Слово. Интертекст». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 1, стр. 100-128. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Свиридов, С.В. (2003). «Начало «пражской осени». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 2, стр. 128-154. Москва: ЮПАПС.

Свиридов, С.В. (2009а). «Клим Петрович...его метр и ритм». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 144-171. Москва: Булат.

Свиридов, С.В. (2009б). «Песенный обелиск». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 229-247. Москва: Булат.

Свирский Г. Ц. (1979). *На лобном месте: Литература нравственного сопротивления (1946–1976)*. Лондон: ОРИ. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/svirskiy_grigoriy/na_lobnom_meste.html, [04.03.2013].

Свирский, Г. Ц. (1988). ««Память» или беспамятство: Главному редактору газеты «Московские новости» Е. Яковлеву». В *Страна и мир*, Мюнхен, № 2, стр. 5-60. Электронный ресурс, http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/strana_i_mir_1988_2_text.pdf, [31.07.2014].

Свирский, Г. Ц. (1998). *Герои расстрельных лет*. Электронный ресурс, <http://bookz.ru/authors/svirskii-grigorii/svirsg01.html>, [31.10.2008].

- Свирский, Г. Ц. (2004). *Штрафники*. Электронный ресурс, <http://ruslib.com/NEWPROZA/SWIRSKIJ/shtrafniki.txt#33>, [30.10.2008].
- Сегель, Я. (1992). «Это было всегда», В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 359-366. Москва: Прогресс.
- Семанов, С. (2001). «Андропов. 7 тайн генсека с Лубянки». В *Вече*. Электронный ресурс, http://royallib.ru/book/semanov_serгей/andropov_7_tayn_genseka_s_lubyanki.html, [30.07.2014].
- Семенюк, О.А. (2003). «Авторская песня и русский язык периода 60-80-х годов XX века». В *Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции Москва. (17-20 марта 2003 г.)*, стр. 196-202. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Сергэй, Тимоти Д. (1999). «Русская авторская песня на английском: Заметки о «Поющемся переводе». В *Мир Высоцкого*. вып. 3, Т. 1., стр. 347-379. Москва: ГКЦМ В. С. Высоцкого. <http://www.wysotsky.com/0006/001.htm>, Онлайн, [03.03.2011].
- Синявский, А.Д. (1977). «Театр Галича». В *Время и мы*, № 14, стр. 142-150. Электронный ресурс, http://www.imwerden.info/belousenko/vremya_i_my/vremya_i_my_14.pdf [31.10.2015].
- Синявский, А.Д. (1990/ 2004). «Гитара Галича». В Галич, А. *Городской романс (Стихотворения, песни)*. стр. 301-313. Москва: Эксмо-пресс.
- Скарлыгина, Е. (2007). «Из архива журнала «Контитент». Вступительная заметка, публикация и комментарии». В *Вопросы литературы*, №2. Электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/ko18.html>, [31.10.2008].
- ...Ский. (1974). «Александр Галич. К его выступлению 24 октября в Париже». В *Русская мысль*, 7 ноября, стр. 9.
- Славинский, М. (1974). «Триумфальный успех». В *Посев*, стр. 12, 19.
- Славинский М. (2006). *Парижские зарисовки (из жизни Управления Зарубежной организации НТС)*. Франкфурт-на-Майне: Посев.
- Славкин, В. (1988). «Странные люди заполнили город». В *Родник*, № 10. Электронный ресурс, <http://www.lib.ru/KSP/galich/galich2.txt>, [03.03.2007].

Смирнов, К. (2008). «Отцы и дети. Когда я вернусь». В *Утро России*. Владивосток, 3 июля. Электронный ресурс, <http://www.ytro-rossii.ru/2008/07/03/%D0%BE%D1%82%D1%86%D1%8B-%D0%B8-%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0-%D1%8F-%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%83%D1%81%D1%8C/>, [03.05.2016].

Смит, Д. (2002). «Молчание – потворство: Александр Галич». В *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*. Переводчики Гаспаров, М., Скулачева, Т., стр. 297-322. Москва: Языки славянской культуры, Studia poetica.

Соколова, И. А. (2000а). «Авторская песня: определения и термины». В *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*. Сост. Крылов, А. Е. и Щербакова, В.Ф., вып. 4, стр.429-450. Москва: ГКЦМ им. В.С.Высоцкого. Электронный ресурс, http://www.ksp-msk.ru/page_40.html, [07.01.2014].

Соколова, И. А. (2000б). ««Цыганская» тема в творчестве трех бардов». В *Мир Высоцкого. Исследования и материалы*. вып. 4, стр. 398-417. Москва: ГКЦМ им. В.С.Высоцкого.

Соколова, И. А. (2000в). *Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг.* Автореферат кандидатской диссертации. <http://cheloveknauka.com/formirovanie-avtorskoj-pesni-v-russkoj-poezii>, Электронный ресурс, [07.01.2015].

Соколова, И.А. (2001). ««У времени в плену». Одна из вечных тем в творчестве Александра Галича». В *Галич: проблемы поэтики и текстологии*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 1, стр. 57-81. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.

Соколова, И.А. (2003). «Театральное начало песенной поэзии Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып.2, стр. 163-198. Москва: ЮПАПС.

Солженицын, А.И. (1968). *Евреи в СССР и в будущей России*. Электронный ресурс, http://solarhive.narod.ru/sol_jews.html, [17.08.2014].

Солженицын, А.И. (1973). *Письмо вождям Советского Союза*. Электронный ресурс, http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s_letter.txt, [17.08.2014].

Солженицын, А.И. (2001-2002). *Двести лет вместе*. Москва: Русский путь. Электронный ресурс, <http://tululu.org/b13710/> <http://tululu.org/b52294/>, [11.07.2014].

- «Стенограмма заседания секретариата правления Московского отделения СП СССР». (1968/2009). В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 327-343. Москва: Булат.
- Спарре, В. (1977). «Александр Галич не умер». В *Русская мысль*, 29 декабря, стр. 3.
- Сталин, И.В. (1950). Марксизм и вопросы языкознания. В *Правда*, 20 июня. Электронный ресурс, <http://www.philology.ru/linguistics1/stalin-50.htm>, [15.08.2016].
- Сталин, И.В. (1953). «Об индустриализации и хлебной проблеме. Речь 9 июля 1928 г. на пленуме ЦК ВКП(б)». В Сталин И.В. *Сочинения*, Т.11, стр.168-171. Москва: Государственное издательство политической литературы.
- Тамарина, Р. (1991). «Три встречи». В *Боль: Стихи*. Сост. Пугаев, А., Свиридов, А., стр. 179-183. Алма-Ата: Глагол.
- Терапиано, Ю. (1975). «Александр Галич: «Генеральная репетиция»». В *Русская мысль*, 20 февраля.
- Тимофеев, В.П. (1996). «Язык как явление. Языковые единицы». В *Вести Челябинского университета*, серия 2, № 1, стр. 142-152. Челябинск: Филология.
- Тиунов, Н. (1989). «...Я приду по ваши души». В *Вагант*, № 7–9, стр. 85. Электронный ресурс, <http://vagant2003.narod.ru/1999116079.htm>, [16.08.2014].
- Томашевский К. (1940). «Заря безыменная». В *Театр*, № 10, стр. 58.
- Точка невозврата. Александр Галич*. (2010). Документальный фильм. Электронный ресурс, <http://filmix.net/tv/23065-tochka-nevozvrata-aleksandr-galich-2011.html>, [26.07.2014].
- Троепольская, Н. (1988). «Горькая медь Александра Галича». В *В мире книг*, № 6, стр. 22-23.
- Уметбаева, Е. Ю. (2009). *Цветовая картина мира в поэтическом языке А.А. Галича: лингвистический аспект*. Автореферат кандидатской диссертации, Орск. Электронный ресурс, <http://cheloveknauka.com/tsvetovaya-kartina-mira-v-poeticheskom-yazyke-a-a-galicha-lingvisticheskiy-aspekt>, [06.03.2013].
- Ушакин, С. (2013). ««Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата». В *Новое литературное обозрение*, № 121 (3/2013). Электронный ресурс, <http://www.nlobooks.ru/node/3565>, [13.08.2016].

- Фикс Л. (2008). «В эфире «Голос Америки» События и люди: Воспоминания ветерана русской службы». В «Заметки по еврейской истории», №7, июль. Электронный ресурс, <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer7/Fiks1.php>, [30.03.2016].
- Фомина, О.А. (2009). «Полиметрия Галича и Высоцкого». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 128-143. Москва: Булат.
- Фочкин, О. (1993). «Закливание добра и зла: (...Но идущий за мною сильнее меня...)». В *Московский комсомолец*, 20 октября, стр. 7.
- Фрид, В. (1992). «С любовью и нежностью». В *Закливание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 283-288. Москва: Прогресс.
- Фрид, В. (1999). «Быть просто самим собой ...». В Галич, А. *Сочинения в 2-х томах*, стр. 5-10. Москва: Локид.
- Фризман, Л. Г. (1991). ««Как оступившийся минер...»: О сравнениях в поэзии Александра Галича». В *Русская речь*, № 3, май-июнь, стр. 23-28.
- Фризман, Л. Г. (1992). «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича. СПб.: Ореол.
- Фризман, Л.Г. (1999). «Каждый пишет, как он слышит». В *Мир Высоцкого* 3. вып. 1, стр. 287-291.
- Фризман, Л.Г. (2003а). «Строфика Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 2, стр. 199-210. Москва: ЮПАПС.
- Фризман, Л.Г. (2003б). «Декабристы глазами Галича». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 2, стр. 31-39. Москва: ЮПАПС.
- Фрумкин, В. (1978/ 1998). *Об Окуджаве, Галиче, жанре авторской (бардовской) песни*. Выступление в Сан-Диего. Расшифровано с фонограммы Бориса Гольдштейна (Сан-Диего) Н. Игнатовой в августе 1998 года. Проверено, сличено с фонограммой, поправлено Костроминым, А. 31 августа 1998 года. Электронный ресурс, <http://csp.8m.com/win/articles/frumkin2a.htm> [30.03.2016].
- Фрумкин, В. (1992). «Не только слово: вслушиваясь в Галича». В *Закливание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 216-239. Москва: Прогресс.
- Фрумкин, В. (1997). *Об Окуджаве, Галиче, жанре авторской песни*, выступление в Сан-Диего. 12 декабря. Электронный ресурс, <http://csp.8m.com/win/articles/frumkin2.htm>, [15.08.2014].

Фрумкин, В. (2003). «Уан-мэн-бэн(н)д». В *Вестник*, № 22(333), 29 октября. Электронный ресурс, <http://www.vestnik.com/issues/2003/1029/win/vfrumkin.htm>, [31.10.2008].

Фрумкин, В. (2004а). «Ефим Эткинд: музыкальные моменты». В *Вестник*, № 18(355), 1 сентября. Электронный ресурс, <http://www.vestnik.com/issues/2004/0901/win/vfrumkin.htm>, [13.08.2014].

Фрумкин, В. (2004б). ««Раньше мы были в авангарде...»: интервью с Александром Городницким и Юлием Кимом». В *Вестник* № 10 (347), 12 мая. Электронный ресурс, <http://www.vestnik.com/issues/2004/0512/koi/frumkin1.htm>, [15.08.2014].

Фрумкин, В. (2005). *Певцы и вожди*. Нижний Новгород: Деком.

Фрумкин, В. (2007). «Возвращение Александра Галича: К 30-летию со дня гибели». В *Обыватель*, № 4, Имена. Электронный ресурс, <http://obivatel.com/artical/117.html>, [31.10.2008].

Хлопьянкина, Т. (1992). «Мы никак не думали, что он придет». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 265-268. Москва: Прогресс.

Хлыбов, Е. (1988). «Александр Галич: «Я выбираю Свободу...»». В *Молодежь Севера*, 29 мая, стр. 3. Сыктывкар.

Хронос. (2000). Издательство «Посев». Электронный ресурс, <http://www.hrono.ru/organ/rossiya/posev.html>, [26.02.2012].

Хрущев, Н.С. (1961). «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В *Советская литература*, стр. 30.

Хрущев, Н.С. (1963). *Высокое призвание искусства и литературы*, Москва: Правда.

Целищев, Н. (2015). «Пока жив русский язык – будет жить и Россия!». В *Дискуссия: политематический журнал научных публикаций*, №9 (61), октябрь 2015 Электронный ресурс, <http://www.journal-discussion.ru/publication.php?id=1433>, [15.08.2016].

Чародеев, Г. (1997). «Умер на чужбине чужой смертью: 20 лет назад в Париже трагически погиб Александр Галич». В *Известия*, 16 декабря, стр. 6.

Чернов, А. (1997). «Вам опять постелют на кухне, потому что Галич вернулся». В *Новая газета*, № 42, 20-26 октября, стр. 20.

- Чесноков, С. (1998). «Двадцать лет спустя». В *Мир Высоцкого: исследования. и материалы*. вып. 2, стр. 417-422. Москва: ГКЦМ В.С.Высоцкого.
- Чуковский, К.И. (2001). *Высокое искусство*. Москва: Терра - Книжный клуб.
- Чуковский, К.И., Чуковская Л.К. (2003). «Об Александре Галиче: из дневников Корнея Чуковского и Лидии Чуковской». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 2, стр. 240-249. Москва: ЮПАПС.
- Чуприна, Ю. (1998). «Разлука на счастье». В *Общая газета*, № 40, 8-14 октября. Электронный ресурс, <http://www.bard.ru/galich/galich1.html>, [03.03.2007].
- Шагинян, А. (1992). «Последняя запись». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 272-275. Москва: Прогресс.
- Шарапов, В. (2004). «Он предпочитал людей высылать, а не сажать». В *Известия*, 8 февраля. Электронный ресурс, <http://izvestia.ru/news/286731>, [30.07.2014].
- Шаталов, А. (1990). «Век наш пробует нас». В А.Галич, *Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Статьи*. Сост. Соловьева, Г., лит. консультант Архангельская-Галич, А. Ленинград: Музыка. Электронный ресурс <http://www.lib.ru/KSP/galich/galich2.txt>, [03.03.2007].
- Шаталов, А. (1989а). «А я непременно вернусь!..»: (О работе комиссии по наследию)», зап. Носова, М. В *Вестник еврейской советской культуры* № 6, 5 июля, стр. 3.
- Шаталов, А. (1989б). «Блаженны изгнани правды ради». В *Молодой коммунист*, № 7, стр. 79-81.
- Шаталов, А. (1990а). «Я на этой земле останусь»: предисловие. В *Возвращение: Стихи, песни, воспоминания*. Сост. Соловьева, Г., лит. консультант Архангельская-Галич, А. Ленинград: Музыка.
- Шаталов, А. (1990б). «Я на этой земле останусь»: предисловие. В *Возвращение: Стихи, песни, воспоминания*. Сост. Соловьева, Г., лит. консультант Архангельская-Галич, А. Ленинград: Музыка, стр. 5-14.
- Шаталов, А. (1991). «Не грусти! Я всего лишь навек уезжаю...». В *Боль: Стихи*. Сост. Пугаев, А., Свиридов, А., стр. 15-17. Алма-Ата: Глагол.
- Шемякин, М. (2009). «Сначала надо возрождать себя, а потом — свою страну», беседовал Желтов, В. В *Невское время*, № 62, 9 апреля. Электронный ресурс, <http://nvspb.ru/stories/snachalanadovozrazhdatsya/?version=print>, [18.08.2014].

Шемякин, М. (2010). «Интервью М. Шемякина». В *Бульвар Гордона*, 21 декабря. Электронный ресурс, <http://www.bulvar.com.ua/arch/2010/51/4d1135284fa01/>, [04.08.2014].

Шестаков, А. (2012). «ГУЛАГ – все звенья системы: История ГУЛАГа в Хабаровском крае (1930–1956)». В *Словесница искусств: региональный культурно-просветительный журнал*, №2 (303). Электронный ресурс, <http://www.slovoart.ru/node/1170>, [30.03.2016].

Шнеерсон, М. (1992). «Проза поэта: к десятилетию выхода «Генеральной репетиции» Галича». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 401-408. Москва: Прогресс.

Шохина, В. (1998). «Он пел о евреях, о Сталине...». В *Кулиса НГ*, № 17, 16 октября, стр. 9-12.

Штейн, Ю. (1975). «В. Максимов и А. Галич в Америке». *Посев*, № 5.

Штромас, А. (1992). «В мире образов и идей Александра Галича». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 329-357. Москва: Прогресс.

Шумкина, И.В. (2009). « Слово Галича в журнально-газетных текстах: аспекты функционирования». В *Галич: новые статьи и материалы*. Сост. Крылов, А. Е., вып. 3, стр. 193-227. Москва: Булат.

Щуплов, А. (2003). «Песня Галича вылечила больную от рака: Беседа с Игорем Векслером». В *Российская газета*, 18 октября. Электронный ресурс, <http://www.rg.ru/2003/10/18/gal.html>, [14.07.2014].

Юрчак, А. (2014). Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: НЛЮ. Электронный ресурс, https://vk.com/doc-23433303_357578924?hash=bb51507daa4be092ea&dl=8030673cb01b945ce0, [15.08.2016].

Эткинд, Е. Г. (1992а). «Отщепенец». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 189-201. Москва: Прогресс.

Эткинд, Е. Г. (1992б). ««Человеческая комедия» Александра Галича». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 71-89. Москва: Прогресс.

Ямпольский, В. (1992). «Я никогда не вел дневник...». В *Заклинание Добра и Зла*. Сост. Крейтнер, Н., стр. 299-310. Москва: Прогресс.

Источники на иностранных языках

«Aczel Tamas». (2012). *UMarmot: University of Massachusetts Amherst Libraries*. Online, <http://www.library.umass.edu/spcoll/umarmot/?p=532>, [8-03-2012].

Aczel, T., Tikos, L. (1973). «Introduction: Notes from Underground». In *Poetry from the Russian underground: A Bilingual Anthology*. Transl. & ed. Languard, J., Aczel, T., Tikos, L., p.1-19. New York- Evanston- San Francisco- London: Harper & Row Publishers.

Advanced Russian: from Reading to Speaking. (2010). Book 1, ed. Leed, R. L., Lubensky, S., Odintsova, I., transl. Timothy S. Bloomington, Indiana: Slavica.

Alle schoonheid is vermetel. Bloemlezing uit zestig jaar Russische poëzie (1977). ed. Demets, G. Nijmegen - Brugge: B. Gottmer – Orion.

An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry. (2007). ed. Shroyer, M.D., vol.1-2. Armonk (New York) – London: M.E.Sharpe.

«Ardis». (2009). In *The Overlook Press*. Online, <http://www.overlookpress.com/categories/ardis.html>, [26.02.2012].

Blanc, H. (1990). *Les Auteurs du printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vyssotski*. Montricher: Les éditions noir sur blanc.

Chesterman, A. (1997). *Memes of translation the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam - Philadelphia: Benjamins.

«Obituary: Albert C. Todd». (2001). 23 December. In *Deseret News*. Online, <http://www.deseretnews.com/article/886004/Obituary-Albert-C-Todd.html>, [08-03-2012].

Even-Zohar, I. (1990). «Polysystem Studies». In *Poetics Today*, 11:1 (special issue), p. 97-194. Tel Aviv: Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Forrester, S. (2002). *Homepage*. Online, <http://www.swarthmore.edu/Humanities/sforres1/poetry/autobio.html>, [08-03-2012].

Galitch, A. (1989). *Der Strick zum Paradies: Gedichte, Lieder und Balladen: zweiprachige Ausgabe*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.

Galich, A. (1974/ 1975). *A Whispered Cry: Songs by Alexander Galitch in verbal translation from Russian*. Record, transl. Smith, G. & anonymous translator. Frankfurt/Main: Possev Verlag & V. Gorachek K.G. & Oslo: Arne Bendiksen A/S, producer: Oddavar Sanne, manufactured by Tel Aviv, Gal-Ron Israel.

- Galich, A. (1983). *Songs & Poems*, transl. & ed. Smith, Gerald S. Ann Arbor: Ardis.
- Galitsch, A. (1989). *Der Strick zum Paradies*. Überzet. & ed. Tamina Groepper & Dietz Otto Edzar. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.
- Galitsj, A. (1974). *Requiem voor de niet-vermoorden: Protestliederen uit het ondergrondse Rusland*. Vert. Hanicenko, E. & Santen, N. Arendonk: Vlaams Aktiecomité voor Oost-Europa.
- Gos, H. (1990). Vert. «Goudzoekerswalsje». In *Tijdschrift voor Slavische literatuur*, nr. 7, p. 71-72 & in *Spiegel van de Russische poëzie*. (2000). p.280-281. Amsterdam: Meulenhof.
- Gottmer Uitgevers Groep*. s.d. Online, <http://www.gottmer.nl/index.php?id=1>, [26.02.2012].
- HarperCollins Publishers, History*. (2010). Online, <http://www.harpercollins.co.uk/about-harpercollins/history/Pages/history.aspx>, [26.02.2012].
- Heilbron, J. (2008). «Responding to globalization». In *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Eds. Pym, A., Shlesinger, M. & Simeoni, D., p. 187-197. Amsterdam - Philadelphia : Benjamins.
- Holmes, J.S. (1998/1994). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 2nd ed. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B.V.
- Index Translationum*. s.d., Online, <http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=galic&sl=rus&fr=10>, [26.02.2012].
- «Inventaris van bedrijfsarchief Orbis en Orion met Beverse inbreng». (2009). 18 maart. *Waaskrant.be* Online, http://www.waaskrant.be/index.php?option=com_content&task=view&id=11859&Itemid=1, [26.02.2012].
- Klier J.D. (2007). «Outline of Jewish-Russian History». In *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*. Ed. Shroyer, M.D., vol. 1, p. 621-630; vol.2, 1999-1205. Armonk (New York) – London: M.E.Sharpe.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London – New York: Routledge.
- Libella*, s.d. Online, <http://www.editions-libella.com/noir-sur-blanc.asp>, [26.02.2012].

«Joseph Langland: Teacher, Poet and Friend». (s.d.). In *Luther College*. Online, <http://lis.luther.edu/archives/jlangland>, [08-03-2012].

M.E.Sharpe, Inc. (2011). Online, <http://www.mesharpe.com/about.htm>, [26.02.2012].

Meylaerts, R. (2008). «Translators and (their) norms». In *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Eds. Pym, A., Shlesinger, M. & Simeoni, D., p. 91-102. Amsterdam - Philadelphia : Benjamins.

Mouravi, N. T. (2004). *Rusland Lethe Lorelei*. Haarlem: Targan Ontwerp.

Nakhimovsky, A. (2010). *Russian Literature*. Yivo institute for Jewish research. Online, http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Russian_Literature, [25.11.2010].

Pegasus uitgeverij en boekhandel, s.d. Online, <http://www.pegasusboek.nl/uitgeverij/>, [26.02.2012].

Platonov, R. (2012). *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*. Evanston: Northwestern University Press.

Poetry from the Russian underground: A Biligual Anthology. Transl. & ed. Langland, Joseph, Aczel, Tamas, Tikos, Laszlo, New York- Evanston- San Francisco- London: Harper & Row Publishers.

Portret Het, s.d. Online, <http://www.hetportret.nu/bundel.html>, [26.02.2012].

Random House, (2007). *The History of Doubleday*. Online, <http://www.randomhouse.com/doubleday/history/>, [26.02.2012].

«Quand Boris Pasternak est mort» [переводчик и источник неизвестны – Л.П.]. (1969). In *Samizdat I: la voix de l'opposition communiste en U.R.S.S.* p. 156-158. Paris : Seuil.

Sapiro, G. (2008). «Normes de traduction et contraintes sociales». In *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Eds. Pym, A., Shlesinger, M. & Simeoni, D., p. 199-208. Amsterdam - Philadelphia: Benjamins.

Éditions du Seuil. (2011). Online, <http://www.seuil.com/page-editions-seuil.htm>, [26.02.2012].

Shrayer, M.D. (2007). «Editor's General Introduction: Toward a Canon of Jewish-Russian Literature», «Editor's Introductions». In *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*. Ed. Shrayer, M.D., vol.1, p. XXII-LXIV, 3-4, 13-14, 71-72, 111-112, 203-208, 419-421; vol.2, 637-638, 695-698, 933-935, 1097-98. Armonk (New York) – London: M.E.Sharpe.

- Smith, G.S. (1974). «Whispered Cry: The Songs of Aleksandr Galich». In *Index on Censorship*, iii 3, p. 11-28.
- Smith, G. S. (1984a). *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass» Song*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, G. S. (1984b). «The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry». In *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XXX, p. 131-150.
- Smith, G.S. (1986). «A Note on the Equimetrical Translation of Russian Poetry». In *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XXXIII, p. 127-130.
- Spiegel van de Russische poëzie*. (2000). Ed. Weststeijn, W.G. Amsterdam: Meulenhof.
- Sosin, G. (1999). *Sparks of Liberty: An Insider's Memoir of Radio Liberty*. University of Pennsylvania Press. Online, <http://www.psupress.org/books/titles/0-271-01869-0.html>, [08-03-2012].
- Spufford, F. (2012). *Red Plenty*. Minneapolis: Greywolf Press.
- Swarthmore college, Sibelan Forrester*. (2012). Online, <http://www.swarthmore.edu/x30323.xml>, [08-03-2012].
- «The Exiles Silent World». (1977). In *News Week*, April.
- Todd, A.C. (1993). «Editor's Introduction». In *20th century Russian Poetry*. Ed. Todd, A. C., Hayward, M. & Weissenbort, D, p. LXVIII-LXXVIII. New York: Doubleday.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: Porter Institute.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam - Philadelphia: Benjamins.
- Twentieth Century Russian Poetry*. (1992). Ed. Glad, J. & Weissbort, D., p. 355-358. Iowa City: University of Iowa Press.
- 20th century Russian Poetry*. (1993). Ed. Todd, A. C., Hayward, M. & Weissenbort, D., p. 685-687. New York: Doubleday.
- UCL (University College of London) UCL SSEES Library Archives*. (1999-2010). Online, <http://www.ssees.ucl.ac.uk/archives/smi.htm>, [08-03-2012].
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge.
- Verlag Neue Kritik*, s.d. Online, <http://www.neuekritik.de/home.html>, [26.02.2012].

Weststeijn, W.G. (2000). «Inleiding». In *Spiegel van de Russische poëzie*, p. 17-36. Amsterdam: Meulenhof.

Yahalom, S. (1981). «Le système littéraire en état de crise». In *Translation theory and intercultural relations*. Eds. Even-Zohar, I. & Toury, G., spec. ed. of *Poetics Today* 2: 4, p. 143-160. Tel Aviv: Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

««Dietz Otto Edzard». Nachrufe – Auszug aus Jahrbuch 2004» (2012). *Yasni.de* Online,
<http://www.yasni.de/ext.php?url=http%3A%2F%2Fwww.badw.de%2Fpublikationen%2Fsonstige%2Fnachrufe%2F2004%2FEdzard.pdf&name=Tamina+Groeppe&cat=negative&showads=1>, [08-03-2012].

Yevtushenko, Y. (1993). «Compiler's Introduction». In *20th century Russian Poetry*. Ed. Todd, A. C., Hayward, M. & Weissenbort, D., p. LIII-LXV. New York: Doubleday.

