

Николай Богомолов  
Между биографической прозой  
и научной биографией

---

Александр Галич прожил недолгую и не очень богатую событиями жизнь. Он погиб, когда ему еще не было шестидесяти лет, их них до сорока четырех дожил вполне благополучно: мальчик из привилегированной семьи, рано начавший печататься, замеченный самим Багрицким; потом участник различных заметных театральных предприятий, видный драматург и киносценарист, в 36 лет — член Союза писателей, свободно выезжал за границу, в том числе и индивидуально, что было знаком высокого доверия «инстанций». Потом, начиная с 1962 года, он стал обретать другую известность, известность диссидента, что, однако, не вело к самому худшему — систематическому запугиванию, покушению, лагерному сроку. Его относительно мирно вытеснили из СССР, но и в эмиграции он оказался вполне благополучен: жил в Осло, потом в Мюнхене и Париже, у него была постоянная работа, концерты, широкая известность. Одним словом, биография почти беспроблемная внешне, и это делает особенно сложной задачу человека, взявшегося ее описать.

Однако книга Михаила Аронова — судя по выходным данным, это псевдоним — «Александр Галич» (Москва; Ижевск, 2010, тираж 50 экз.) насчитывает 1034 страницы, 629 библиографических позиций, не считая магнитофонных записей, фильмов и записанных телепередач. Ничего, кроме уважения, такая дотошность вызвать не может, и единственный в данном отношении упрек — отсутствие указателя

имен, без которого книгой очень трудно пользоваться. Не могут не вызвать симпатии искренняя любовь автора к своему герою, довольно широкие знания в разных сферах жизни достаточно уже далекого прошлого, умение обнаружить и обнародовать неизвестные ранее материалы. Книга вполне живая, читается достаточно легко, а затраченное на ее чтение время никак не назовешь потерянным. Но тем не менее, дочитав и взявшись над прочитанным раздумывать, понимаешь ограниченность и явную недостаточность всего этого большого труда. И, пожалуй, эти размышления стоит сформулировать, чтобы следующие авторы не попадали в те же капканы, что и Михаил Аронов.

Прежде всего это относится к самому жанру книги. Внешне она оформлена как биографическое повествование, в котором не обязательны ссылки на источники, в том числе и на мемуарные фрагменты, принадлежащие самому Галичу, а важнее связность и искусность повествования. Но на деле это не так. Автор явно претендует на то, что его книга является научной биографией, кропотливо исследующей самые различные факты, связанные с жизнью ее героя. Ну что ж, давайте ее судить именно по таким законам.

Михаил Аронов разумно делит книгу на 4 части: «Драматург», «Поэт», «Эмигрант» и «Посмертная судьба». Даже по объему они логично пропорциональны: 140 страниц занимает первая часть, 600 — вторая, 220 — третья и 45 — последняя. Действительно, Галич-драматург мало кому интересен; Галич эмигрантского периода практически забыт; живет же до сих пор Галич как поэт и прежде всего автор песен. При этом хотелось бы подчеркнуть, что живет он не только потому, что, к сожалению, актуальны многие темы его песен, а потому, что он создал особую, свою поэтику, которая отнюдь не автоматизировалась и вполне может восприниматься как абсолютно современная.

Это, конечно, не значит, что все должны любить поэта и «барда» Александра Галича. Многие достойнейшие люди чуждаются его песен, и мы готовы понять такое отношение. Абсолютно не певческий голос, примитивный гитарный ак-

компанемент, рассчитанное разрушение мелодики и ритма, невозможность подпеть автору или хотя бы подмурлыкать про себя, нарушения всех песенных канонов — «поэмы в песнях», вторжение прозы в стих, песни, которые «не поются, а говорятся» и пр., огрубленная лексика, — далеко не каждому такое придется по душе. А на это накладывается еще и разительный контраст: мы чувствуем несколько вальяжную изысканность певца, его причастность высокой культуре, миру Карамзина и Жуковского, Полежаева и Блока, Мандельштама и «Слова о полку Игореве», — и вот этот человек изнутри показывает нам «гулевых шоферов» и загульных рабочих, расстрельщиков и блатных, мастера цеха и регулировщицу, кассиршу в продмаге и билетершу из кинотеатра «Титан», милицейского сержанта и безногого инвалида — этот список можно длить долго-долго. Такой контраст также может вести к отторжению, вполне, повторимся, законному. Но для тех, кто раз подпал под воздействие песен Галича, уже почти невозможно отказаться от того, чтобы попытаться разгадать, как же это у него получается. Этим объясняется, что часть «Поэт» так разрослась. Но для того, чтобы к разговору о ней приступить, нужно сперва попытаться понять, как и откуда этот поэт пришел.

Автор книги сообщает, кажется, вполне достаточно фактов, чтобы мы могли составить себе представление о детстве будущего поэта, но в этом перечислении упущены три важнейшие составляющие, без которых невозможно понять его дальнейшую судьбу. Во-первых, это составляющая поэтическая. Севастополь, о котором Галич так любил вспоминать, едва помянут. Впечатления от поэзии пушкинского времени, во многом восходящие к жизни в доме Веневитиновых (напрасно только автор полагает, что он принадлежал именно поэту), никак не сформулированы. Малая Бронная с Патриаршими прудами также обойдена вниманием. Да, конечно, художественные произведения Галича (прежде всего, повесть «Генеральная репетиция», но и мемуарные выступления на радио «Свобода» тоже) должны восприниматься именно как художественные, и черпать из них документаль-

ные сведения было бы опрометчиво, но психологические корни личности должны были хоть каким-то образом отразиться в биографии. Увы, этого там нет.

В-вторых, Михаил Аронов, излагая ряд фактов семейной жизни, не делает подобающих выводов, и более того — кажется, что старается запутать читателя, давая ему информацию крошечными фрагментами. Об отце, Аркадии Самойловиче, сведения приходится собирать по крупицам, но в конце концов получается очень выразительная картина. Вот она: «Вскоре после переезда Сашины родители <...> устроились на работу: Аркадий Самойлович — инженером-экономистом на заводе...» (С. 7); «...отец Галича с начала 1930-х действительно был весьма влиятельной фигурой — он сумел попасть в только что построенное дачно-кооперативное общество старых большевиков в подмосковном Черкизово и вскоре начал работать в сфере снабжения Москвы продуктами» (С. 12—13); «В июне 1934-го семья Гинзбургов переезжает на улицу Малая Бронная — в пятикомнатную квартиру на третьем этаже дома 19а» (С. 12); в военном Ташкента «чета Гинзбургов занимала половину большого особняка. <...> Их дом был как волшебный остров среди враждебного и опасного моря: обильная, отборная еда, напитки, чистый сортир, просторные и хорошо обставленные комнаты. <...> А за большим столом, застланным белой скатертью, сидели знаменитые люди — литераторы, режиссеры, актеры... Я запомнил <...> Алексея Толстого <...> Хозяева <...> видать, и прежде были хлебосольными, и теперь могли себе позволить пиры во время чумы: товарищ Гинзбург занимал какой-то высокий пост в системе снабжения населения, супруга была в его кадрах» (С. 43); «...в 1948 году во время кампании против „безродных космополитов“, взяли его отца Аркадия Гинзбурга, который тогда работал в сфере снабжения Москвы продуктами. Правда, арестовали его не по политической, а — как часто делалось в то время — по хозяйственной статье <...> Галич <...> всеми правдами и неправдами нанял адвоката, с помощью которого дал взятку соответствующим лицам, и процесс был выигран. В результате Аркадий Самойлович

провел на принудительных работах чуть больше года и после освобождения до самого выхода на пенсию проработал директором швейной фабрики Промкооперации № 23...» (С. 73—74), «...Галич при жизни отца всегда немного стыдился его...» (С. 498).

Совершенно очевидно, что отец Галича был одним из тех советских чиновников, которым было позволено совершенствовать систему социалистического распределения, которая без них была обречена на пробуксовывание. А быть у воды да не напиться... Охотно верится, что «хозяйственная» статья была применена к нему вполне обоснованно, а легкость наказания и возвращение в номенклатуру действительно объясняются взятками. Мать же, когда не работала «в кадрах» у мужа, была одной из тех, кто формировал круг московской «богемы», — администратором (непонятно только, чего администратором: на с. 7 автор пишет, что зала Чайковского, — но тот был открыт лишь в 1940 году), ее брат был директором Большого зала консерватории, а муж сестры — администратором Мюзик-холла (см. воспоминания брата Галича, В. А. Гинзбурга, в книге «Заклинание добра и зла», М., 1992. С. 520). Это означало, что Галичу с детства были открыты все московские театры и концертные площадки, а сам он почти автоматически попадал в круг «золотой молодежи».

Нам кажется, что именно от семейных воспоминаний Галич отталкивался, когда воссоздавал в своих песнях облики завмага Званцева («Веселый разговор») или директора антикварного магазина № 22 Копылова Н. А. Это был еще один барьер, который ему нужно было преодолеть для собственного освобождения.

Ну и, наконец, нас никак не может устроить, что автор дает очень двойственную характеристику Галичу-драматургу и Галичу-киносценаристу. Да, с одной стороны он вспоминает те безжалостные самооценки, которые мы все знаем, но с другой стороны не может удержаться: «В целом фильм обещал быть весьма интересным: Александр Борисов играл там роль руководителя Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, композитора А. В. Александрова,

Константин Адашевский — Клим Ворошилова, а Михаил Геловани — Сталина» (С. 79). Нам почему-то кажется, что мировая культура не обеднела от отсутствия очередной верноподданнической поделки. Или о не пошедшем водевиле с маркесовским до Маркеса названием «Сто лет одиночества»: «Как жаль, что эта прелесть была запрещена к постановке!..» (С. 89).

Надо смотреть правде в глаза: все, сделанное в этой сфере Галичем (может быть, за исключением «Матросской тишины»), находится в ряду не подлинных исканий А. Володина, В. Розова, Л. Зорина (а в несколько более позднюю эпоху — Л. Петрушевской или А. Вампилова), а среди более или менее удачных поделок особого отряда литераторов, поставивших свое творчество на службу советскому театру и кино второй половины сороковых и большей части пятидесятых годов. В замечательном стихотворении Давида Самойлова сказано очень точно: «Благодарите судьбу, поэты... / Что вам почти ничего не нужно, / А все, что нужно, / Всегда при вас». Поэту в старом смысле этого слова, то есть нормальному литератору, приходилось задумываться, конечно, о цензурной проходимости своей вещи, но в конце концов он мог пойти на то, что она разделит судьбу «Мастера и Маргариты», «Чевенгура», «Поэмы без героя», «Жизни и судьбы», то есть в СССР при его жизни напечатана не будет. Самоцензура драматурга и киносценариста умножалась во много раз, — но в то же время и блага, получаемые за успешное ее осуществление, были многократно выше. В книге мы читаем, что из денег, полученных за сценарий «Верных друзей», написанный к тому же в соавторстве, Галич смог купить кооперативную квартиру, а гонорар за «Вас вызывает Таймыр» дал возможность «выкупить» отца. Кстати сказать, во многом именно специфика специальности определяла и круг слушателей Галича.

Драматургическое же мастерство, наработанное этими сочинениями, было совершенно мертво без живого, актуального материала.

Вторая часть книги построена, как кажется на первый взгляд, более концептуально. В ней есть и попытки анализа песенного творчества, и описание параллельного существования Галича-поэта и Галича-драматурга, и постепенное отделение первого от второго, и рассказ о принципиальных событиях, выстраивавших судьбу (алмаатинские вечера, Новосибирский фестиваль и его последствия, реакция на вторжение в Чехословакию, выход заграничной книги песен, исключение из «творческих союзов», предотъездная правозащитная деятельность и домашние концерты, сам отъезд), и выстраивание параллелей с некоторыми поэтами (преимущественно XX века) и авторами песен... То есть к плану как таковому претензий предъявить невозможно. Но к конкретностям его реализации — сколько угодно.

Конечно, хронологическая канва необходима, и то, что автор ее выстраивает, — замечательно. Единственное, на что, кажется, стоило бы обратить внимание, — это объем некоторых частей. Так, про Новосибирский фестиваль рассказывается на 90 страницах большого формата, что, кажется, тянет уже на небольшую книжку, а не на фрагмент биографии. Около 50 страниц занимает рассказ об исключении из союзов писателей и кинематографистов. Слов нет, события важнейшие, и мы узнаем немало нового, значительного материала, однако для общей композиции книги это слишком тяжело. Впрочем, автору виднее. Но вместе с тем существует несколько моментов, отсутствие которых, на наш взгляд, работу до чрезвычайности обедняет.

В отличие от многих нынешних авторов, Галич высоко ценил Маяковского, и думается, что вовсе не возражал бы, если бы к нему применили формулу старшего современника: «Я поэт. Этим и интересен». К сожалению, анализ собственно поэтического творчества Галича — самая слабая сторона книги. Если при разговоре о пьесах и сценариях школярский пересказ содержания все-таки более или менее допустим, поскольку они большего не заслуживают, то в случае с настоящей поэзией это выглядит безнадежно примитивно. Вот, например, как автор обходится сразу с несколькими песнями

из числа лучших у Галича: «Однако наряду с положительными женскими образами из „Леночки“ (а что в ней положительного? Что „ручка не дрожит“? или что она „в тюле и панбархате“? — Н. Б.) и “Тонечки” Галич создавал и не менее яркие отрицательные, в которых сатирически изображались советские номенклатурные дамы. В качестве примера назовем песню „Красный треугольник“. <...> В те годы действительно ходили слухи, что эта песня вызвала большой гнев начальства из-за того, что в образе „товарища Парамоновой“ и “товарища Грошевой” (То есть единый такой образ “товарища Парамоно-Грошевой”. — Н. Б.), угадывалась тогдашний министр культуры „товарищ Фурцева“ <...> Как было принято в те времена, все семейные конфликты разбирались на партсобраниях, и незадачливому герою, погулявшему с любовницей, пришлось по требованию своей жены „товарища Парамоновой“, которая работала в ВЦСПС, рассказать обо всем “людям на собрании”» (С. 162—163).

Ну да, а еще в те годы (середина шестидесятых) рассказывали, что «и Тамарка Шестопал, и Ванька Дерганов» — и вовсе реальные люди. Но ведь совсем не в том дело, и «товарищ Парамонова» — совсем не «отрицательный образ»! Она, как и незадачливый протагонист стихотворения, разбирающие свою семейную историю сперва на собрании, а потом в райкоме партии, искорежены всей советской повседневностью, как и те, что «как про Гану — все в буфет за сардельками», как та Нинулька, которая заявляет: «...с аморалкою / Нам, товарищ дорогой, делать нечего». Герой ведь и действительно стоит перед нами «словно голенький», во всей своей неприглядности, а ему, после «строгача с занесением» (кстати сказать, на с. 332 автор путает «строгое предупреждение», которое было вынесено Галичу секретариатом правления Московского отделения союза писателей, со «строгачом», то есть «строгим выговором с занесением в учетную карточку члена КПСС», гораздо более серьезной карательной мерой) снова разрешают «одеться», чтобы, как всем прочим, и за сардельками успеть, и в «Пекин» с полным основанием сходить, и приема по личному делу в райкоме партии попро-



силь... Будь с нами, будь одним из нас, и все обойдется, как бы говорит ему вся описанная в песне ситуация. Не пробуй вырваться, потому что «исхода нет». Ну и ладушки.

И все это построено с выдающимся мастерством. Начинается с названия, которое автор книги трактует как «обыкновенный любовный треугольник, помноженный на советскую („красную“) действительность» (С. 163). Но современники-то понимали каламбур: калоши ленинградской фабрики «Красный треугольник» носила вся страна. «Сел в калошу» — таков подтекст этого названия. Затем следует рассказ, где нет ни одного слова выбивающегося из соответствующего стиля — ни с убогой любовницей, ни с женой, ни с товарищами по партии, ни со сводницей-гардеробщицей. Каждый куплет продуман и завершен: в основу положен шестистопный хорей, но с особой цезурой — после восьмого слога, непременно безударного, который более чем в половине случаев усекается. Размер редкостный и прихотливый. К этому добавляются сплошные дактилические рифмы, которые в двух первых четверостишиях перекрестные, в третьем же — парные; а все это необычное построение завершается холостой строкой, в основании которой лежат три ударных слога подряд: «Вот те на!» А завершают композиционную организацию перемены цвета, который приобретает Парамонова: в шести больших куплетах она становится (непрерывно говорится: «стала»!) черная, красная, синяя и белая.

Галич создает в своей песне особый мир, который современники отчетливо чувствовали, так как на своем опыте видели, что это «по-советски ж, не как-нибудь там!». Однако и те люди, которые по возрасту никогда не присутствовали на публичном разборе личного дела и даже вряд ли слышали, что это такое, тоже могут все это ощутить своей кожей. Вот только для такого понимания нужно не просто следить за сюжетом, шутками или пафосом, а проникать вглубь стихотворения-песни.

К сожалению, создается впечатление, что Михаил Аронов, как это нередко бывает, относится к филологии (а научная биография поэта — дело именно филологическо-

го анализа) с полным пренебрежением, полагая, что она ничего не дает для понимания того материала, с которым он имеет дело. И филология мстит ему с лихвой.

Ну вот, например, на с. 224—227 он анализирует «Песню про несчастливых волшебников», при этом исходит вот из какой аксиомы: «В ней — два сюжета, которые чередуются друг с другом. Первый посвящен только *несчастливым волшебникам* и представляет собой вполне нормальный поэтический текст. Второй посвящен описанию некоего театрально-циркового представления и присутствия на нем тех же волшебников, однако написан верлибром, белым стихом» (С. 224). Помилуйте, хочется тут же сказать, верлибр и белый стих — понятия разные, и учат этому еще на первом курсе. Ну да ладно, простим эту ошибку и посмотрим, где же у Галича верлибр или белый стих. Нет его, увы. «Белый стих» — это стих без рифмы, но в первой части «второго сюжета» рифмуются «оп-ца-ца» и «молодца», а также «кулис» и «бис», а во второй части еще затейливее: голуби — головы, кубики — публики, фонари — раз, два, три (да и «стеариновые» — «подмигивая» тоже может быть воспринято как рифма, и только отсутствие ее на данном месте в других аналогичных строфах заставляет нас ее «не считать»). А то, что автор называет верлибром — на самом деле элементарнейший четырехстопный хорей, что не так уж далеко от шестистопного хорей «первого сюжета».

Такое несоответствие характеристик истинному строению песни заставляет нас засомневаться: может быть, тут не два сюжета, а один? Или два — но других? Давайте посмотрим. Первое шестистистишие, написанное, повторимся, шестистопным хореем с дактилическими окончаниями, зарифмованными по схеме АВАВСС, действительно посвящено несчастливым волшебникам. А кто действует во второй части? Что это за «два усатых молодца»? Почти не рискуя ошибиться, мы можем сказать, что это и есть те самые несчастливые волшебники, только в своей цирковой функции, творящие дешевые чудеса на арене. И «маэстро Скрипочкин» и «маэстро Лампочкин» вовсе не «вылезают, как черт из бутылки»

(С. 225), а исполняют свою нормальную цирковую роль — оркестранта и осветителя.

Проверим себя вторым «куплетом», и убедимся в собственной правоте: здесь прямо сказано про несчастливых волшебников: «утомленные до сизости» и «не в наклеенных усах». То есть они и суть «два усатых молодца» на арене и «два усталых мудреца» в ближнем кафе, где правят бал уже не они, а третий маэстро с примкнувшей к нему певицей Доремикиной, разными парочками, водкой и шампанским. Настоящие маэстро, умеющие делать настоящие чудеса, здесь только и могут наблюдать зрелище буйного застолья. А к их ассистентам облик фальшивого маэстро уже прирос, стал вечной личиной.

Дальше начинается настоящий второй сюжет. Волшебники уходят «по миру безучастному», а им на смену является «я», которого вызывают к Семичастному (напомним для забывших — тогдашнему председателю КГБ) и объясняют, как все на деле происходит. Ведь «не зря играет музыка <...> / И не зря чины и звания — / Вроде ставки на кону». Вот они, реальные блага: чины, звания, водка и шампанское, певица Доремикина... Нужно только согласиться на роль человека в вечной личине «маэстро» ну, скажем, Сочинителява, и все станет замечательно. А не будешь, как хотел бы, волшебником, так что ж! Как сказано в другой песне: «...счастье не в том, что один за всех, / А в том, что все как один!»

Так что все в песне гораздо сложнее и тоньше, чем это кажется автору. При этом мы еще оставили в стороне удачно увиденную им параллель между песней Галича и «Мастером и Маргаритой». Она добавляет обертоны в основную сюжетную линию, но не уничтожает ее.

Теперь второй пример.

На наш взгляд, песня «Бессмертный Кузьмин» не принадлежит к лучшим в творчестве Галича, но ведь не только лучшие стоит анализировать. Посмотрим, как это сделал Михаил Аронов и что по этому поводу можно сказать.

В качестве своеобразного зачина он приводит фразу из воспоминаний дочери Галича: «Мой папа <...> называл

себя „декабристом без декабря”» (С. 347). Простительно, что А. А. Архангельская не знает, что это за определение. Но любой берущийся его трактовать профессионал обязан знать: так названа знаменитая статья С. Н. Дурылина (опубликованная под псевдонимом) о П. А. Вяземском. Значит, вот чью роль примеряет на себя Галич, вот что он хотел бы произнести. И «Бессмертный Кузьмин» тут вполне идет в строку. Вспомним хотя бы «Записные книжки» Вяземского после взятия русскими войсками Варшавы, воспринимая записанное на другом историческом фоне — вторжения советских войск в Чехословакию: «Польшу нельзя расстрелять, нельзя повесить ее <...> Есть одно средство: бросить царство Польское. <...> Пускай Польша выбирает себе род жизни» и т. д.

Но не только Вяземского тут необходимо вспомнить. Читая строки: «Был май без края и конца, / Жестокая весна!», автор говорит, что первая из них «указывает на время начала полномасштабной Гражданской войны в России — 25 мая 1918 года» (С. 348). Нет, она указывает совсем на другое. Любопытный русский человек непременно обязан почувствовать, что Галич опирается здесь на другого Александра — Александра Блока: «Май жестокий с белыми ночами!» и «О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта!» — из числа самых знаменитых его стихотворений. Тем самым Галич подключает свою песню к блоковским темам, где «Цыганская песня» — отнюдь не самая главная. Гораздо важнее и существеннее — «Новогодняя фантазмагория», где Христос уходит от тех, кто верит в его пришествие, и пронзительное «Желание славы» с трагической неразрешимостью конфликтов. Но, кажется, здесь Блок нужен поэту не для прямых выводов, а лишь для обозначения того, что всепрощающее время примирило воевавших братьев. Ведь «Забвенья трин-трава», конечно, здесь вовсе не из самойловского «Поля», а намекает на два прекрасно известных Галичу текста: с одной стороны, это «Ах, где те острова, / Где растет трин-трава, / Братцы...» Рылеева и Бестужева (свои ранние «Острова» с растущей на их берегу трин-травой Галич определяет как «Подражание Рылееву»), а также недавно появив-

шаяся «Трава забвения» В. Катаева, моментально прочитанная и ставшая популярной. Здесь не место подробно рассуждать о том, почему именно она могла здесь появиться, но указать на то место, которое ей принадлежит, очень стоит.

Второй фрагмент — здесь автор прав — посвящен следующей войне, и, пожалуй, не Второй мировой, а Великой Отечественной. Это существенно, потому что если увидеть автореминисценцию из «Вальса, посвященного уставу караульной службы», то мы должны будем сменить акценты. Там — «И вколачивал шкура-ефрейтор / В нас премудрость науки наук. // О, суконная прелесть устава...», здесь же появившийся вместо ефрейтора старшина не просто бессмысленно вколачивает устав, а «готовит... в грядущие бои», то есть занят делом трагическим, но обязательным. Вторая война — война за себя и за свою землю.

Тем сильнее контраст с третьей частью, когда «наши танки на чужой земле», когда Советский Союз занял место нацистской Германии. Об этом, впрочем, тоже автор написал. Но не написал он об очень важном и, как нам кажется, о самом главном: какую функцию в стихотворении выполняет «бессмертный Кузьмин», бессмертный стукач, который пишет оперу про события и гражданской войны, и начала Отечественной, и нынешние тоже. Только ли в меняющихся условиях дело — оставшееся от прежней власти хлебное вино с севрюжкой, уже советская чистая водка с огурчиком, с трудом доступный молдавский коньяк (или все-таки портувейн молдавский розовый?) с селедкой — или в чем-то ином? Мы полагаем, что песня прежде всего именно о нем, о его бессмертной роли в мировой истории: трагическая гражданская, героическая Отечественная, отвратительное сегодняшнее вторжение сменяют одно другое, а он, как некий дух-вседержитель Царского Села, вечен, и еще долго будет здравствовать и писать. Страшно сказать, но сейчас именно он символ Царского Села, потому что если сначала тополиная пыльца летела на руку Пушкина, то сейчас — на шляпу Кузьмина, и отныне он становится главным действующих лицом истории.

Мы говорили не бог весть о каких загадочных стихах-песнях. Они достаточно открыты внимательному взгляду читателя, готового потратить некоторое время на их осмысление. К сожалению, такого времени у автора книги не нашлось. Еще значительно хуже получается вообще с поэтикой Галича, основанной очень во многом на заложенном в тексте многослойном понимании песни. В одной из лучших своих композиций — «Желание славы», Галич почти что сформулировал то, как воспринимают такого рода песни слушатели, собравшиеся на домашний концерт. Подавляющее большинство вообще не понимает, о чем идет речь, они выхватывают отдельные слова и фразы, сочиняя потом что-то совершенно непохожее на истинную их сущность. Второй уровень — адекватное чтение самого общего внешнего смысла, который не извращается, но и определяется слишком односторонне. И только сам автор ощущает глубинный пласт семантики, которая втягивает не только политическую актуальность, но и размышления обо всей русской истории, но и протягивает нити между сиюминутным и вечным, но и актуализирует культуру, как будто бы совсем не имеющую никакого отношения к происходящему здесь и сейчас.

К сожалению, этого глубинного плана многих и многих песен Галича автор не ощущает совсем. Наглядно свидетельствует об этом глава «Поэты».

Михаил Аронов специально оговаривается: «...тема эта настолько обширна, что охватить ее целиком практически невозможно» (С. 467). Да, здесь, пожалуй, с ним можно согласиться. Но хотя бы какие-то ориентиры наметить можно? Как будто бы имен названо много — Вознесенский, Евтушенко, Самойлов, Шаламов (подробнее о нем говорится в другом месте), Чичибабин, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Блок, Цветаева, Волошин, — это только те, о ком сказано хотя бы несколько слов. Есть еще перечни, достоверность которых невелика, особенно если учитывать проскальзывающие у автора оценки — «совсем неизвестные» Борис Корнилов и Павел Васильев (в оригинале, воспоминаниях Галича, «неизвестные ему», т. е. А. Вертинскому), «поэты второго и третьего ранга» Ходасевич и Николай Ушаков... А меж-

ду тем совершенно очевидно, что у Галича была подлинная система знаний о русской поэзии, от самых ее вершин, до действительно мало кому известных авторов, как поздний Бенедиктов, Полежаев, художник Федотов. Вот этого в книге, к глубокому сожалению, найти невозможно, хотя для понимания Галича как поэта необходимо.

А это, в свою очередь, ведет к созданию совершенно другого контекста для песен Галича. Вероятно, мало кого из ценителей его творчества не заденет сопоставление с текстами М. Танича. Не возьмемся оценивать последние, но совершенно очевидно, что эстрадные песни и сочинения для группы «Лесоповал» относятся к совсем иному роду деятельности, не к той, которой занимался Галич.

Еще один важнейший недостаток работы — некритическое использование источников. В начале мы уже хвалили автора за то, что в его книге обширная библиография. Но лишь очень редко мы находим размышления о том, насколько те или иные сведения, отобранные автором для цитирования, могут быть достоверны. А между тем совершенно очевидно, что в литературе о Галиче есть и серьезные, вполне научные исследования, и добросовестные воспоминания, и поэтические фантазии, и анекдоты, и явное непонимание, и многое другое. Прежде, чем цитировать их, надо дать читателю понять, что предлагается его вниманию. Вот в одном месте автор честно говорит: «Любопытная заметка, напечатанная в одной из периферийных газет за 1949 год, приведена Василием Аксеновым в „Московской саге“» (С. 68). Но, кажется, он и сам не отдает себе отчета в том, что документ, процитированный в романе, будет являться подлинным документом, когда исследователь найдет его в газете и представит нам не как фрагмент художественного произведения, где автор имеет полное право на вымысел, а как реальность. И если этого не осознает автор, тем более трудно ожидать критического отношения от читателя.

Или роман Юлии Ивановой «Дверь в потолке» — стоит ли его цитировать как воспоминания, что автор делает несколько раз? А ссылаться на телепередачу М. Шаховой как

на свидетельство? Да ведь и воспоминания представленные именно как таковые тоже нуждаются в верификации. Вот без тени сомнения автор передает: «Юлий Ким вспоминает, что в педагогическом институте, где он учился, когда сдавали советскую литературу, студенты были обязаны перечислить всех советских драматургов, и если кто забывал назвать Галича, то получал четверку вместо пятерки» (С. 142). Можно с полной уверенностью сказать, что это фантазия, красивая и к месту приходящаяся выдумка. Во всяком случае, проверить это достаточно просто — взять вузовские учебники второй половины пятидесятых и посмотреть, как там обстоит дело с упоминаниями Галича.

Явно нуждаются в критическом осмыслении чрезвычайно ценные воспоминания дочери Галича, А. А. Архангельской-Галич. Несомненно, что без них обойтись невозможно. Но невозможно и не принимать во внимание переданные Л. Финком (кстати, не столько драматургом, сколько известным литературоведом) слова поэта: «...я ее почти никогда не вижу» (С. 355). Актерская природа ее дара заставляет проверять буквально каждый факт, который можно проверить, а не делать ее высказывания главными, опорными пунктами для создания биографии.

Есть и другие случаи такого же рода. Например, обширно цитируемые воспоминания Александра Дольского вызывают мало доверия, и не только потому что, как автор сам признается, по большей части общение с Галичем происходило у него в состоянии, мягко скажем, не совсем трезвом. Слишком уж эти воспоминания пафосные, слишком двое сочинителей песен оказываются на дружеской ноге. Между тем очевидно, что в столкновении двух авторов на Новосибирском фестивале 1968 года открыто столкнулись две тенденции развития всей авторской песни: та, что делает своей основой поэтическое слово, и та, что претендует на создание оригинальной музыки. Вероятно, из великодушия или просто не очень видя это вблизи, Галич мог хвалить песни Дольского, но сейчас-то понятно, насколько они несовместимы.



Давно известно, что в мемуарах практически невозможно точно воспроизвести речь человека. Конечно, в какой-то степени приходится с этим мириться, но ведь не до такой же, когда Галичу приписываются фразы: «Ты, Тольча, законченный поэт!» (С. 369) или «Аркадьич, сколько вы забашляли электрику?» (С. 298).

Или вспомним такой пассаж: «По словам Надежды Крупп, вдовы барда Арона Круппа, „в семидесятые только за хранение Галича давали без суда и следствия пять лет, а за распространение — все десять“» (С. 481). Ну да, бывали случаи, когда при обыске изымали пленки с его песнями, а иногда их вписывали и в приговор. Но все-таки: во-первых, без суда и следствия пять, а тем более десять лет лагерей дать не могли, а во-вторых — они никогда, насколько мы знаем, не были единственной причиной осуждения. Песни Галича исполнялись и распространялись весьма широко, о чем автор книги прекрасно знает и пишет, но в откровенную крамолу их записывали очень редко и в основном вне столиц. Солженицын, «Хроника текущих событий», Авторханов были несравненно опаснее для читателей и распространителей.

Впрочем, вообще с самиздатом у автора отношения непростые. Счастлив он, что приходится уже по крупницам вспоминать и уточнять, сколько именно экземпляров брала «Эрика» — четыре или больше, и не нужно этого знать на собственном опыте. Но все-таки какие-то вещи стоило бы проверять. Анекдотически выглядит фраза на с. 114: «...район станции метро „Аэропорт“ был своеобразным “городком в городке”: там располагались, например, многочисленные мастерские, где любой желающий мог сделать ксерокопию — большую редкость, по тем временам». Не говоря уж о том, что в середине 1950-х, о которых тут идет речь, ксерокопировальных аппаратов вообще не существовало, но и в более поздние времена любая множительная техника находилась под строжайшим контролем, обязательно под замком и за металлической дверью, а обычный гражданин мог сделать только очень ограниченное количество копий в больших библиотеках. Конечно, запреты обходились, и ксероксы

работали не только на государство, но и на людей, но никогда за все годы советской власти «любой желающий» не мог сделать ни единой страницы.

Но тем большее значение получало неконтролируемое распространение текстов, которое и составляет суть самиздата. Те самые «четыре копии», чаще всего машинописные, и утоляли потребность в свободном слове. Говорим эти банальности не просто так, а с целью: среди активно ходивших в самиздате произведений были и две книги стихов Александра Галича. Первая называлась «Книга песен» (по Г. Гейне), вторая, вслед О. Мандельштаму, — «Вторая книга». К большому сожалению, в книге М. Аронова книги эти даже не упоминаются, хотя они вполне доступны теперь и в печатном виде: в книге «Избранные стихотворения» (М., 1989), которая числится в библиографии, воспроизведены именно они. Принципиальная их важность состоит прежде всего в том, что над текстами, в них вошедшими, Галич сам работал, и работал, судя по всему, довольно тщательно. Песни по особому группировались, а создание книг позволяло ориентироваться не на сравнительно короткое выступление, а на представление своего художественного мира в его законченности на тот момент.

Потом, в изданных за границей книгах, Галич изменил принципы представления своего творчества, но для второй половины 1960-х годов две книги являются важнейшим источником, и следует пожалеть о том, что он не был никак использован М. Ароновым (единственное упоминание про первую — на с. 244).

Позволим себе привести еще несколько примеров неаккуратной работы с источниками, которые, к сожалению, типичны для книги. Вот, например, цитируются воспоминания С. Хмельницкого: «...в доме имелась еще очень красивая молодая женщина с ребенком лет двух. <...> Это были, как я понял, жена и дитя отсутствующего сына Саши» (С. 43). Автор комментирует: «...Сашин ребенок появился на свет только в мае 1943-го. Соответственно, либо С. Хмельницкий неправильно датировал свой визит к Гинзбургам, либо эта жен-

щина с ребенком не имеет к Саше никакого отношения». Но на самом деле он просто не дочитал воспоминания, ибо дальше там следует: «Единственное событие, связанное с появлением Саши, которое (событие) вызвало мой обывательский интерес — это внезапное исчезновение юной красавицы с ребенком. На мои наивные вопросы следовали уклончивые ответы. По совокупности недомолвок все-таки можно было понять, что Саша был подло обманут, и ребенок оказался не его. Все было, однако, проделано тихо, без скандала и, верно, по взаимной договоренности».

На с. 53 он пересказывает известную историю (попавшую во все сколько-нибудь развернутые биографии Галича) про то, как в 1945 году тот пришел поступать в недавно открывшуюся Высшую дипломатическую школу при наркомате иностранных дел. Для выразительности рассказа все замечательно. Однако в претендующей на точность книге стоило бы хоть как-то оговорить, что (цитируем официальный сайт Дипломатической академии МИД России): «Дипломатическая академия Министерства иностранных дел Российской Федерации ведет свою историю с 1934 года, когда при Народном комиссариате иностранных дел был создан Институт по подготовке дипломатических и консульских работников, преобразованный в 1939 году в Высшую дипломатическую школу. В 1974 году постановлением Правительства ВДШ была преобразована в Дипломатическую академию МИД СССР».

Или вот еще. Читаем: «Как поется в народной частушке...» (С. 531) — и далее следует (с несколькими искажениями) чрезвычайно известный текст, про который легко найти хотя бы такую информацию: «Из эпиграммы Юрия Николаевича Благова (р. 1913), опубликованной (1953) в советском сатирическом журнале «Крокодил» (1953. №12): „Мы — за смех! Но нам нужны Подобрее Щедрины и такие Гоголи, Чтобы нас не трогали“. Это было откликом на фразу из Отчетного доклада XIX съезду ВКП(б), с которым выступил (5 октября 1952 г.) один из высших советских руководителей Георгий Максимилианович Маленков (1902—1988): „Нам

нужны Советские Гоголи и Щедрины”. Чтобы не было впечатления, что поэт иронизирует над официальной линией партии, редактор „Крокодила” сделал объектом сатиры отдельно взятого бюрократа: эпиграмма начиналась строкой „Я — за смех!” (вместо „Мы — за смех!”) и имела название „Осторожный критик”. Сам же тезис о нужности сатиры в советском обществе (в форме: „Нам Гоголи и Щедрины нужны”) официально прозвучал на полгода раньше, в редакционной статье газеты „Правда” от 7 апреля 1952 г. В ней таким образом были повторены слова, которые произнес И. В. Сталин при обсуждении кандидатур на Сталинские премии. Как записал впоследствии (26 февраля 1952 г.) свидетель этого выступления — писатель К. М. Симонов, — Сталин сказал: „Нам нужны Гоголи. Нам нужны Щедрины” (Цит. по: Симонов К. С. Глазами человека моего поколения. М. 1988)» (<http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/53.htm>; очень схожая, хотя и несколько сокращенная информация находится также: Душенко К. Цитаты из русской литературы: Справочник. 5200 цитат от «Слова о полку...» до наших дней. М., 2005. С. 45).

Ну, и так далее, и так далее. Очень многие свои утверждения автор не проверяет, отчего книга оказывается не надежной биографией, на которую могут опираться дальнейшие исследователи, а своего рода болотом, выходя на которое каждый шаг нужно тщательно проверять. Как кажется, первым шагом на таком пути должно сделаться уважение к предшественникам. Если цитируя воспоминания, М. Аронов все-таки чаще всего называет авторов, то очень во многих случаях «анализов и разборов» этого предпочитает не делать. Скажем, он пишет о том, что «Притча» имеет подтекстом отношения Галича с Солженицыным, но почему-то не считает нужным сказать, что подробно разобрал этот случай А. Крылов. И таких примеров в книге много.

Одним словом, до биографии литературной, художественной, написанной пером писателя, Михаил Аронов не дошел (да, кажется, и не собирался). Но и биография научная у него не получилась.