

С. В. Свиридов

ОБЫВАТЕЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

66

Александр Галич, один из классических представителей авторской песни, создал галерею социально-психологических типов, среди которых заметное место принадлежит образу советского обывателя. В проблемном фокусе статьи – мотив смерти / бессмертия как компонент сюжета, описывающего судьбу «маленького человека» в поэзии Галича. Определяется место обывателя в галичевской художественной характерологии, намечается классификация обывательских типов, описываются основные мотивы их сюжетного воплощения. Советский «маленький человек» рассматривается в структурном контексте художественного мира Галича, в связи с его онтологией, антропологией и художественной философией.

Alexander Galich, a prominent singer-songwriter, built a gallery of socio-psychological types, central to which was the image of the ordinary Soviet person. This article focuses on the motif of death/immortality as a plot component describing the fate of a small person in Galich's poetry. The place of the ordinary person in Galich's creative 'characterology' is identified. The groundwork for a classification of the ordinary person types is laid and key motifs of plots introducing the types are described. The Soviet small person is considered in the structural context of Galich's fictional world in view of his ontology, anthropology, and creative philosophy.

Ключевые слова: авторская песня, обыватель, «маленький человек», мотив, художественный мир, поэтика.

Keywords: singer-songwriter, ordinary person, small person, motif, fictional world, poetics.

Вряд ли кто-то из русских поэтов середины XX в. имел большие основания называться наследником русской гражданской, народолюбивой поэзии, чем Александр Галич. Вслед за своими предшественниками Галич моделировал образ человека гражданской совести и ответственности, общественного подвижника и этического максималиста. Но наряду с этим он внимательно всматривался и в характерологическую антитезу героя – в фигуру обывателя как неприметное воплощение социального зла. Один мотив, открытый еще писателями предыдущего столетия, получил в его историях о «маленьком человеке» особое развитие. Поэт рассматривает обывателя на экзистенциальном пределе, в непосредственной близости смерти. Умирает «председатель правления» Иван Ильич. Кончает самоубийством многодетный «папаша» в песне «Фарс-гиньоль», его «товарищ» из другого стихотворения восклицает: «А что видел я в этой жизни, / Окромя веревки да мыла!» [4, с. 187]. «На одре, при смерти и в гробу» предстает бедный москвич Егор Петрович Мальцев. Другой столичный обыватель, персонаж пес-



ни «По образу и подобию, или, как было написано на воротах Бухенвальда, Jedem das Seine», сам жив и здоров, но окружен обстоятельствами, метонимически сближающими его со смертью: «и лекарства нужны, и больница нужна» [4, с. 335].

Болезнь и гибель неизменно выступают у Галича центральными событиями истории «маленького человека». Это верно по крайней мере в отношении некоторых обывательских типов его «многоуровневой персонажной характерологии» [8, с. 337]. Но быть при смерти — еще не значит умереть, тем более если речь идет о фигуре литературной. Герой, балансирующий на жизненном рубеже, — это герой в поиске *завершения*. А оно оказывается различным для сходных, казалось бы, персонажей Галича: кого-то ждет гибель, кого-то исцеление, а кого-то — бессмертие.

Смерть Ивана Ильича

«Врач сказал: “Будь здоров! Паралич!” / Помирает Иван Ильич...» [4, с. 117].

Галичевская «Смерть Ивана Ильича» начинается с абсурдного диссонанса: «здоров» — «паралич», «помирает». Далее ее поэтика все более решительно опирается на прием несоответствия: герой Галича не похож на толстовского тезку, веселость врача не соответствует ситуации, его присловие «Будь здоров!» дико звучит рядом с диагнозом и прогнозом. Текст смонтирован из чередующихся четверостиший хореев и двустихий анапеста, при этом хореические строфы пропеваются с подобающим, хотя и несколько шаржированным пафосом, а двустихия, напротив, отдают глумливым юморком. Сам художественный дискурс песни окрашен неувязкой между трагизмом кончины человека и комизмом отстраненного рассказа о ней¹.

Жалко ли автору героя? Несомненно. Но не только сочувствие звучит в той художественной характеристике, которую он дает своему Ивану, бывшему «председателю правления». Один из первых исследователей Галича Леонид Фризман был склонен интерпретировать героев «Смерти Ивана Ильича» и «Фарса-гиньоля» исключительно в свете гуманистического сочувствия горю и возлагать на общество ответственность за их беды [14, с. 104–112]. Об универсальной сострадательности Галича пишет и Джеральд Смит [13, с. 306], однако тут же говорит, что хотя персонажи поэта страдают, «но страдание не облагородило их, как бывало с “маленькими людьми” в русской классике, а довело до грязного озверения» [13, с. 307]. Обыватели Галича сложны, они не оцениваются односложно и не сводятся к общему знаменателю. Но если уже искать обобщения, то видится наиболее обоснованным взгляд И. Ничипорова, определяющего метаобраз советского обывателя у Галича как трагедийно-сатирический [8, с. 336–349], то есть, в сущности, трагикомический. Вздох автора о судьбе персонажа окрашен универ-

¹ Пример галичевской техники интонационно-стилистического монтажа, впервые отмеченной, кажется, Е. Эткингом [16, с. 82–85]. См. также: [6].



сальным гуманизмом и конкретной горькой иронией по адресу человека, чья смерть лишь подтверждает пустоту его жизни. Иван Ильич умирает, окруженный казенным равнодушием: служба думает о похоронной церемонии, семья — об оформлении наследства, врач — об обеде. Таинство смерти уничтожается ее смехотворной, мелочной обстановкой. Насмешлив доктор, насмешлив повествователь, а самому Ивану Ильичу Галич не дает шанса высказаться. У героя песни «Фарс-гиньоль» такая возможность есть, но все, что он может, — это повторять одну и ту же униженную жалобу на бедность, которая потом перейдет и в его предсмертную записку. И речь повествователя, и еще более речь персонажа окрашена уничижительно-насмешливыми формулами просторечия, уходит в смешки, уклончивые фигуры, эвфемизмы, идиомы:

...и того купить, и сего купить,
А на копеечки-то вовсе воду пить,
А сырку к чайку или ливерной —
Тут двугривенный, там двугривенный,
А где ж их взять?! [4, с. 85]

Обыватель в структуре художественного мира Галича соотнесен с двумя другими участниками типичного сюжета — *героем* и *антагонистом*.

Герой Галича — интеллигент и гражданин, обладающий теми характерологическими чертами, которые приписывало ему культурное сознание постоттепели. Это интеллектуальная и моральная личность, деятель или художник, часто одинокий, воплощающий в себе честь, гражданскую ответственность, этику жертвы.

Антагонистом героя выступает, в сущности, государство, явленное в лице того или иного своего представителя. Это может быть чекист, милиционер, охранник, а может — чиновник или сервильный «деятель культуры» («вертухай прилизанный, не похожий на вертухая» [4, с. 255]).

Герой и антагонист противопоставлены прежде всего по признаку личности / безличности. Противник героя лишен внешних черт, иногда наделен вместо них зловещей маской: «Некто с пустым лицом» [4, с. 390], «безликие лики вождей» [4, с. 422], «безглазые лица» [4, с. 267], «свинцовый глаз» [4, с. 390]), потому что как персонаж он исчерпывается функцией агента и репрезентанта той инстанции, которой инспирирован².

Конечно, песни и стихи Галича многоплановы, и не все они обращены к социально-исторической проблематике, однако те или иные ее знаки присутствуют в тексте Галича практически обязательно. Эта своего рода калибровка необходима для интеграции произведения в еди-

² Исключением из этого правила оказывается, пожалуй, только Сталин, соперничающий с Христом, в поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции».



ный смысловой контекст поэзии Галича. Например, песня «Еще раз о черте» вроде бы обращена к «вечным» вопросам морали, но они все равно оказываются сфокусированы на историческом:

Но зато ты узнаешь, как сладок грех
 Этой горькой порой седин
 И что счастье не в том, что один за всех,
 А в том, что все — как один.
 И ты поймешь, что нет над тобой суда,
 Нет проклятия прошлых лет,
 Когда вместе со всеми ты скажешь «да»
 И вместе со всеми — «нет» [4, с. 295].

Вечный дьявол соблазняет героя моральными удобствами чисто советской круговой поруки. В стихотворении «Так жили поэты», наследующем блоковскую тему вместе с цитатой³, аналогичной привязкой служит вскользь упомянутый «карусельщик — майор из ГУЛАГа» [4, с. 344]. Советская политико-идеологическая система оказывается константой, опосредованно (если не прямо) участвующей в поэтических ситуациях Галича в противопоставлении *герою*.

Обыватель посредует между этими двумя полюсами системы персонажей. В характерологии «малых людей» Галича к собственно обывательским относятся два достаточно частотных типа, равно ограниченные, социально ничтожные, освещенные критической оценкой, но контрастные в некоторых существенных чертах:

— *жертва* — пассивный субъект, страдающий под гнетом жизненных обстоятельств («Фарс-гиньоль», «Смерть Ивана Ильича», «Канарейка», «По образу и подобию...» и др.);

— *агрессор* — самоуверенный «советикус», транслятор официальной пропаганды, вооруженный ее догмами, агрессивно-бдительный в выслеживании «врагов», тип добровольного «стукача» («Признание в любви», «Бессмертный Кузьмин», субъект незавершенного цикла «Горестная жизнь и размышления начальника отдела кадров строительномонтажного управления номер 22 города Москвы» [4, с. 416—418] и др.).

Для характеристики обоих типов используется единый набор поэтических мотивов и соответственных семантических компонентов.

Устойчивый и частотный элемент описания обывателя — перечни имущества, характеризующие его как человека, заточенного в кругу ничтожных интересов и потребностей. В подобных описях особенно характерно упоминание денежной «мелочи». От Егора Петровича наследникам остается «пальтишко, / Подушка, чтобы спать, / И книжка, и сберкнижка / На девять двадцать пять» [4, с. 197]⁴. Ср. рефрен из «Фарса-гиньоля»: «...А на копеечки-то вовсе воду пить <...> / Тут двугри-

³ Использованы слова из стихотворения А. Блока «Поэты»: «Так жили поэты. Читатель и друг! / Ты думаешь, может быть, — хуже / Твоих ежедневных бесильных потуг, / Твоей обывательской лужи» [3, с. 432]. Отметим, что претекст содержит противопоставление поэта и обывателя. Подробнее см.: [5; 9].

⁴ Курсив в цитатах везде наш. — С. С.



венный, там двугривенный» [4, с. 85]. Пассажир в шляпе из песни «Признание в любви» устраивает скандал из-за *пяти копеек*. Другой персонаж получает в месткоме десять рублей, которые кассир выдает *мелкими купюрами*, а герой тратит на *мелкие* покупки («И кассир мне деньги отслонит по рублю, / Ухмыльнется ухмылкой грабительской. / Я поллитра куплю, валидолу куплю, / Двести сыра и двести “Любительской”» [4, с. 335]). Замкнутость этих персонажей в низких обстоятельствах быта — не просто констатация социального факта (который сам по себе не повод для упрека), это знак ничтожества жизненных ценностей; в мотиве денежной мелочи актуализируется метафорическая модель глагола *размениваться* — ‘тратить попусту свои силы, способности, духовные качества’ [12, т. 3, с. 615].

Галич регулярно обыгрывал в своей поэтике знаковый характер денег [11, с. 231–235]. Ср. раскрытие этого образа в песне «Веселый разговор»: «А касса щелкает, касса щелкает, / Не копеечкам — жизни счет!» [4, с. 88]. Метафора, связывающая деньги и духовные ресурсы индивидуальной жизни, превращающая знак стоимости в знак ценности, символ быта в символ бытия, ставит образ обывателя в контекст «вечных», экзистенциальных проблем жизни человека. Далее мы убедимся, что это не частная реляция, а существенный компонент художественной стратегии Галича.

Герои-обыватели обоих типов совершенно лишены жизненной инициативы. Их существование определяется либо безвыходными социальными обстоятельствами, за которыми стоит безразличная к маленькому человеку общественная система, либо государственной пропагандой. Обыватель не выступает субъектом поступка, он исчерпывается извне назначенной ему функцией. Сакральное государство явлено *жертве* в лице своих самых ничтожных институтов — месткома, профкома, собеса и т. п. («Но уже месткомовские скрипочки / Принялись разучивать Шопена» [4, с. 117], «Пахнет в доме скорыми мытарствами / По различным загсам и собесам» [4, с. 117], «И меня в перерыв вызывают в местком, / Ходит пред по месткому присядкою» [4, с. 335]). Более высокие ярусы системы недоступны ни его сознанию, ни его дискурсу. В поисках выхода из житейского тупика герой может уповать только на эти же государственные инстанции. Характерны два сюжета, в которых бедный человек обращается к администрации за материальной помощью. Получивший свою «десятку» («По образу и подобию...») продолжает бездумное обывательское существование, он доволен. Не получивший («Фарс-гиньоль») погибает, потому что никакие формы сопротивления безысходности не доступны ему, кроме даруемых самим государством.

Паралич воли есть утрата одного из определяющих качеств человека, истончение бытия (в этом плане диагноз Ильи Ильича символичен). Изолированный от духовных горизонтов и перспектив, бездеятельный, герой движется к болезни и смерти, вернее, появляется перед нами уже в состоянии витального кризиса, на смертном одре или близ-



ко к нему. Лишенный человеческого достоинства, отказывающийся его отстаивать, этот человек заведомо мертв, поэтому еще до физической кончины не может числиться живым. Отсюда гротескный мотив преждевременных похорон: еще при жизни Ивана Ильича «скрипочки» репетируют похоронный марш, живой Егор Петрович оказывается в роли покойника на собственных фарсовых похоронах («Баллада о сознательности»). Герой песни «По образу и подобию...» по-дурацки бодр и весел, хотя смерть обступает его болезнями жены и «бабки», разбитой инсультом... Примечательно, что другие «малые люди» Галича показаны, напротив, в свете их витальности, невероятной сопротивляемости злу: таков тип *несгибаемой женщины* («Песня-баллада про генеральскую дочь», «Веселый разговор», «Признание в любви», «Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”», «Городской романс» и др., см. подробнее [15, с. 191–194]), таков и тип *вольного босняка* («Вальс Его Величества», «Глава, написанная в сильном подпитии...», «Канарейка»). Но описание *обывателя* выстраивается именно в пограничной зоне жизни-смерти, с ее гротеском, сюжетной заостренностью, акцентированием экзистенциальных вопросов.

Галич умерщвляет своего героя, конечно, не со зла, а констатируя факт и предупреждая: любая жизнь, даже лишенная амбиций и претензий, измеряется абсолютными критериями, принадлежащими бытию, а не человеческим установлениям. Обывательщина есть отказ от звания человека, который можно ситуативно понять, но нельзя оправдать. Именно поэтому обыватель регулярно показывается под знаком смерти, и всегда эта смерть подсвечена горькой иронией, даже наряду с признанием ее трагизма.

Сопоставление *обывателя* и *героя* актуализирует напряжение между реальной бесчисленностью первого и гипотетичностью второго. Ведь корень основной лирической ситуации Галича – в чувстве собственного несоответствия этическому идеалу [13, с. 307–308]. Два важнейших образа в его мире изначально различны по своей модальности. Это и заставляет поэта разрабатывать тему *обывателя* (как, конечно, и тему *героя*) в свете категорий жизни/смерти, бытия/небытия.

Спасение Егора Петровича

Поначалу судьба Егора Петровича Мальцева, героя «Баллады о сознательности», выстраивается в соответствии с типом *обывателя-жертвы* и поэтому должна, казалось бы, завершиться полным исчезновением: «Уходит жизнь из пальцев, / Уходит из желёз... И вскорости, похоже, / Не будет ничего» [4, с. 197]. Наследием его окажется только бытовой хлам. Но... в сюжет врывается фантастическая перипетия, и судьба товарища Мальцева меняется в корне. Его спасает чудо. Чудо является Егору во сне. Он видит себя на церемонии, напоминающей похороны крупного государственного деятеля. Лежа в гробу, он замечает и понимает происходящее, однако чувствует, что «он скорее мерт-



вый, / чем все-таки живой» [4, с. 198]. Вдруг Егор слышит пение краснознаменного хора, взывающего к его ответственности *советского* человека и приказывающего встать:

Центральная газета
Оповестила свет,
Что больше диабета
В стране Советской нет!
Пойми, что с этим, кореш,
Нельзя озорничать,
Пойми, что ты позоришь
Родимую печать!

<...>

Давай, вставай, Петрович,
Загладь свою вину!» [4, с. 199].

72

И — Егор тут же излечивается силой своей сознательности. Что спасло его? По пронизательному замечанию И. Ничипорова, обыватели Галича существуют в «фиктивной реальности», порожденной дискурсом тоталитарной системы [8, с. 343]. Источником спасения Егора Петровича является государство, и оживает Егор в иной реальности, этим государством созданной. Голос хора, всеобщий, безликий, тавтологический, определяемый через самого себя («краснознаменным хором» звучит как обстоятельство) — это и есть государственный дискурс. Императивный и регулятивный, назначающий ценности, устанавливающий иерархии, карающий, милующий, велящий. Этот голос назначает дремучему советскому обывателю *героическую* роль (уже сами «государственные» похороны — часть этой роли). Для песен Галича, моделирующих отношения государства и «малого человека», типичен мотив фиктивной героизации: «Вас, убогих, которых газетные полосы / Что ни день, то бесстыдными славят фанфарами» [4, с. 383]; «И о том, что я самый геройский герой, / Передачу охотно послушаю» [4, с. 336]; «По всем уголкам планеты, / По миру, что сном объят, / Развоят Его газеты, / Где славу Ему трубят!» [4, с. 170]. Однако прославление бесславного — это приманка, соблазн, уводящий в симулятивную реальность, которую надо принять вместе с лестным статусом. Фиктивная жизнь Егора дважды отчуждена от подлинного бытия. Во-первых, она — сон, во-вторых, она — театр во сне. Сцена Егорова возрождения очевидно пародирует классическую трагедию. Большой зал, пышный декор, хор, апеллирующий к герою, — все это типично театральным, причем самым неуместным образом — античным антураж⁵. Герой избегает смерти, потому что заменяет исчерпанную жизнь протезом, ролью в государственном идеологическом спектакле. В текстах о «счастливым» обывателе Галич создает образ тоталитарного языка в пародий-

⁵ И в то же время рефлекс созданной еще до войны студийцами А. Арбузова пьесы «Город на заре», в которой «комсомольский хор вел действие и общался с залом» [13, с. 298].



ном остраняющем свете иного языка — см.: [2, с. 170–172]. Поэтому текст государственного дискурса семантически двоится. Сновидчество Егора автор иронически называет сознательностью, но в государственной логике послушание и есть сознательность. Двоится и финальная сентенция: «Лишь при Советской власти / Такое может быть!» [4, с. 199]. Конечно, этот вывод поставлен в саркастические кавычки, но он мог бы восприниматься и как констатация факта: да, это дискурс советского государства воскрешает Егора.

Значит, обывателю Галич оставляет лазейку в бессмертие. Чего нельзя сказать о *герое*. Путь протагониста — гибельный. Его сюжет завершается сценами страдания и смерти, вызывающими эстетический шок и катарсис исторического сознания. Гибель писателей-жертв политического режима, подвиг Корчака, убийство тысяч и тысяч людей в нацистских и советских лагерях... Кстати, лирический субъект и себя часто видит под знаком фатальной развязки («Счастье было так возможно», «Кошачьими лапами вербы...», «Разговор с музыкой»).

Дело в том, что смерть *героя* — не то же, что смерть *обывателя*. Отменить ее нельзя, потому что это *жертвенная* смерть — получающая смысл в истинном, а не профанном контексте. Давно было отмечено, что мир галичевских персонажей членится на три структурных уровня, И. Ничипоров определил их как семейно-бытовой, социальный и исторический [8, с. 340]. В свете нашей темы мы предпочли бы говорить о других горизонтах бытия: земной конечный мир вещей, высший (и пространственно вышеположенный) мир абсолютных ценностей и смыслов и, наконец, мир фиктивный, порождаемый государственным дискурсом, практически не имеющий своего пространства. Если герой умер, то важно, *куда* он умер (да простится нам этот платоновский эрратив), каким уровнем художественной онтологии осмыслено это событие. Мотив смерти как *ценностного завершения*⁶ и/или *перехода* весьма активен в сюжете Галича. Обыватель, умирая, исчезает, замещается той грудой вещей, из которых его жизнь и состояла (изолированному от абсолюта, ему больше некуда деться), либо, минуя смерть, переносится в иллюзию, порожденную государством. Реальность его смерти равна реальности его жизни, а жизнь вне абсолютных смыслов не совсем действительна. *Герой* же должен быть эстетически завершен в свете высшего, безотносительного бытия. Жизнь его всецело реальна, а значит, неизбежна и смерть, и жертва.

Бессмертие Кузьмы Кузьмича

Если спасение товарища Мальцева обесценивает его жизнь, сводя к иллюзии, то смерть может удостоверить подлинность бытия человека. При условии, что он обладал бытием, укорененным в мире смыслов и ценностей. «Ты смертен, и это награда / Тебе — за бессмертье твое...» [4, с. 352].

⁶ По М. Бахтину, «смерть — форма эстетического завершения личности» [1, с. 193].



Естественно, что связь человека с ценностным абсолютом устанавливается в контексте моральных категорий; специфика же позиции Галича состоит в том, что он мыслит моральное в «нераздельном и неслиянном» единстве с эстетическим. Это позволило В. Максиму назвать Галича «артистичным и в эстетике и в этике» [7]. Красота героического у него так же убедительна, как и истинность прекрасного; «не существует эстетического воздействия вне воздействия этического» [4, с. 179].

Мысль о единстве красоты и правды выражается у Галича в мотиве, отождествляющем художника с богом. В «Цыганском романсе» божественный титул получает Александр Блок, в песне «Слушая Баха» — Себастьян Бах. Также характерен текст «По образу и подобию...», в котором Бах сопоставляется с безымянным советским обывателем, и каждый показан апеллирующим к своему Другому, собеседнику в бытии: Бах — к Богу, обыватель — к местному. Слияние этического и эстетического манифестирует метафора «храм ре-минорной токкаты» [4, с. 338], завершающая песню «Слушая Баха». В этих условиях эстетизируются и характерные жесты лирического субъекта — речение правды, оглашение фактов, произнесение прямых именованных и оценок.

Деяние *героя* (не только художника) наделяется у Галича значением моральным (в контексте абсолютного смысла), эстетическим (в русле эстетизации правды) и экзистенциальным (как акт причастности бытию и способность к его концентрации, фокусировке). Способность к деянию определяется коммуникацией человека с бытием, связь же с ним устанавливается в *ответственности*. Совестное участие, способность разделять груз общей жизни — без этих условий нельзя быть подлинно человеком. Актуализируя внутреннюю форму слова, Галич мыслит *ответственность* как коммуникативную категорию, готовность *отвечать* на вызов бытия, исполнять заданную им миссию. В песне «Спрашивайте, мальчики» устами ребенка сформулирован этот испытующий вопрос, и обыватель не способен ответить на него, поскольку житейской заботой о прокорме он отгородил, обезопасил себя от моральных императивов, связанных с ними поступков и рисков:

Спрашивает мальчик: почему?
Двести раз и триста: почему?
Тучка набегает на чело.
А папаша режет ветчину,
А папаша режет ветчину
Он сопит и режет ветчину
И не отвечает ничего [4, с. 146]⁷.

Но уклониться от высшего морального взыскания, по мысли Галича, невозможно: «Сколько бы ни резать ветчину, — / Надо ж отвечать, в конце концов!» [4, с. 147].

⁷ Отметим, что сама песня «Спрашивайте, мальчики» была ответом на публицистическое стихотворение Николая Грибачева «Нет, мальчики!..» [14, с. 19].



Таким образом, человек ответственный (*герой*) общается с миром смыслов, с миром подлинного богоданного бытия, и значит, он несомненно и полноценно существует. Он жив и поэтому смертен. Но исполнение творческой миссии обеспечивает ему продолжение в вечности.

Для *обывателя-жертвы* недоступен мир смысла, а вместе с ним и ответственность. Он существует только в мире вещей и социальной необходимости. Его жизнь иссякает без какой-либо посмертной перспективы, исходит на мелкие предметы, копейки, «сор и дрязь». Забота о быте для обывателя — не осмысленный путь, а механическое исполнение навязанной программы. В его хлопотах нет следа какой-либо ценности, любви хотя бы к детям, уважения хотя бы к своему суверенному «я». Жизненный тупик вызывает лишь озлобление: «...Все засранцы, все нахлебники — / Жрут и пьют и воду месят, / На одни, считай, учебники / Чуть не рупь уходит в месяц!» («Фарс-гиньоль» [4, с. 84]), ср. с прямой речью *несгибаемой женщины*: «А там мамонька жила с папонькой, / Называли меня “лапонькой”, / Не считали меня лишнею, / Да им дали обоим высшую!» («Песня-баллада про генеральскую дочь» [4, с. 163]) — в самом отчаянном положении она держится за любовь и нежную память. Не удивительно, что в итоге герой первой песни «повесился на люстре», а генеральская дочь — стойко переживает беду: «Хлеб насущный наш дай нам, Боже, днесь, / А что в России есть, так то не хуже здесь!» [4, с. 164]

Обыватель-агрессор, в отличие от *жертвы*, деятельно принимает сакрализованное государство и порождаемую им фиктивную реальность, заменяет моральный долг ответственности вассальной добродетелью служения патрону, от его имени проявляет «бдительность» и принимает его награды, главная из которых — *бессмертие*. Человек этого типа в подлинном бытии отсутствует. Он бессмертен, потому что безжизнен, ценностно не рожден.

Галич принадлежал к свободомыслящей интеллигенции советского времени и принимал характерный для нее моральный кодекс, с представлением о персональной ответственности человека за социальное зло, строгим бинаризмом морального выбора и суда, оценкой невмешательства как соучастия, этикой жертвы и гражданского подвига. Этот комплекс взглядов питался убеждением об абсолютности полюсов добра и зла, вне которых бытие невозможно, так как его нет вне морали и чести.

В песне «Бессмертный Кузьмин» сопоставлены три исторические ситуации, требующие от гражданина максимальной степени причастности и ответственности. Это Гражданская война, Великая Отечественная война и чехословацкий кризис 1968 г., сыгравший роль катализатора для протестного сознания советской интеллигенции («Граждане, Отечество в опасности! / Наши танки на чужой земле!» [4, с. 244])⁸. Тем-

⁸ «Бессмертный Кузьмин» — одна из песен «пражской осени» Галича, то есть входит в круг текстов, ставших реакцией поэта на событие 21 августа 1968 г. [10].



поральная множественность уравновешена единством места — все эпизоды привязаны к Царскому Селу. Данный локус осмысливается через пушкинскую метафору, вынесенную в эпитаф: «Отечество нам Царское Село». С 1937 г. город носит имя Пушкина, таким образом, сам Пушкин именуется у Галича отечеством, в духе блоковского восприятия России как *пушкинского дома*. Обыгрывая этимологическую форму слова, Галич актуализирует идею всеобщего родства граждан, связанных с единым источником духовного бытия. Эта мысль поддерживается в начале песни фигурами двух *братьев*, принимающих на себя вину за братоубийство Гражданской войны. Вполне вероятно, что, выбирая сценой для своей песни Царское Село, Галич имел в виду и его ахматовские коннотации. «Царскосельство» стало частью автобиографического мифа Ахматовой, и в его контексте пространство города и парка обеспечивает вневременную связь с Пушкиным (см., например, цикл «В Царском Селе»). Миссию человека культуры — художника, гражданина — Галич видит, вслед за акмеистами, в сохранении связей, родственных, наследственных, смысловых коммуникаций, формирующих культурный космос. И представляет себя восприемником традиции, которому надлежит принять ее как ценность и ответственность.

Совсем другую генеалогию выражает тавтологическое именование Кузьмы Кузьмича Кузьмина: он родствен только самому себе и своим бесчисленным копиям во времени, а связан только с государством. Подобно фантастическому орку, он получает от «системы» свое бытие и расплачивается за него верностью. При всех роковых поворотах истории он невозмутим и безучастен, его поведение описывается лишь двумя мотивами, характеризующими обывателя-агрессора: он пьет, закусьивает и пишет доносы.

Существование физическое еще не означает существования нравственного, к нему человек должен *пробудиться*. «Здесь однажды очнулся я, сын земной, / И в глазах моих свет возник. / Здесь мой первый гром говорил со мной, / И я понял его язык» [4, с. 390] — в этих строках многозначительно все: и название песни «...Об *отчем* доме», и знаки пространственного верха («свет», «гром»), и необходимость *понять язык бытия*, чтобы оставаться в коммуникации с ним. Кузьма Кузьмич никогда не пробудится. Он изъят из единого братства людей, он, поголовски говоря, «прореха на человечестве». Но мир не вернется к утраченной космической гармонии, пока существует эта прореха, потому что перед лицом истины люди предстают совокупно всем человеческим братством, и без Кузьмы, этого беспечного иммортеля, не помнящего и не ведающего родства, «народ неполный», не может стать субъектом *ответа-ответственности* перед моральным вызовом бытия. Единственный способ залатать эту прореху — взять на себя вину, которую презрел Кузьма Кузьмич. Это значит принять более чем свою жизнь, более чем одну жертву и более чем одну смерть: так сказать, «за себя и за того парня».



Но за вранье и за грехи
Тебе держать ответ!
<...>
А если нет, так черт с тобой,
На нет и спроса нет!
Тогда опейся допьяна́
Похлебкою вранья!
И пусть опять — моя вина,
Моя вина, моя война, —
Моя вина, моя война! —
И смерть — опять моя! [4, с. 245]

Ср. там же: «Пришла война — моя вина! <...> И сто смертей сулит война, / Моя война, моя вина, / И сто смертей — мои!» [4, с. 243–244]. Этика Галича, в духе Достоевского, подразумевает принятие на себя неисполненного долга молчащих, уклоняющихся от ответственности, сознательно или бессознательно замыкающихся в обывательском горизонте физического, «вещного» существования. Их безответность часто изображается как отбытие, перемещение прочь из того пространства долга, в котором герой *остается*, так как не может не исполнить вышший долг. Так *остается*, движимый чувством любви и ответственности, Януш Корчак — герой поэмы «Кадиш», когда ему предлагают уйти и спастись; так в «Песне исхода» уезжают советские евреи, уезжает воображаемый «другой» художник, следуя своему праву на свободу, но остается герой, воспринимающий бегство «сильных»⁹ как возложение миссии на него, «слабого»: «Кто-то ж должен, презрев усталость, / наших мертвых стеречь покой» [4, с. 355]. В этике и онтологии Галича жертвенная гибель подтверждает подлинность бытия человека, и она может быть многократной, то есть человек может обладать превосходной степенью бытия, аккумулируя в себе существование тех, кто не смог или не захотел подняться до него. Он многократно жив и многократно смертен. И за его счет бессмертен неживой Кузьма Кузьмич Кузьмин.

Выводы

Одно из отличительных свойств поэзии Галича — высокая чувствительность к правде и неправде. Причастность истине — центральный критерий любого изображаемого явления, мерило слова, языка, а в самом общем смысле — характеристика бытия. Экзистенциальный статус персонажа фиксируется на шкале «подлинное — мнимое». С этой оппозицией связана у Галича и антропологическая проблематика, в плане которой социальные типы его творчества определяются как в большей или меньшей степени причастные бытию, проще говоря — более или

⁹ У «Песни исхода» библейской эпиграф: «Но Идущий за мной сильнее меня» [4, с. 353].



менее живые. По этой причине Галич ставит своего героя на экзистенциальный порог, испытывает его витальность смертью как инструментом художественного завершения и авторского суждения.

При этом жизнь для Галича есть нравственная коммуникация с абсолютотом, с бытием, которому принадлежат безотносительные правда, добро, красота. Жизнь — только то, «с чем рифмуется слово ИСТИНА» [4, с. 119]. *Обыватель* не способен общаться со сферой смыслов, он отчужден (либо *самоотчужден*) от нее, поэтому жизнь его не вполне реальна, исконно трачена смертью, как молью, кончина его оказывается комически неуместна и бессмысленна, а посмертный путь не может вывести за пределы мира вещей. Разрыв бытийной связи — его беда и вина, причем для *жертвы* — преимущественно беда, а для *агрессора* — вина.

В системе персонажей обыватель контрастирует с протагонистом галичевского сюжета — *героем*, на которого ложится двойной груз ответственности за сохранение культурного космоса как информационного единства между вещью и смыслом, существованием и бытием.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
2. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 72–233.
3. Блок А. А. Полное собрание стихотворений : в 2 т. Л., 1946. Т. 1.
4. Галич А. А. Облака плывут, облака: песни, стихотворения. М., 1999.
5. Зайцев В. А. В русле поэтической традиции (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // Вопросы литературы. 2001. №6. С. 105–131.
6. Карпушина О. На перепутье жанров: жанровый монтаж Галича // Галич. Новые статьи и материалы. М., 2009. [Вып. 2]. С. 100–114.
7. Максимов В. До свидания, Саша // Русская мысль. 1977. 29 дек. С. 2.
8. Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов. Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М., 2006.
9. Пименов Н. И. Белая тень. Блок и Галич: «александрийские» заметки // Галич. Новые статьи и материалы. М., 2003. [Вып. 1]. С. 76–97.
10. Свиридов С. В. Начало «пражской осени»: Еще о «Петербургском романсе» А. Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2001. [Вып. 1]. С. 128–154.
11. Свиридов С. В. Песенный обелиск // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2009. [Вып. 2]. С. 229–247.
12. Словарь современного русского языка : в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. М., 1999.
13. Смит Дж. «Молчание — потворство»: Александр Галич // Смит Дж. Взгляд извне: статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 297–321.
14. Фришман Л. «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992.
15. Эткинд Е. Отщепенец // Заклинание добра и зла: Александр Галич — о его творчестве, жизни и судьбе... / сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1991. С. 189–200.
16. Эткинд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание добра и зла: Александр Галич — о его творчестве, жизни и судьбе... / сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1991. С. 71–89.



Об авторе

Станислав Витальевич Свиридов — канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: textman@yandex.ru

The author

Dr Stanislav V. Sviridov, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: textman@yandex.ru