

**С. В. Свиридов**

**«ЖИЛ В МОСКВЕ Я, СТОЛИЦЕ МИРА...»:  
МОСКВА В ПОЭТИЧЕСКОЙ ГЕОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Россия

Поступила в редакцию 14.06.2023 г.

Принята к публикации 09.07.2023 г.

doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-8

85

**Для цитирования:** Свиридов С. В. «Жил в Москве я, столице мира...»: Москва в поэтической географии Александра Галича // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2023. № 2. С. 85–97. doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-8.

Намечается рассчитанная на серию статей программа исследования художественной географии (геопозтики) Александра Галича, одного из ярчайших представителей авторской (бардовской) песни 1960–1970-х гг. Конструкция поэтического мира Галича актуализирует оппозицию центра / периферии, при этом частотным выражением структурного центра выступает Москва (или замещающая ее другая столица), а периферия может быть представлена как а) российская глубинка, б) место памяти, в) инобытийное пространство. Настоящая статья посвящена описанию Москвы как компонента данной поэтической системы, установлению круга мотивов, связанных с Москвой, и их роли в сюжетосложении Галича. Согласно выводам, столица в художественном мире поэта, как правило, маркирована негативной оценкой. В поэтической подсистеме Москвы выделяются мотивы отъезда и прибытия, причем столичное пространство в первую очередь связывается с отъездом (изгнанием) героя, а прибытие или статичное пребывание в Москве морально обесценивается как удел профана, неудачника или карьериста. При этом Москва представляется как родное, «домашнее» пространство героя. Ее парадоксальная негативная оценка связывается с идеей о поврежденности мира в результате исторических катастроф.

**Ключевые слова:** авторская песня, А. Галич, геопозтика, поэтическая география, Москва, поэтическая топонимия

### **Введение**

В «Беседах о русской культуре» Ю. Лотман заметил: «Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества» [12, с. 8]. Художественный мир писателя как фрагмент культуры воспроизводит эти отношения, а как индивидуальное и неповторимое творение — по-своему их модифицирует, представляя оригинальные акценты и устанавливая окказиональные связи. Мир Александра Галича, во-первых, историчен, во-вторых, сфокусирован на конфликте истории и культуры, грозящем катастрофическими



разрывами культурного континуума, в-третьих, акцентирует память как способность (и нравственный долг) индивидуального человека и общественного коллектива. Среди универсалий, преломляемых в поле данных доминант, оказывается и художественное пространство<sup>1</sup>. Не удивительно, в частности, что сюжеты Галича разворачиваются в реальном географическом континууме, при моделировании которого поэт использует множество топонимов, либо в пространстве, которое должно восприниматься читателем как реальное (первостепенна здесь не фактичность, а художественная установка).

Основное лексическое выражение географического пространства — топонимы, которые у Галича и более частотны, и более разнообразны, чем у многих поэтов-современников. Его произведениям свойственна та почти избыточная подробность, на которую обратил внимание Д. Н. Курилов, связывающий ее с «бытовым» характером галичевских сюжетов [11, с. 258 — 259]. Топоним служит «для подчеркнута конкретного названия отдельных предметов», [3, с. 27]. Но язык геопэтики не всегда «подчеркнута конкретен». Поэтому наряду с топонимами следует учитывать их семантические эквиваленты — описательные выражения, позволяющие идентифицировать конкретное место. Так, по строкам «А на картинке — площадь с садиком, / А перед ней камень с Медным Всадником» [6, с. 163] можно было бы идентифицировать Ленинград, даже если бы он не был упомянут в песне ранее. А сочетание наименований «Пекин», Сокольники, Грановитая палата [6, с. 78 — 79] относит действие песни «Красный треугольник» к Москве, заменяя отсутствующий топоним.

Следует также учитывать, что топоним в поэтическом контексте выступает не только со специфическим значением данного лексического разряда, но и как «обычное» слово. Поэтому, во-первых, как всякий языковой знак он «входит в стихотворную речь с учетом полного объема означаемого» [16, с. 27], то есть стиховой контекст семантизирует те его свойства, которые в ином случае были бы несмыслоразличительными (просодические, ритмические черты, этимологическая внутренняя форма и т. п.). Во-вторых, следует учитывать переносные значения, в частности возникающие на метонимической основе. «Назначение имени собственного — называть определенный предмет, соотнося его с классом однотипных или родственных предметов» [3, с. 27]. Конкретное и родовое значения при этом сложно сбалансированы, эта характеристика индивидуальна для каждого поэтического словоупотребления. К примеру, топоним Караганда [6, с. 187] в контексте «Песни-баллады про генеральскую дочь» обозначает конкретный город, в строках «Ты слышал про Магадан? / Не слышал?! Так выслушай» [6, с. 287] конкретное и родовое значения примерно равноценны, а упоминание того же Магадана в «Песне исхода» выделяет не столько называемый объект (город), сколько соотносительный ряд, к которому этот объект принадлежит.

Наконец, объект поэтической географии осмысливается в контексте сюжета, где он получает динамический смысл, для формирования которого первостепенно соотношение пространственной конструкции и персонажа.

<sup>1</sup> И, конечно, время, но темпоральный аспект художественного мира Галича как весьма объемную тему мы оставляем за рамками данной статьи.



Основная оппозиция географического пространства у Галича — *центр / периферия*. Эта антитеза возникает на уровне архетипических структур. Конкретную же поэтическую систему характеризуют типичные и частотные реализации данного общего отношения. В географическом пространстве Галича место структурного центра занимает Москва (шире — столичный город), оппозицию ей составляют: а) российская глубинка, захолустье; б) места памяти, связанные с государственным террором XX в. или событиями Второй мировой войны; в) инобытийные пространства. Правда, последние располагаются «на такой широте и такой долготе, / Что ее не найти ни в какой географии» [6, с. 219] и обладают статусом «не имеющей названия державы» [6, с. 142]. То есть их языковой признак — невыраженность (и невыразимость), а пространственный — исключенность из географического континуума. Поэтому к теме нашего исследования они, строго говоря, относятся лишь косвенно. Но даже если ограничить материал исследования оставшимися аспектами геопоэтики Галича, их описание превысит рамки журнальной публикации. Поэтому в данной статье мы подробно рассмотрим только первое из упомянутых географических пространств — пространство Москвы в различных сюжетных реализациях, получаемых им в поэзии Галича.

При выборе материала мы ориентировались как на присутствующие в текстах топонимы, так и на косвенные именованья либо детали, позволяющие географически идентифицировать место. Учтены все тексты А. Галича, вошедшие в достаточно полное и текстологически достоверное издание [6].

### 1. Москва центробежная

Если, по выводам В. А. Кофановой, география авторской песни в целом ризоматична (лишена явно выраженного центра) [7, с. 107–108], то пространство поэзии Галича, напротив, центрировано, его центром является Москва. Столица либо прямо номинирована в тексте, либо обозначена упоминанием специфических микротопонимов (Останкино, Сокольники, Шереметьево, Нижняя Масловка, лобное место и т. п.). Но нередко даже в тех случаях (мы их, как правило, не учитывали), когда место не обозначено никак, Москва в нем узнается. В мире Галича «здесь» значит «в Москве», если иной локус не задан. Что не удивительно: Галич — москвич, всю сознательную жизнь, до отъезда в эмиграцию, он провел в столице (исключая период эвакуации), с 1957 г. жил в кооперативном «писательском» доме на 2-й Аэропортовской улице, рядом с метро «Аэропорт» [1, с. 116–117].

Необычно другое: персонажи Галича — герои и антигерои, творцы и обыватели, жертвы и палачи, местные и приезжие — с необыкновенным постоянством уезжают, уходят, улетают из столицы: в Африку или в Подмосковье, навсегда или на день, на беду себе или на радость, реально или в воображении, по своей или чужой воле... Москва Галича — место, в котором человек не удерживается, его уносит некая особая сила, действующая в универсуме певца.

Было бы ошибкой связывать это с биографией поэта-изгнанника. Мотив отъезда мы встречаем уже «Леночке», которую Галич называл



своей первой авторской песней<sup>1</sup>: поставая Потапова уезжает с принцем в Эфиопию, перед этим побывав в «самом центре центра» — в ЦК КПСС на Старой площади. Отметим, что в песне, послужившей объектом для пародии Галича («Танечка» В. Лифшица из фильма «Карнавальная ночь») [10], мотив отъезда отсутствует. Посмотрим на другие ранние произведения Галича. Песня «минус первая» в творческой хронологии, написанная ранее «Леночки», начинается словами «Мы поехали за город» [6, с. 62], в «минус второй» песне «маршала сгноили в Соловках»<sup>2</sup> [6, с. 65] — тоже вариант отъезда, трагикомический. Комплекс мотивов «центробежной Москвы» проявляется в лирике, сфокусированной на персонаже, с более или менее существенным нарративным компонентом. С 1972 г., когда лирика Галича становится все более авторефлексивной и все сильнее концентрируется вокруг темы отъезда, в его сюжетах актуализируется оппозиция *родина / чужбина, а не центр / периферия*. Похоже, что «центробежная Москва» органично существовала только на почве цельного, стабильного самоощущения москвича.

Отъезд из Москвы в сюжетах Галича может быть добровольным либо принудительным.

По своей воле покидает Москву и страну счастливая Леночка; герой песни «Жуткое столетие» сам просит начальника командировать его «куда подале да посевней» [6, с. 121]; добровольно переселяется в Белые Столбы герой «Права на отдых»; отметим, кстати, и другую песню с медицинской мотивировкой отъезда — «Баллада о стариках и старухах, с которыми я вместе жил и лечился в санатории областного Совета профсоюзов в 110 километрах от Москвы». Едет «расслабиться» в деревню столичный чиновник в «Фантазии на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона».

Вынужденно уезжают из Москвы изгнанники — опальный художник в песне «Вальс-баллада про тещу из Иванова», комический персонаж «Рассказа, который я услышал в привокзальном шалмане», многочисленные арестанты, ссыльные, узники ГУЛАГа («Вальс, посвященный уставу караульной службы», «Возвращение на Итаку», «Аве Мария»).

Основная сюжетная конструкция, включающая мотив отъезда (бегства, изгнания) из Москвы, может накладываться на иные географические локации путем переноса или масштабирования, при этом более или менее ощутимо действует принцип аналогии, вообще довольно существенный в художественном мышлении Галича<sup>3</sup>.

Во-первых, описанная структура пространства может переноситься с Москвы на иные города, в том числе зарубежные, такой перенос обычно

<sup>1</sup> Такие утверждения отражают, конечно, не факты, а автобиографический выбор писателя. На самом деле «Леночка» — не первая авторская песня Галича [8].

<sup>2</sup> Обе написаны в соавторстве с Г. Шпаликовым.

<sup>3</sup> Как пример «геопоэтической» аналогии вспомним песню «Снова август», которая основана на многократно эксплицированном мотиве «вечного повторения» (не без оглядки на ценимого Галичем Блока): повторяется бедственный месяц в судьбе Ахматовой, повторяется ее судьба в судьбе современной «девочки», а вместе с этим дублируется путь в топографии города (сначала это Ленинград, потом — Прага).



мотивирован со стороны сюжетной фактуры. География переносов достигает Парижа («Читай: “От Эйфелевой башни / Бежит в испуге Мопассан...”» [6, с. 472]). Самым частотным адресом трансляции оказывается вторая российская столица — Санкт-Петербург (Ленинград). Этот вариант мы находим как минимум в четырех текстах. Два из них посвящены литераторам, жившим в северной столице («Гусарская песня» и «Легенда о табаке»). Ленинградская «прописка» песни «Чехарда с буквами» связана, скорее всего, со стилизацией детских стихов Даниила Хармса. Тема Ленинграда в «Песне-балладе про генеральскую дочь» возникает, вероятно, в связи с прототипом (о чем мы знаем со слов автора: [5, с. 90]; характерно, что в другом варианте авторского комментария упоминаются и Ленинград, и Москва [6, с. 162]). Польскую локализацию мотив приобретает в поэме «Кадиш», которая начинается стихом «... Уходят из Варшавы поезда» [6, с. 307], а заканчивается просьбой *не возвращаться* в Варшаву<sup>1</sup>. Среди главных локусов этой трагической поэмы — вокзал, перрон, вагон, *навсегда* увозящий из столицы, — *via dolorosa* жертв Треблинки. Противоположный путь — путь красоты, свободы, единения с миром, возникающий в песенке воспитанников приюта, — тоже ведет прочь из столицы: «Наш славный поход начинается просто — / От Старого Мяста до Гданьского моста, / И дальше, и с песней, построясь по росту, — / К варшавским предместьям по Гданьскому мосту!» Воображаемая дорога приводит в приморский Гданьск и заканчивается буквально на краю земли: «...рыженький Боля / Застыл, потрясенный, у края прибоя» [6, с. 314].

Когда персонаж добровольно уходит, освобождаясь от власти столицы, он уходит, как правило, пешком. Поезд, самолет связаны с отъездом как минимум вынужденным («Песня Исхода»). Нередко это арестантский этап («Везут Одиссея в телячьем вагоне...» [6, с. 268]) или последняя дорога обреченного («Кадиш», «Поезд», «Возвращение на Итаку», «Песня о ночном полете» и др.). Но вернемся к песенке воспитанников Корчака. Старе Място (исторический квартал) находилось в непосредственной близости от Варшавского гетто, Гданьский мост — немного севернее, и по нему можно было попасть в Гданьск. Но чтобы ехать поездом с Гданьского вокзала, переходить реку не нужно, то есть в песне дети отправляются из Варшавы именно пешком, несмотря на расстояние в 300 километров. Как ранее — Даниил Хармс из Ленинграда («И он пошел в Петродворец, / Потом пешком в Торжок. <...> Он шел сквозь свет / И шел сквозь тьму, / Он был в Сибири и в Крыму» [6, с. 265]). Вспомним в этом контексте также «Канарейку» («Я б в лесу ночевал, поверьте! / И шагал бы, как вольный цыган...» [6, с. 185]) и стихотворение «Я в путь собирался всегда налегке...». Страннику с «посохом в руке» в мире Галича подвластны любые расстояния, в своих «центробежных» стихах он создал собственную «оду пешему ходу».

Во-вторых, у Галича пространство города может повторять в микромасштабе структуру «большого» географического пространства. В этом случае структурное место *периферии* занимают удаленные от центра районы. Современный читатель, конечно, не назовет Останкино или Сокольники окраинами, но для Галича в 1960-е гг. это были районы новой

<sup>1</sup> Если не учитывать стихи, составляющие композиционную «раму».



типовой застройки, контрастно отличающиеся от исторического центра. Движение персонажа от центра города к «окраине» эквивалентно движению прочь из столицы. Оно тоже может быть добровольным («Ах, ей далеко до Сокольников, / Ах, ей не хватит на такси!» [6, с. 176]) или вынужденным: десятиметровая «комната в Останкино» [6, с. 149] — пространство изгнания для не допущенных в респектабельный художественный мир столицы, не вхожих (как можно понять по контексту песни) в Политехнический, Манеж, фестивальный кинотеатр «Россия» и т. п.

Рядом с текстами несомненной московской локализации мы уже упоминали произведения, в которых Москва напрямую не названа, но угадывается с той или иной степенью уверенности. Интересно, что во многих песнях этого ряда далекие локусы названы топонимически точно, то есть адресам отъезда / изгнания, испытаний, гибели достается больше авторского и читательского внимания, чем «домашнему» месту. В песне «Веселый разговор» единственный конкретно указанный пункт — Щелково, где погибает муж героини. Упоминание улицы Песчаной вроде бы соотносит место действия с Москвой (район Песчаных улиц близ Ходынского поля), но это стереотипное наименование встречается наверняка и во многих других городах. В «Песне о синей птице» далевое пространство бедствий очерчено, словно по циркулю, пунктиром топонимов:

Не солдатами — номерами  
Помирали мы, помирали.  
От Караганды по Нарым —  
Вся земля как сплошной нарыв!  
Воркута, Инта, Магадан!  
Кто нам жребий тот нагадал?  
То нас шмон трясет, то цинга!  
И чуть треть зека из ЦК.  
<...>  
А нас из лагеря да на фронт!  
Севастополь, Курск, город Брест... [6, с. 112]

На Москву косвенно указывает только упоминание ЦК КПСС, но оно не создает, а скорее подкрепляет читательское ощущение, что и рассказчик москвич, и *событие повествования* происходит в Москве: «...Он подъехал к нашему столику на инвалидной тележке. Он сказал: “Посадите-ка меня, братцы”. Мы посадили его. Он сказал: “Угостите-ка меня, братцы”... Он рассказал нам такую историю» [6, с. 112]. Смещение ценностного фокуса от центра к периферии соответствует родовым свойствам авторской песенности, которая, поддерживая свою маргинальную культурную идентичность, дистанцируется от кодифицированной нормы и системно связывает сюжет с эксцессом, случаем, подрывом нормативной логики [17].

## 2. Москва центростремительная

Архетипическая структура уравнивает отъезд героя его возвращением в «свое» пространство. Присутствие или отсутствие этого мотива соотносит сюжет в общих чертах с типом симметричных (цикли-



ческих) или асимметричных (линейных) сюжетов. Для поэтики Галича характерен безвозвратный уход персонажа из его «домашнего» мира. Счастливая «шахиня Л. Потапова» не вернется в Москву, маршалу не суждено возвратиться с Соловков, «навсегда исчез» ушедший из дома Хармс... Логика художественной модели при этом важнее, чем внешняя фабульная логика. Поэтому существенно, имеется ли возвратное движение персонажа в тексте как сюжетный компонент его внутреннего микромира: выражено ли оно эксплицитно (случаи, когда герой возвращается к месту отъезда, например: «Добрели до электрички / И поехали домой» [6, с. 64]) или хотя бы как намерение. В остальных случаях можно говорить о невозвратном отъезде, даже если возвращение подсказывается «логикой вещей»: в текстах художественной модальности такая логика теряет обязательность. Так, герой песни «Право на отдых» уехал в лечебницу Белые Столбы и остался там. Да, он собирается побыть «психом» лишь некоторое время, пока его брат (подлинно «псих») съездит по делам в Москву, но после одного невероятного события (добровольное вселение в «психушку») можно ли ожидать, что остальные события сюжета будут конвенциональными? Исход из столицы для героев Галича — не путешествие, а изгнание или бегство.

Мотив возвращения тоже, конечно, есть в сюжетах Галича. Но реже всего (кажется, ни разу) мы встретим у него тот «проповский» вариант, в котором герой возвращается к родному порогу победителем, с добытым трофеем или приобретенным новым качеством. Сказочные схемы Галич, в отличие от Высоцкого, не использует даже в иронической огласовке. Победное возвращение, преодолевающее насилие и абсолютную власть, может быть только символическим («...Но дождем, но травой, но ветром, но пеплом / Мы вернемся, вернемся, вернемся в Варшаву!...» [6, с. 317]) или иллюзорным. В «Песне об Отчем Доме» и «Когда я вернусь» оно ассоциируется с вечным сюжетом о блудном сыне (стих «И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои» [6, с. 426] напоминает о позе сына на картине Рембрандта) и помещается в нереальную модальность мечты. Да и само глагольное будущее время, которым организованы эти тексты, не несет полноценного модального значения реальности. Даже в самом убежденном высказывании, оформленном глаголами будущего времени, «присутствует та или иная мера потенциальности» [4, с. 73]. Наиболее причудливым оказывается гипотетический возвратный путь веселого мародера из «Баллады о Вечном Огне». Напомним: в контексте размышлений Галича о мемориалах как текстах, опосредующих и конструирующих коллективную память, появляется образ лихого солдата, «урочки», расстрелянного за дезертирство и грабеж. Мысль поэта состоит примерно в следующем: «поклонение Неизвестному солдату действует наугад — павший неизвестен, и он может оказаться как героем, так и подлецом». Казненный мародер как будто не завершил скитаний: он зарыт «среди пути прохожего», гипотетически и «метонимически» он еще может достичь двух столиц: «Пошли мои кирзовые / На город на Берлин! / Грома гремят басовые / На линии огня, / Идут мои кирзовые, / Да только без меня!...» [6, с. 249], а в статусе Неизвестного солдата он, коли повезет, дойдет до Кремля: «...Как говорят, судьба слепа, / И может статься, что народная / Не зарастет ко мне тропа...» [6, с. 249].



Среди персонажей Галича есть и те, кто не выходит за пределы одной пространственной области, чаще всего — одной из зон Москвы. Несмотря даже на самую бурную деятельность, такой персонаж неподвижен, и неподвижность сводит его к функции, характеристике занимаемого им пространства и пространственных отношений [13, с. 467; 14, с. 215]. Таким статичным и самодовольным выступает у Галича столичный обыватель. Егора Петровича Мальцева нисколько не меняет пережитый кризис и даже случившееся с ним чудо — спасение силой сознательности. В развязке мы видим его привычно шагающим по Москве: «По площади по Трубной / Идет он, милый друг» [6, с. 199]. Герой «Красного треугольника», и греша и каясь, кружит с разными женщинами по одним и тем же ресторанам. Неизменно прогуливается по Царскому Селу «бессмертный» доносчик Кузьмин. Столица, Москва или ее ситуативная замена, — пространство регламентации, принуждения, обезличивания, комфортное для Кузьминых. Поэтому персонажи, чей анабасис пролегал исключительно по московским улицам, изображаются с иронией. Как, например, деятели искусства, «бунтующие» с разрешения цензуры на площадках респектабельной столицы: «Вы такие нестерпимо ражие / И такие, в сущности, примерные. / Всё томят вас бури вернисажные, / Всё шатают паводки премьерные. / Ходите, тишайшие, в неистовых, / Феями цензурными заняньканы...» [6, с. 148]. В пространстве кодифицированного центра успешен только конформизм.

В этом смысле интересным примером оказывается стихотворение «Притча» (1972—1973)<sup>1</sup>, которое с неожиданной (даже для Галича) подробностью ориентировано в городском пространстве Москвы:

По замоскворецкой Галилее  
Шел он, как по выжженной земле —  
Мимо светлых окон «бакалеи»,  
Мимо темных окон ателье,  
Мимо, мимо — булочных, молочных... [6, с. 381].

Уже первым стихом задан ироничный и в то же время тревожный тематический диссонанс фигуры Пророка и будничной Москвы — диссонанс, который далее развернется в притчевый сюжет: Гений, устремленный к своей миссии, к чудотворству ради абстрактного человечества, проходит *мимо* простого человека, нуждающегося в помощи. Герой «Притчи» — это пророк не только *в своем отечестве*, но буквально в своем муниципальном районе. Его Галилея — на дому, пусть и не на партийных красных дорожках. Нельзя не сравнить эту историю с судьбой другого пророка, истинного, которого мы встречаем в эпилоге поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции». Его выслали из Москвы в республику Коми, а семью его — из столицы в Калинин, звание пророка неизбежно ведет его по пути жертвы, изгнания, гибели. Совсем не то — герой «Притчи»: шагая, он, в сущности, никуда не движется. А «людские толпы» текут навстречу ему *в Москву* («Через Юго-Западный район, / Мимо показательной аптеки, / Мимо “Гастронома” на углу» [6, с. 382]), чтобы успеть к раздаче вечных истин. В этом контексте город-

<sup>1</sup> О датировке стихотворения см.: [9].



ская топография, несмотря на кажущуюся подробность, оказывается условной, что верно отметил А. Е. Крылов: «...таких угловых гастрономов, булочных, молочных, “образцово-показательных” домов и учреждений в каждом районе советской Москвы... пруд пруди» [9, с. 340]. Художественно значима здесь не точность, а суетная обыденность московских координат, годная для трамвайного маршрута, но не для пророческого подвига и иронически снижающая сам «подвиг». Под Пророком в «Притче» подразумевался, вероятно, А. И. Солженицын [9], о предстоящем изгнании которого в 1973 г. еще не было известно.

Стремление в Москву в сюжетах Галича противопоставлено «центробежной» мотивике и окрашено противоположными оценочными значениями. Приезд в столицу в разных случаях оказывается суетным, безрезультатным либо корыстным. Приезжающие персонажи выступают в гротескном, фантастическом, пародийном или, по крайней мере, ироническом освещении. Это «правнук лилового негра» («Салонный романс»), сказочный эфиопский принц («Леночка»), пациент сумасшедшего дома («Право на отдых...»), в Москву съезжаются «письмэнники» для участия в похоронах Пастернака, тут же названные мародерами («Памяти Б. Л. Пастернака»). Отчаянный наезд в столицу предпринял Клим Петрович Коломейцев, добиваясь почетного звания для своего цеха, но желаемого не получил и ушел из Москвы — прямо *в запой*, как в доступный ему инобытийный локус. Москва притягивает только людей определенного сорта — персонажей пустых, карикатурных, утрированных, водевильных — и встречает их иррациональным смещением смыслов, оценок, путаницей ролей, вывернутыми логическими ходами, полным «ералашем» и хаосом. В сущности, это игра с переменной ролей, маскарад, маскирующий некое страшное тотальное правило, кафкианское аннулирование человека.

...Но век не вмешаться не может,  
А норы у века крутой!

Он судьбы смешает, как фанты, —  
Ему ералаш по душе,  
И вот он вряля-лейтенанта  
Назначит морским атташе.

<...>

И правнук лилового негра  
За займом приедет в Москву.

И все ему даст непременно  
Тот некто, который никто,  
И тихая пани Ирена  
Наденет на негра пальто [6, с. 134–135].

Характерно в процитированных стихах, что спрятанный за слоями фантазмагорий источник власти может иметь только неопределенные или отрицательные характеристики («некто, который никто»). Приезд в Москву постоянно сопровождается мотивами путаницы, превращений, лицедейства. В самом деле, здоровый брат меняется одеждой с больным («Право на отдых...»), персонажи Вертинского переселяются в анту-



раж советского учреждения («Салонный романс»)<sup>1</sup>, забытые памятники устраивают парад («Ночной дозор»), «у гроба стали мародеры» в почетном карауле [6, с. 161] — только надыхавшись этой атмосферой перевертышей, обманов, ошибок, заставляющей подозревать не меньше чем козни черта, можно ехать в Москву, а не бежать из нее.

Впрочем, Москва сама имеет и желание и возможность удержать свободолюбца, особенно если тот не одарен сильной волей. Тогда бегство из столицы оказывается несбыточной мечтой, лучшим, но уже упущенным вариантом жизни: «Жил в Москве я, столице мира... А мне, глупому, лучше б в табор, / Лошадей воровать по селам. // Прохиндей, шарлатан, провидец — / И в веселый час под забором / Я б на головы всех правительств / Положил бы тогда с прибором!» [6, с. 187]. Ср. в очень похожем контексте, но без прямого упоминания Москвы: «А хотелось-то мне в дорогу, / Налегке, при попутном ветре... / Я бы пил молоко, ей-богу, / Я б в лесу ночевал, поверьте!..» [6, с. 185]. Властные эманации столицы иногда почти курьезным образом овеществляются и достигают человека, волей или неволей удаленного от нее. Так, дважды они являются в форме... рыбных продуктов. Это «ленинградская» сельдь, которую покупает героиня «Песни-баллады про генеральскую дочь», и опять же ленинградская салака в маринаде, ставшая кошмаром Клим Петровича в алжирской командировке («О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам»). Только генеральская дочь в Караганде защищена от этой власти своим высокомерием жертвы, силой принятия беды как судьбы, а командированный Клим Петрович, наоборот, полностью подавлен ею, так как всецело принадлежит тому обывательскому миру, манифестацией которого выступает город.

Последние примеры обращают наше внимание на оценочный статус Москвы (столицы) как участницы рассмотренных нами пространственных оппозиций. Этот статус принципиально противоречив. Ведь столица для персонажей Галича, столичного жителя, выступает домом, местом сильнейшей эмоциональной привязанности. Отрицательная (в целом) ее оценка связана для лирического субъекта с тем, что «домашний» мир поврежден, причем поврежден в результате попыток исправления («Вижу — что-то неладно в мире, / Хорошо бы заняться им» [6, с. 290]). Нетрудно заметить, что в основе поэтического мировосприятия Галича лежит этика травмы и ее изживания (см., например, [15]). Неиспорченное домашнее пространство является только в воспоминаниях о детстве. Эта особенность сохраняется и при ситуативной «замене» столичного города — тема Корчака в «Кадише» начинается сценами детства и юности. Отметим, что счастливые воспоминания ге-

<sup>1</sup> Обратим внимание и на другие манифестации мотива путаницы в «Салонном романсе». Это, во-первых, постоянное фонетическое слияние слов «трое» и «Троя» при певческом исполнении, во-вторых, ироническое перекодирование цитаты из «ТВС» Э. Багрицкого: «Не разберешься, который век. / А век поджидает на мостовой, / Сосредоточен, как часовой» [2, с. 126]. Нрав крутой у обоих, но если в характере первого — «трехгранная откровенность штыка», то второй — вальяжный любитель каламбуров и парадоксов.



роя ни разу эксплицитно не связываются у Галича с Москвой (а будущий поэт жил в столице с пятилетнего возраста [1, с. 12]). Но это, как мы понимаем, не исключает их московской локализации в восприятии читателя. *Поврежденный дом* — это Москва с «черными воронками» и «тройками», это Петербург с «Крестами», это Варшава под властью нацистов (хотя неисправна она и с новой властью), даже Париж поврежден башней Эйфеля в стихотворении, озаглавленном «Падение Парижа». *Поврежденный дом* — это также родина, становящаяся местом унижения (сцены исключения из Союза писателей и позже — разговора в ОВИРе преследуют Галича и многократно преломляются в его стихах, прозе, концертных метакомментариях и других «я-текстах»). Наиболее ясным образом логика «повреждения» передана в «Песне об Отчем Доме». Исходно дом хорош и герой пребывает в гармонии с ним, потом дом повреждается и экзистенциальная связь героя с ним разрывается («не сыном был, а жильцом» [6, с. 390]), дом как будто исчезает, подмененный ложным домом («кредитор мой суровый» [6, с. 391]). Эффектным пуантом песни все-таки становится возвращение, но лишь гипотетическое. В предельном выражении поврежденность дома приводит к онтологической инверсии: «есть» превращается в «нет», «доброе» в «злое». Песня «Заклинание добра и зла», написанная 14 июня, за 10 дней до отъезда в эмиграцию, предсказуемо полна парадоксов и оксюморонов: «Это дом и не дом. Это дым без огня. / Это пыль и мираж или Фата-Моргана»; «Все смешалось — Добро, Равнодушие, Зло»; «Мое доброе Зло»; «Не грусти! / Я всего лишь навек уезжаю / От Добра и из дома — / Которого нет!» [6, с. 443–445].

### Выводы

Москва выступает в геоэтическом пространстве Галича как центр, противопоставленный различного рода нецентральным (периферийным) областям. Пространство столицы динамически «настроено», оно способно сообщать персонажу центробежный импульс, продуцируя мотивы отъезда, бегства, изгнания. Но также оно способно и притягивать, привлекая провинциала или иностранца, прочно привязывая к себе москвича. Выбор между этими вариантами связан с оценочной «полярностью» персонажа. В универсуме русской гражданской поэзии, и у Галича в частности, оценка формируется в поле понятий «народ» и «власть». Москва Галича отталкивает человека, разделяющего судьбу народа, а в поврежденном историческом мире это жертвенная судьба, состоящая в основном из испытаний трудом, борьбой, гонениями. Москва притягивает человека, морально мотивированного властью, — участника «системы», нерассуждающе лояльного обывателя или обманутого простеца.

Столица, сакральный центр национального универсума, в инверсированном мире Галича утрачивает черты «дома и храма», причем поэт заставляет героя и читателя быть взволнованными свидетелями исторического процесса распада, так как память о неповрежденном городе-доме остается живой и значимой для них. Москва на глазах становится пространством хаоса, гротескных чудес, ценностных и онтологических



сдвигов, в итоге превращаясь в «антидом» [14, с. 264–275], в арену абсолютных ценностных и понятийных инверсий, и выталкивает живого человека из своих границ.

Описанная структура воспроизводится и в отношении других столиц, что делает ее универсальной, связанной в художественном мирообразе Галича не столько с советской властью, сколько с исторической поврежденностью мира в XX в.

### Список литературы

1. *Аронов М.* Александр Галич. Полная биография. М., 2012.
2. *Багрицкий Э.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964.
3. *Бондалетов В. Д.* Русская ономастика. М., 1983.
4. *Бондарко А. В.* Реальность / ирреальность и потенциальность // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л., 1990. С. 72–79.
5. *Галич А. А.* «Здравствуйте, дорогие друзья!» Выступления по радио // Галич А. А. Я выбираю свободу. Б. м., 1991. (Глагол: литературно-художественный журнал. 1991. №3). С. 88–159.
6. *Галич А. А.* Облака плывут, облака: песни, стихотворения. М., 1999.
7. *Кофанова В. А.* Языковые особенности геопоэтики авторской песни (на материале текстов произведений Б. Ш. Окуджавы, А. А. Галича, А. М. Городницкого, Ю. И. Визбора) : дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005.
8. *Крылов А. Е.* О проблемах датировки авторских песен (на примере творчества Александра Галича) // Галич. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 166–203.
9. *Крылов А. Е.* О трех «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. №105 (3). С. 313–343.
10. *Кулагин А. В.* Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2002. С. 6–16.
11. *Курилов Д. Н.* «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 1999. Вып. 3, т. 1. С. 241–261.
12. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.
13. *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 462–484.
14. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.
15. *Погорелая Е.* Александр Галич и голоса униженных: Главные стихи с комментариями. Часть первая // Prosodia: медиа о поэзии. 15.02.2023. URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/aleksandr-galich-i-golosa-unizhenykh-glavnye-stikhi-s-kommentariyami-chast-pervaya/?ysclid=lj19vkekjh510726745> (дата обращения: 05.05.2023).
16. *Ревзина О. Г.* От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990. С. 27–46.
17. *Свиридов С. В.* Закон и случай: о системной асимметрии авторской песенности // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2016. №2. С. 60–66.

**Об авторе**

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

E-mail: textman@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6792-0766

**S. V. Sviridov****“I LIVED IN MOSCOW, THE CAPITAL OF THE WORLD...”:  
MOSCOW IN THE POETIC GEOGRAPHY OF ALEXANDER GALICH**

97

Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia

Received 14 June 2023

Accepted 09 July 2023

doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-8

**To cite this article:** Sviridov S. V., 2023, “I lived in Moscow, the capital of the world...”: Moscow in the poetic geography of Alexander Galich, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №2. P. 85–97. doi: 10.5922/pikbfu-2023-2-8.

*The author considers a lengthy program of research (that will be continued in a series of articles) on the artistic geography (geopoetics) of Alexander Galich, one of the brightest representatives of the author's (bard's) song of the 1960s – 1970s. The construction of Galich poetic world actualizes the opposition of the center / periphery, while Moscow (or another capital replacing it) acts as the frequency expression of the structural center, and the periphery can be represented as a) the Russian province, b) a place of memory, c) the space of otherness. This article is devoted to the description of Moscow as a component of this poetic system, the establishment of a circle of motives associated with Moscow, and their role in the Galich plot building. According to the conclusions, the capital in the artistic world of the poet, as a rule, has a negative connotation. In the poetic subsystem of Moscow, the motives of departure and arrival are emphasized, and the metropolitan space is primarily associated with the departure (exile) of the hero, and arrival or static stay in Moscow is morally devalued as the lot of a layman, a loser or a careerist. At the same time, Moscow is presented as the native, “home” space of the hero. Such a paradoxical negative assessment is associated with the idea of the world shattered as a result of historical catastrophes.*

**Keywords:** author's song, A. Galich, geopoetics, poetic geography, Moscow, poetic toponymy

**The author**

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

E-mail: textman@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6792-0766