

Региональный Фонд Булата Окуджавы
Дом-музей Булата Окуджавы
Российский государственный гуманитарный университет
Северный международный университет (Магадан)
Русский ПЕН-центр
Международный Литературный Фонд

*Материалы первой Международной научной конференции, посвященной
75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*

Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века

19-21 ноября 1999 г. Переделкино



СОАБ

МОСКВА, 2001

Содержание

Ирина Исааковна РИШИНА <i>заместитель директора Дома-музея Б.Окуджавы</i> Вместо предисловия	5
День первый, 19 ноября	7
Георгий Степанович КНАБЕ <i>доктор исторических наук, профессор РГГУ (Москва)</i> Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы»	8
Сигурд Оттович ШМИДТ <i>доктор исторических наук, профессор РГГУ, академик РАО (Москва)</i> Булат Окуджава и «арбатство»	16
Владимир Иванович НОВИКОВ <i>доктор филологических наук, профессор МГУ, критик, литературовед (Москва)</i> Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков	23
Геннадий Григорьевич КРАСУХИН <i>доктор филологических наук, профессор МПГУ, критик, литературовед</i> Пушкин и Окуджава <i>Опыт сопоставления</i>	26
Мицуюэси НУМАНО <i>доцент Токийского государственного университета, критик, переводчик</i> Приветствие участникам конференции	29
Сигэми ЯМАНОУТИ <i>певица, театровед (Токио)</i> Я пела «Грузинскую песню»	30
Леонид Владленович БАХНОВ <i>критик, литературовед (Москва)</i> В контексте советской действительности	31
Галина Андреевна БЕЛАЯ <i>доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва)</i> Моцарт в неволе	34
Яков Аркадьевич ГОРДИН <i>историк, публицист (С.-Петербург)</i> Заметки об исторической прозе Булата Окуджавы	39
Валентин Дмитриевич ОСКОЦКИЙ <i>кандидат филологических наук, критик, литературовед (Москва)</i> «Вымысел не есть обман» (Булат Окуджава — исторический романист)	43
Елена Юрьевна СКАРЛЫГИНА <i>кандидат филологических наук, доцент факультета журналистики МГУ (Москва)</i> «На улице моей беды...»: Булат Окуджава и Юрий Трифонов	47
Виктор Альфредович КУЛЛЭ <i>поэт, кандидат филологических наук (Москва)</i> Окуджава как фактор влияния. К вопросу о некоторых параллелях творчества И.Бродского и Б.Окуджавы	50
Валерий Иванович БОСЕНКО <i>кандидат искусствоведения, киноархивист (Госфильмофонд России) (Москва)</i> Булат Окуджава в кино	55
Дискуссия	58
День второй, 20 ноября	65
Владислав Алексеевич ЗАЙЦЕВ <i>доктор филологических наук, профессор МГУ (Москва)</i> Булат Окуджава и поэты-современники	66
Александр Семенович КУШНЕР <i>поэт (С.-Петербург)</i> Несколько слов о Булате	70
Барбара КАРХОФФ <i>доцент кафедры русского языка Марбургского университета</i> Булат Окуджава в Марбурге	73

Екатерина ЛЕБЕДЕВА <i>литературовед, научный сотрудник Европейского университета «Виадрина» (Франкфурт-на-Одере)</i> Традиции и истоки песен Булата Окуджавы.....	77
Станислав Стефанович ЛЕСНЕВСКИЙ <i>критик, литературовед (Москва)</i> Неповторимый жанр.....	81
Михаил Константинович ПОЗДНЯЕВ <i>поэт, публицист (Москва)</i> «И этот век не менее жесток...» Гражданская лирика Булата Окуджавы 80-х годов <i>Некоторые предварительные замечания</i>	84
Светлана Сергеевна БОЙКО <i>кандидат филологических наук (Москва)</i> Публикации о творчестве Булата Окуджавы.....	88
Екатерина Александровна СЕМЕНОВА <i>аспирант ИМЛИ (Москва)</i> «Стихи, превратившиеся в песни» и «пение без музыки». <i>К проблеме соотношения «устного» и «письменного» вариантов текста в поэзии Б.Ш. Окуджавы и И.А. Бродского</i>	94
Роман Романович ЧАЙКОВСКИЙ <i>доктор филологических наук, профессор Северного международного университета (Магадан)</i> Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках народов мира.....	98
Юрий Федорович КАРЯКИН <i>публицист, философ, литературовед (Москва)</i> За книгой Окуджавы.....	100
Дискуссия.....	107
День третий, 21 ноября.....	115
Лазарь Ильич ЛАЗАРЕВ <i>кандидат филологических наук, критик, литературовед (Москва)</i> «Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...» (Булат Окуджава и война).....	116
Александр Ильич ГИНЗБУРГ <i>публицист, правозащитник (Париж)</i> Булат и поступок.....	121
Светлана Борисовна ХРИСТОФОРОВА <i>аспирант Северного международного университета (С.-Петербург)</i> Песенные тексты Булата Окуджавы как проблема перевода (на материале переводов на немецкий язык).....	124
Леонард КОШУТ <i>издатель, критик, переводчик (Берлин)</i> Булат Окуджава на немецком языке. <i>Проблемы перевода песен и несколько слов о прозе</i>	126
Серго Виссарионович ЛОМИНАДЗЕ <i>критик, литературовед (Москва)</i> «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» — грузинская нить.....	130
Юко ВАТАНАБЕ <i>профессор Института иностранных языков (Кобе)</i> Восприятие творчества Булата Окуджавы в Японии.....	140
Александр Иванович ЗОРИН <i>поэт, эссеист (Москва)</i> Вестник до-верия.....	141
Дискуссия.....	145
Вместе с участниками конференции в дискуссии выступили гости: Любовь Арсеньевна КРЕЧКОВА <i>доктор философии, литературовед (Даллас)</i>	145
Олег Никитьевич ХЛЕБНИКОВ <i>поэт, публицист</i>	150

Ирина РИШИНА

Вместо предисловия

Три дня — 19, 20, 21 ноября 1999 года — в Переделкине работала Первая международная научная конференция “Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века”, посвященная 75-летию со дня рождения Поэта.

Подмосковный писательский городок не случайно был выбран местом ее проведения. Для Булата Шалвовича в последние десять лет этот отнюдь не пустынный, но все же в отдалении от суетно-шумной Москвы тихий уголок стал “приютом спокойствия, трудов и вдохновенья”. В лесном уединении (“Нынче я живу отшельником / меж осинником и ельником...”, “Мне нравится то, что в отдельном / фанерном домишке живу...”) ничто не мешало “перу усердствовать”, а фортуна была благосклонна, приглашая к столу “нести свое сладкое бремя”. И потому так же не случайно программа конференции началась с посещения ее участниками музея: устроенного во флигеле “музея для друзей” с его обширной литературной экспозицией, а главное — мемориального домика, кабинета (“Вот комната эта — храни ее Бог! — / мой дом, мою крепость и волю...”), где книги, фотографии, колокольчики, последний окурочок в пепельнице, даже крохотная мышеловка... — молчаливые свидетели переделкинской жизни поэта могут сегодня немало ценно поведать о нем чуткому, пронизательному гостю. Ведь здесь родились многие стихотворные строки конца 80-х, 90-х, писались “автобиографические анекдоты”, создавался роман “Упраздненный театр”.

Ольга Окуджава-Арцимович, директор Государственного музея в Переделкине и Регионального общественного фонда Булата Окуджавы, сообщила, что указом президента буквально в канун конференции (знаковое совпадение?!) ему дан статус учреждения культуры федеральной значимости. Возникнув как народный, сразу став литературным, художественным центром, притягивающим тысячи людей, музей через год после открытия признан наконец государством, обрел шефа — Министерство культуры РФ, которое взяло его на свой кошт, хоть и бедный, но все же...

И еще одно, какое-то мистическое совпадение. Ранняя посетительница, приехавшая одновременно с участниками конференции, прикрепила к калитке самодельное, от руки и от души написанное приветствие: “Здравствуй, Булат Окуджава! Сегодня и всегда!” Это приветствие читательницы, почитательницы (“Высокопарных слов не надо опасаться”) естественно спроецировалось на название форума в честь поэта — “Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века”, — дав иную протяженность во времени: от XX века, то есть “сегодня”, до “всегда”. Потом на самой конференции не раз артикулировалась мысль о том, что художественное наследие Б.Окуджавы становится и станет достоянием культуры третьего тысячелетия. И, открывая конференцию, возглавлявшая ее оргкомитет профессор РГГУ Галина Белая заметила: цель предстоящих заседаний — “поговорить о творчестве Булата Окуджавы — о том, чем оно являлось, является сегодня и останется, я уверена, на века”.

Вместе с Региональным общественным фондом Б.Окуджавы и его музеем учредителями конференции стали Российский государственный гуманитарный университет, Русский ПЕН-центр, Международный литературный фонд, а также Северный международный университет (Магадан), профессору которого Роману Чайковскому принадлежит идея проведения научной конференции.

Ироничный, а вернее, самоироничный Булат Шалвович, скорее всего, усмехнулся бы и по поводу музея — уж больно чужда ему была всяческая “замузееность”, и тем более по поводу научной конференции, посвященной тому, что “сочинилось как-то так, само собою, / что-то среднее меж песней и судьбою”, и приуроченной к юбилейной дате, а ведь он бежал “датских” чествований и церемоний. Сторонясь “круглых столов” и “чтений”, не скрывая — “не умею писать статьи и не... люблю анализи-

ровать себя самого”, Окуджаву в ответ на анкету журнала “Вопросы литературы” — как вы пишете? — сочинил ставшее широко известным:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить...
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить.

Почему, для чего, как... Если каждый человек — тайна, то поэт — тайна тайн. Приблизиться к ней, подобрать золотой ключик к той заветной дверце, за которой театр души, не упраздненный временем, найти код для расшифровки, разгадки феномена — это, наверное, удел не одного-двух-трех дерзающих. “...И углубимся в дух поэта,/ поразмышляем о достоинстве и чести”. К личности Булата, внутренне свободного человека, всегда считавшего главными ценностями нравственные начала — совесть, благородство и достоинство, к многогранному художественному миру Окуджавы обращались литературоведы, критики, филологи, философы, историки, искусствоведы, музыковеды и другие “-веды”, разумеется, и при его жизни, рассматривая стихи и песни, прозу, сценарии... И не только в России, бывшем Советском Союзе, но и в разных зарубежных центрах его сочинения изданы на многих языках народов мира.

“...И замирает обложка, как крышка,/ с обозначением точной цены”. Теперь, когда с не остывающей болью приходится говорить в прошедшем времени — писал, пел, помогал... — неоспоримо подтвердилось то, что понимали, знали, но не столь определенно озвучивали: Булат Окуджава — явление выдающееся, огромное, требующее многостороннего серьезного изучения, осмысления, толкования.

На Первой международной конференции, собравшей исследователей окуджавского мира из Москвы, Петербурга, Магадана, из Германии, США, Франции, Японии, обрело зримые реалии окуджавоведение, окуджавознание, а может, булатоведение — ведь сказал когда-то Александр Володин, что появился новый термин — просто “Булат”. И то, что сегодня еще как-то режет и глаз, и ухо некоей словесной неуклюжестью, завтра станет привычным. И мы, не спотыкаясь на слове, будем с удовольствием констатировать, что на представительном форуме вместе с маститыми российскими и зарубежными учеными, известными поэтами, публицистами выступали молодые окуджавоведы, окуджависты, булатоведы (называйте исследователей жизни и творчества поэта как вашей душе угодно), что уже само по себе обещающе: будет кому и дальше “углубиться в дух поэта”, “имя которого — это символ целой эпохи” (Сергей Аверинцев).

Доклады, сообщения, выступления в дискуссиях каждого из трех дней конференции представлены в этом сборнике, и нет необходимости их характеризовать. Все вместе они — еще один шаг к Булату Окуджаве.

Окуджава не был официальным человеком, и конференция получилась под стать ему совсем не официальной, и как музей не “замузеен”, так и она, научная, не стала, слава богу, наукообразной.

...Колокольчик из дома Окуджавы возвещал о начале заседаний. “В склянке темного стекла” розы красные цвели “гордо и неторопливо”. Парил под потолком шарик — “...шарик вернулся, а он голубой”. Гостей — это были не только участники конференции, но и писатели из Дома творчества, из переделкинского городка, аспиранты и студенты МГУ, РГГУ, Литературного института — встречал Булат: его песни слушали вновь и вновь и вольно-невольно подпевали. И тут же в фойе он смотрел на всех с десятков снимков разных лет (работы В.Баженова, В.Богданова, А.Карзанова, А.Князева, В.Крохина, Ю.Феклистова, С.Фурмана и др.). Фотоэкспозицию завершал стенд-альбом “Дом Поэта в Переделкине”.

В перерывах пили чай — пусть пока не чаепитие на Арбате, а чаепитие в Переделкине, но тоже “самовар, как бас из хора”, и тоже “напиток именитый... был он теплый и прекрасный”, и “это тоже вдохновенье...”, а стало быть, снова привет от Булата.

Не расставались с Булатом и после заседаний — смотрели сделанную Валерием Босенко монтажную ленту из разных фильмов “Булат Окуджава — актер”, ездили в Театр Луны на премьеру спектакля “Путешествие дилетантов”.

Итак, Первая международная научная окуджавская конференция состоялась, и, как отмечалось в СМИ — материалы были в “Известиях”, “Литературной газете”, “Литературных ведомостях”, “Общей газете”, “Алфавите” и др., в новостных передачах разных телеканалов, — она получилась и содержательной, и живой, явилась значительным литературным событием в нашей культурной, духовной жизни.

“Долгое эхо оборванных струн”...

День первый
19 ноября

Георгий КНАБЕ

Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема “мы”*

Поколение Булата Окуджавы пережило три исторические эпохи: междувоенные 20-е и 30-е годы; 60-е со своим эпилогом в 70-х и частью даже в 80-х — эпилогом, который их и продолжал и уничтожал одновременно; и одно-два заключительных десятилетия только что минувшего века. При этом важно подчеркнуть обстоятельство, часто упускаемое из виду: при всех национальных особенностях то были эпохи общемировой (или, во всяком случае, общеевропейской) истории; явления каждой из них, в том числе и российские, имеют международный контекст и вне его остаются не до конца понятными или предстают в искаженном свете. Каждая из этих эпох обладала своим особым историческим смыслом, каждая характеризуется своей цивилизацией, своим общественно-философским умонастроением, своей человеческой атмосферой, тоном повседневной жизни, колоритом материально-пространственной среды. Попытаемся несколькими мазками вызвать в памяти самый общий облик каждой из них.

Двадцатые и — для поколения, о котором идет речь, — несравненно более живые и важные тридцатые. Ленинско-сталинский социализм, пятилетки и трудовой энтузиазм, пионерские сборы и комсомольские собрания, аскетический быт, общая вера в поступательное движение истории к лучшему и в то, что ценность человека определяется его деятельностью ради торжества этого «лучшего»; лежащиеся на все это густые и кровотокающие лубяно-колымские тени как бы существуют, но как бы и несущественны: «Там, за горами горя, солнечный край непочатый»¹, «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и «Ты куришься во мгле теорий, / Страна вне сплетен и клевет»². И фон: гражданская война в Испании, леволиберальные утопии, единый фронт борьбы против фашизма и диктатуры буржуазии, «Und weil der Mensch ein Mensch ist, hat er Stiefel ins Gesicht nicht gern», «Bandiera rossa la trionfera»³.

Эпоха 60—70-х годов началась с возмущенного разочарования в предыдущей эре, готовность

которой жертвовать живым человеком во имя сияющих высот будущего обернулась тоталитарным подавлением личности, пятьюдесятью миллионами трупов и географией концлагерей от Краслага до Маутхаузена. На Западе дети, входившие в жизнь в эти годы, решили, что простить все это отцам нельзя. «Всякий, кто старше тридцати, — враг», — сказал один из властителей их дум. Люди принялись строить свое производство, где автоматика постепенно заменяла изнурительный труд и упраздняла само исходное для предыдущей эпохи противостояние голодного рабочего класса и обжиралой буржуазии; строить свое общество социальной защиты и ослабления классовых перегородок, усиленной демографической подвижности, вертикальной и горизонтальной; свою маргинальную мораль; свое искусство — рок-музыку и авторскую песню, самодеятельную живопись и суперграфику; свои формы личных отношений и связей — микроколлективных, кружковых, основанных на свободной и кратковременной избирательности. Несмотря на свою направленность против обязательно-тотального коллективизма довоенного толка, повсеместно и властно утверждался новый «конформизм нонконформизма»: достаточно вспомнить битломанию, майскую (1968 года) Сорбонну, Лужники и Политехнический.

Последние — это уже отражения всего описанного у нас, в СССР. Отражения были как бы двухэтажными. Наверху — официально объявленная и громко осуществляемая «оттепель»: XX съезд и разоблачение культа Сталина, Международный фестиваль молодежи и студентов, входившие в его программу выставки абстрактной живописи, гастроли — после тридцатилетнего перерыва — иностранных театров. И там же, наверху, — полускрываемая работа по ограничению последствий той же «оттепели», могущих стать угрозой режиму, — аресты, проработки и исключения, Манеж и проклятия по адресу художников-«модернистов», новочеркасский расстрел. Тем временем на нижнем этаже — странное невнимание к сдерживающим мероприятиям партии и правительства и вопреки им, или, точнее, как-то мимо них, — торжествую-

* Текст настоящего доклада был выправлен и сдан в печать до появления книги: Окуджава Б.Ш. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 (Новая библиотека поэта), которая вносит существенные уточнения в наше представление о творчестве Булата Шалвовича. Прошу читателя иметь это в виду.

щая атмосфера неформального общения, самостоятельный туризм по красотам русской природы, по полуразрушенным монастырям и церквям, бесконечные вечера столь же самостоятельной поэзии и песни, дискуссионные клубы «физиков» и «лириков» в наполовину освободившихся от завесы секретности академгородках — Обнинске и Протвине, Пущине и Черноголовке, знаменитые московские кухни в дешевых окраинных жилищных кооперативах, где «магнитофон системы «Яуза»⁴ до четырех утра хрипит что-то недозволенное, и студенческие общежития, где бушует новая и молодая демократическая кровь — провинциальные талантливые ребята, дети почтарей из Вологды, рыбаков из Бердянска, парикмахеров из Сызрани. Словом — читайте Юлия Кима⁵.

Здесь нет возможности раскрывать причины, по которым эта атмосфера в течение 10—20 лет себя исчерпала, и отчасти из ее недр, отчасти в виде реакции на нее с 1980-ми годами родилась (возродилась?) и распространилась общественно-политическая и философская парадигма «вечных ценностей»: почвы и нации, традиций и церковности, консерватизма и национально-гражданской солидарности — во всех ее вариантах от тэтчеррейгановской «здоровой конкуренции» и немецкого неоконсерватизма до национал-патриотических воздыханий по быломu и никогда не существовавшему раю⁶.

Третья эпоха — наше сегодня (или, вернее, уже вчера) — началась после. Сахаров на трибуне Съезда народных депутатов, гласность, перестройка, правовое государство, оборона Белого дома, реформы и — традиционный русский цикл: от Сергея к Стоглаву, от «дней Александровых прекрасного начала» к Семеновскому плацу, от Февраля к Октябрю. И активный международный фон — не столько политический, сколько общественно-философский. Переживание перечисленных состояний породило ощущение, что все они имели общий корень, что корнем этим было существование *общества как системы* и что именно отсюда проистекали все срывы, все трагедии и беды не только минувшего полувека, но и двух-трех столетий предшествующих. Общество как система, в соответствии со сделанным открытием, могло быть социалистическим или капиталистическим, утверждаться либерально или диктаторно — оно все равно исходило из системы, нормы и порядка, подчиняющих себе индивида⁷, было по своей природе репрессивным, бесчеловечным и заслуживающим не столько сокрушения («это мы уже проходили»), сколько универсальной иронии; европейское общество было признано таковым на протяжении по крайней мере последних двух-трех столетий, и весь этот период его истории получил наименование «*модерн*».

Соответственно, умонастроение, его не принимавшее и ему противостоявшее, получило название

«*постмодерн*»; начавшись в 1970-е, оно утвердилось к 1990-м в своих основных окрашивающих эпоху постулатах: не цельное мировоззрение, а решения на основе ситуаций; не противоположность психической, нравственной, гражданской нормальности и ее нарушений, а их полная относительность; не профессиональное искусство, а свободное самовыражение каждого; не академическая наука, а высказывание любым человеком своего представления об избранном им предмете; не культурная традиция или иерархия культурных ценностей, а мультикультурализм; не целенаправленная информация, регулируемая стремлением к точности, а информационный резервуар, из которого каждый волен черпать то, что ему в данный момент подходит; не централизованное государство, а местное самоуправление; не война армий, а вооруженный конфликт с населением или среди населения; убеждение в том, что *хаос вообще лучше, человечней, естественней порядка*⁸.

Феномен Окуджавы определился на этих трех порогах, по которым прошумел только что завершившийся век. Человек второго из этих этапов, шестидесятник, он был тем не менее открыт культуре, ценностям и даже атмосфере 30-х, несмотря на то, что с этой эпохой связаны были самые трагические события, пережитые его семьей и его страной, о которых он не забывал никогда. И он оказался наглухо закрыт цивилизации, атмосфере и самому строю существования последних 10—15 лет XX столетия, до конца отказываясь их принять, хотя то были годы развенчания наконец вечно ненавистного ему диктаторного строя, годы его мирового признания и непрерывных успехов. Тут есть загадка, которую нужно раскрыть. В эту загадку и в ее решение вплетен основной нерв не только творчества и жизненной судьбы Булата Окуджавы, но и всей цивилизации второй половины XX века. Об этом «нерве» — все нижесказанное.

Укорененность Окуджавы во втором из обозначенных этапов, в шестидесятых годах, очевидна. На это указывают уже обстоятельства биографические. Десятилетие в истории и в культуре — не то же самое, что десятилетие в календаре. Оно длится не десять лет, а столько, сколько длится тот сгусток культурно-исторического воздуха, который составил его существо: «люди сороковых годов» — Герцен и Огарев, Белинский и Грановский — заполняли авансцену русской культуры с середины 1830-х до середины 1850-х. Шестидесятые годы XX столетия как самостоятельная культурная эпоха начались в Западной Европе между 1955-м и 1958-м, в России — в 1956-м. И именно с этого года Окуджава входит в духовную жизнь московского, а вскоре и российского общества. В 1956 году он возвращается после шестнадцатилетнего отсутствия в Москву, и с этого же года начинается публикация его стихотворных

сборников, сразу принесших ему громкую известность: 1956-й — «Лирика»⁹, 1959-й — «Острова»¹⁰, 1964-й — «Веселый барабанщик»¹¹ и «По дороге к Тинатин»¹².

Кроме обстоятельств биографических, важно самосознание поэта. Шестидесятые годы знают внутреннее членение. Первый их период, собственно шестидесятые годы в первоначальном, самом ярком смысле, длился с XX съезда партии до падения Хрущева, до первых политических процессов и войны во Вьетнаме, то есть с 1956-го до 1965-го. Именно с этим временем, с его атмосферой и его людьми связывал сам поэт исходный импульс своего творчества: «Эти люди как раз первыми восприняли мои песни, и они как раз первыми и разносили. Но это был очень бурный процесс, очень быстро все это разносилось. Я не успевал что-нибудь спеть, как уже через два дня слышал это в разных местах. Если бы я, допустим, сегодня начал сочинять те же песни, они бы так не пошли. Это совпало с временем, с потребностью, с какой-то пустотой, вот такая штука. <...> В общем, это было очень интересное время»¹³.

Шестидесятые годы дышат в тех песнях, что наиболее крепко и навсегда связались с образом Окуджавы: «Веселый барабанщик», «Женщины-соседки», «Ванька Морозов», «Вы слышите, грохочут сапоги...», «Во дворе, где каждый вечер...», «Полночный троллейбус», «Когда метель кричит как зверь...»¹⁴ и столь многих других. Шестидесятическим было в этих песнях низведение — и тем самым возвышение — коренных тем истории, жизни и нравственности с трибун и кафедр до интимного дружеского, «вечериночного» общения. Шестидесятическим было и отрезвление от тоталитарных лет, негодование и ирония по отношению к недавнему прошлому — от «Черного кота» до «Ах, война, она не год еще протянет...»¹⁵.

Наконец, шестидесятическим был тот круг, в котором Окуджава провел все последующие годы. В посвящениях и упоминаниях мелькают имена отсюда — от Самойлова до Ахмадулиной. Сорок лет спустя вспоминали его на сороковой день после кончины в специальном выпуске «Булат Окуджава» Ахмадулина, Войнович, Искандер, Карякин, Никитины¹⁶. Когда в 1987 году «Огонек» решил посвятить номер культуре шестидесятых, он вынес на обложку групповую фотографию: Окуджава, Вознесенский, Евтушенко, Рождественский¹⁷. Духовное поколение шестидесятых годов, на всю жизнь окружившее Окуджаву своей любовью и своим теплом, было несравненно шире, чем эта первая шеренга. Осенью 1961 года мы с женой провели вечер среди физиков-атомщиков Обнинска, два часа подряд певших его песни. Самыми ценными магнитофонными записями до сих пор остаются сделанные в те годы — с бесконечными техническими огрехами, вечериночные, с подпевающими, а подчас и фальшивящими девичьими голосами и бульканьем наливаемого в

стаканы вина.

Но ведь столь же очевидно, что, укорененный во второй эпохе XX века, Окуджава был открыт первой. Туда вела его семья — старые и активные коммунисты отец и мать, атмосфера детства — такая, какой он описал ее в «Упраздненном театре»¹⁸, сама романтика первоначального шестидесятичества, которая складывалась как романтика очищенного, интеллигентного, мифологизированного революционного социализма. Василий Аксенов с удивлением вспоминал о том, как в начале шестидесятых годов вдруг оказалось, что молодые поэты, в чью среду он вошел после своего литературного дебюта, пестуют культ «чистой революции». Окуджава входил в эту среду; Аксенов его из нее несколько выделяет. Некоторые стихи этих лет показывают, что выделять не надо: «Сентиментальный марш», «О чем ты успел передумать...», «Комсомольская богиня»¹⁹.

Как видим, человек шестидесятых годов, Булат Окуджава был тем не менее (или именно поэтому) открыт предшествующей эпохе культуры XX века. Как сложились его отношения с эпохой последовавшей? В итоговом сборнике «Чаепитие на Арбате» стихи девяностых выделены в самостоятельный раздел. Вот его тональность: «Вот какое нынче время — / всё в проклятьях и дыму... / Потому и рифма «бремя» / соответствует ему»²⁰. «Что ж, век иной. Развеемы все мифы. / Повержены умы. / Куда ни посмотреть — всё скифы, скифы. / Их тьмы и тьмы, и тьмы»²¹. «...Но гитару придется оставить / в прежней жизни, на том берегу...»²². «Вымирает мое поколение, / собралось у двери проходной. / То ли нету уже вдохновенья, / то ли нету надежд. Ни одной»²³. «Ничего, что поздняя поверка. / Все, что заработал, то твое. / Жалко лишь, что родина померкла, / что бы там ни пели про нее»²⁴. «Руки мои на коленях покоятся, / вздох безнадежный густеет в груди: / там, за спиной — «До свиданья, околица!»... / И ничего, ничего впереди»²⁵. Можно добавить стихотворение, в этот раздел не вошедшее, — оно открывает сборник 1993 года «Милости судьбы»: «О фантазии на темы / торжества добра над злом! / В рамках солнечной системы / вы отправлены на слом. // Торжествует эта свалка / и грохочет, как прибой... / Мне фантазий тех не жалко — / я грущу о нас с тобой»²⁶.

Откуда это ощущение границы, тупика, так что «ничего, ничего впереди»? Можно было бы предположить причины личные, к веку и его перепадам отношения не имеющие, — возраст, болезни. Не получается. Это *мы* боеем и умираем от панкреатита, перитонита, гепатита, нефрита и так далее. Болезни гениев — не причина, а следствие. Они приходят не тогда, когда воспаляется поджелудочная железа, а тогда, когда иссякает воздух истории, питавший их легкие. Пушкин встал под пистолет Дантеса, когда понял, что не сочетаемы империя и свобода,

Блок начал свое движение к «Пушкинскому дому», когда понял, что Двенадцать — не столько апостолы заслуженного возмездия, сколько обыкновенные уголовники; по словам человека, близко знавшего его в последние годы, Блок «умер от отчаяния»²⁷.

Отношения Булата Окуджавы с заключительной эпохой XX века определяются воздухом истории. Они хорошо документированы, так как в последние годы он много и охотно беседовал под магнитофон, давал интервью. Остановимся на двух, которые представляются наиболее показательными, — «Булат Окуджава тоскует по песням, но пишет прозу»²⁸ и «Последняя встреча»²⁹.

Одно из них явствует совершенно бесспорно: ощущение, что «нету надежд. Ни одной» и что «ничего, ничего впереди», не вызвано отрицательным отношением к перестройке и реформам. В эти годы Окуджава очень много читает газет, ибо чувствует не только интерес к происходящему в стране, но и свою ответственность за происходящее, высказывает сочувствие к определенным политическим фигурам и неприязнь к другим, прямо и решительно говорит о важности демократических преобразований и недопустимости шовинизма, фашизма, антисемитизма. Суть дела в другом. Сквозь все эти многообразные суждения настойчиво прорисовывается общая мысль о нарастающей опасности хаоса безответственного своеволия и распада культурных целостностей. Его преследует мысль о внутреннем единстве, с одной стороны, распада общества на хаотически безответственные, не сдерживаемые ни культурой, ни традицией или нравственностью единицы, и, с другой, — сплочения их в тоталитарное единство, основанное на национальной или социальной исключительности, исповедующее культ силы, вождя, подавления инакомыслящих. Настроение, отраженное в приведенных выше стихах, растет отсюда. В концентрированном виде оно выражено в стихотворении «Мне русские милы из давней прозы...»³⁰. Русская интеллигенция десятилетиями была замордована и «на кухне старой / во власти странных дум», коротала свой «век, подзвученный гитарой». С зарей реформ и перестроек этот тяжелый сон должен был кончиться. Но «кто знал, что будет страшным пробужденье / и за окном пейзаж?» Столь страшными они явились потому, что в наступившей эпохе начала разума и культуры, взаимопонимания и солидарности на их основе оказались оттесненными озлобленной рознью, где каждый тянет в свою сторону и в свою выгоду, той одновременно стайностью и рознью, имя которой и есть «толпа»: «И с грустью озираю землю эту, / где злоба и пальба. / И кажется, что русских вовсе нету, / а вместо них толпа». Тема злобной толпы проходит через стихи последних лет и откликается в беседах и интервью (ср. стихотворения «По прихоти судьбы — Разносчицы даров...», «Пока он писал о России...», «Шибко грамотным» в обществе

нашем...»³¹).

За впечатлениями от окружающей поэта действительности встает ее общеевропейский и международный общественно-философский фон. Распад общества, культурной традиции и культурных целостностей на полностью автономные и самодостаточные единицы, освобождение их от всех традиций и ответственностей как от тиранических сил, стоящих над человеком и его принуждающих, могло казаться верхом гуманизма из Франкфурта или Оксфорда, где такой распад оставался философским умонастроением, не влиявшим на устойчивую инерцию общественной жизни и производства. В России он обернулся тем, чем обернулся. Но на весах истории последние полтора десятилетия XX века — это единый процесс и единая эпоха. Их совокупная тяжесть оказалась непереносимой для поэта, сращенного со «второй эпохой» века и трудно, сложно открытого «первой». Почему? Ведь легче стал быт и исчезли материальные заботы («Вот деньги тебе, Белла: / купи автомобиль...»³²), ведь рассыпался «железный занавес» и зарубежные перепечатки твоих стихов не влекут за собой больше карающих вызовов к начальству, ведь «стих на сопках Магадана / лай сторожевых собак»³³. Так в чем же дело?

Дело в неизбывной жажде человека — всегда существа общественного и всегда неповторимой индивидуальности — примирить эти два полюса своего бытия. На всем протяжении европейской истории настойчиво реализуется его потребность не остаться одиночкой, но и не раствориться в отчужденном множестве, ощутить себя членом общества, но общества как сообщества и содружества, реализовать себя в социуме, но в социуме своих — от древнегреческих гетерий через средневековые кабацкие сообщества и студенческие союзы до культа лицейской дружбы, до возгласа Пушкина: «Друзья мои, прекрасен наш союз!» Исследование этой потребности и форм ее реализации — одна из магистральных проблем современной жизни, современной цивилизации и современного общественно-исторического познания. В науке она получила название (само)идентификации, в повседневном словоупотреблении — проблемы «мы». Особую, магистральную, важность идентификация и «мы» обрели в XX веке, особую остроту и масштаб — в его шестидесятые годы, особое разрешение — в песнях Булата Окуджавы.

Об отраде принадлежности к одиночеству и единомыслящим — исходные и составившие славу поэта песни, стихи и образы. О ней «надежды маленький оркестрик», тот, что слышат «дилетанты» и «фраера», слышат те, с кем «не раз уходил от беды»³⁴, слышали все «мы», кого «Офелия помянет»³⁵ и кто узнал, «что к чему и что почем, и очень точно»³⁶. Первое и особенно яркое выражение этот строй мыслей и чувств нашел себе

в песнях 1959—1963 годов, но он остался в душе автора навсегда. Сомневающиеся, дабы расстаться со своими сомнениями, могут перечитать некоторые очерки и рассказы Окуджавы, вошедшие в его автобиографическую прозу, хотя бы «Около Риволи, или Капризы фортуны» (1991)³⁷. Тот же строй мыслей и чувств обусловил восприятие его стихов следующими поколениями. Международную популярность Окуджавы до сих пор вызывают именно эти песни: это подтверждают люди из Германии, Польши, Японии... Главное наследие Окуджавы и главный его вклад в культуру XX века, основа немеркнувшей привлекательности его творчества заключены в сохранении этоса «мы» и в особенном разрешении проблемы самоидентификации. Попробуем проверить и аргументировать высказанное суждение и, если это удастся, найти в нем ответ на поставленные выше вопросы.

Для начала немного статистики. В итоговой книге стихов Булата Окуджавы «Чаепитие на Арбате» произведения 1950-х и 1960-х занимают 250 страниц, на протяжении которых местоимение «мы» (вместе с его производными — притяжательными и косвеннопадежными) встречается 179 раз. В зависимости от контекста его смысл может быть уточнен и дополнительно рубрицирован. Обычное в поэзии «мы» вдвоем» с любимой или другом встречается 6 раз, почти столь же обычное «мы» — поэты» — 28 раз, «мы» как голос народа, его армии, страны, человечества — 52 раза. К этому надо добавить 24 случая употребления «мы», которое можно назвать нейтральным, обусловленного скорее синтаксически или контекстуально и духовной нагрузки не несущего. Но 71 раз, то есть без малого в половине случаев, перед нами оказывается то специфическое, шестидесятническое, окуджавское «мы», о котором речь шла выше: «А мы швейцару: «Отворите двери!..», «Когда ж придет дележки час, / не нас калач ржаной поманит...», «Нарисуйте и прилежно и с любовью, / как с любовью мы проходим по Тверской...», «*Наши* мальчики головы подняли...»³⁸ <здесь и далее — курсив автора статьи>. Тема «мы» не исчерпывается такого рода подсчетами. Она определяет направление взгляда поэта, выделяющего в окружающей действительности подлинное и свое в отличие от чужого. В «Полночном троллейбусе» или в «Фотографиях друзей»³⁹ нет местоимения «мы» или его производных — но есть ценностное переживание среды обитания и жизни в ней как «мы».

Проверкой сказанного служит сопоставление «мы» Окуджавы с «мы» других поэтов, особенно ярко выразивших эпоху. Возьмем в качестве примеров стихи Самойлова и Пастернака. У Давида Самойлова на тот же объем текста приходится 81 местоимение «мы» вместе с его производными (против 179 у Окуджавы). Из них 7 «мы» — семья и

детство, и 7 «мы» — двое, 16 раз «мы» — поэты, 25 раз «мы» — человечество, Россия, народ, солдаты, и 26 «мы» — поколение. В последнем случае, казалось бы, вся ситуация ведет к переживанию этого «мы» как «возьмемся за руки, друзья» — но этого-то и не происходит. Людей у Самойлова соединяет не переживание истории как микросреды, а их судьба в ней как во всеохватной *макросреде*.

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом.<...>

Я вспоминаю Павла, Мишу,
Илью, Бориса, Николая.
Я сам теперь от них завишу,
Того порою не желая.

Они шумели буйным лесом,
В них были вера и доверье.
А их повыбило железом,
И леса нет — одни деревья⁴⁰.

Сравните это с тем, как переживается в судьбе поколения ход истории у Булата Окуджавы — не вечеринка, не дружеское свидание или веселая прогулка, а именно судьба народов и именно история народов, причем на ее трагическом изломе: «Потертые костюмы сидят на нас прилично / и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед, / когда под крик гармоник уходим мы привычно / сражаться за свободу в свои семнадцать лет»... «Мы школьники, Агнешка. И скоро перемена. / И чья-то радиолы наигрывает твист»⁴¹.

Еще более показательным сравнением со стихами Пастернака. Общее число «мы» и его производных на тот же объем текста — 116. Из них «мы» — поэты — 3, нейтрально-грамматических — 16, «мы» двое — 28, «мы» — страна, народ, история — 32, «мы» — тесный дружеский круг — 37. И здесь казалось бы, что при таком распределении цифр, при признаниях вроде: «Для этого весною ранней / Со мною сходятся друзья, / И наши вечера — прощанья, / Пирушки наши — завещанья, / Чтоб тайная струя страданья / Согрела холод бытия»⁴², — при общем отношении всего шестидесятнического круга к Пастернаку как к поэту ценному и близкому, эти тридцать семь «мы» должны были бы быть насыщены тем же, чем семьдесят одно «мы» у Окуджавы. Оказывается не совсем так, или, вернее, совсем не так.

Не приходится, может быть, удивляться тому, что происходит с «мы» в историко-революционных поэмах Пастернака, хотя ведь и здесь субъективное стремление автора состояло в том, чтобы пропустить исторический материал через переживания и быт привычного тесного круга:

Мы играем в снежки.
Мы их мнем из валящихся с неба
Единиц,
И снежинок,
И толков, присущих порою,

Этот оползень царств,
 Это пьяное паданье снега —
 Гимназический двор
 На углу Поварской
 В январе⁴³.

Но даже в «Спекторском», даже во «Втором рождении» «мы» не может прорваться сквозь образ мира и времени к образу круга, *сформированного* временем и *повседневно живущего* в нем. Что может быть интимнее и дружественней, ближе поэту, чем кружок, собравшийся в Ирпене летом 1931 года, что может быть пронзительней стихов, призванных передать его атмосферу? И вот как кончается одно из лучших стихотворений этого цикла: «И осень, дотоле вопившая выпью, / Прочистила горло; и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе — / На пире Платона во время чумы. // Откуда же эта печаль, Диотима?»⁴⁴ — и т. д. Сопоставление с Офелией, которая «нас помянет», и с теми, кого не поманит калач ржаной, напрашивается само собой.

Идентификация — категория историческая. Три эпохи культуры XX века — это три «мы». В этом находит себе объяснение, в частности, открытость Окуджавы тридцатым годам, ибо и здесь корень и суть проблемы — в идентификации. Какой и с чем?

Родители поэта, их круг и их сверстники, люди тридцатых годов, тоже начинали с громкого упоенного «мы». Тогда, в дни революционных праздников 1 Мая и 7 Ноября, из открытых окон их комнат в коммунальных квартирах громко и победно лились песни: «Мы наш, мы новый мир построим...», «Но мы поднимем гордо и смело знамя борьбы за рабочее дело...», «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...», «Мы идем боевыми рядами, дело славы нас ждет впереди...» На школьных вечерах их дети читали Маяковского: «Хорошо у нас в Стране Советов...»⁴⁵, а на вечеринках — Светлова: «Мы ехали шагом, / мы мчались в боях / и «Яблочко»-песню / держали в зубах...»⁴⁶

Но с самого начала, и чем дальше, тем яснее, становилось очевидно, что в таком «мы» заложены две противоположные тенденции. Одно «мы» — это «я» плюс те среди «они», кого я ощутил как себе близких, реально или потенциально, «мы», сохраняющее индивидуальность «я», его нравственный выбор. Другое «мы» — это тотальное единство, монолит, где индивидуальные различия несущественны или преодолены, а верность целому как верность собственному выбору и личным убеждениям, в нем реализованным, подлежит искоренению. Этика и эстетика тридцатых годов строились на императиве неразличения, совмещения, отождествления обоих «мы», и тридцатые годы длились как культурная эпоха до тех пор, пока это удавалось. Вспомните «Горийскую симфонию» Заболоцкого, «Ты рядом,

даль социализма...» Пастернака, «Оду» Сталину Мандельштама. Лидия Яковлевна Гинзбург, вспоминая эту эпоху, характеризовала ее словами «жажда тождества»⁴⁷. Время и люди упорно старались не замечать, что оба «мы» находятся между собой в динамических отношениях и первое перерастает во второе. Эволюцию документировали опять-таки доносившиеся из окон песни. Сначала — единство, основанное на нравственном выборе: «Мы пойдем к нашим страждущим братьям, мы к голодному люду пойдем»; потом, во имя единства, — отказ в праве на выбор: «Кто не с нами, тот наш враг, тот против нас»; и наконец — новое обретенное единство, единство без «я», единство-монолит: «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил», где духовная активность, способность к труду и подвигу вообще не коренятся в личности каждого, а должны быть «выращены» извне и только в «нас» в целом.

Окуджаве дано было ощутить сначала, какой соблазн заложен в удовлетворении «жажды тождества». Об удовлетворении этой жажды непрерывно слышал он от родителей, о нем рассказ в «Упраздненном театре» — про новое пальто, отданное сыну дворника⁴⁸, сюда же — признание насчет «усача кремлевского люблю» и «Сентиментальный марш»⁴⁹ вместе со сродными мотивами и стихотворениями. Но дальше становилось все яснее, какая дьявольская диалектика заложена в генетическом сродстве обоих «мы», что значит неуклонное возобладание второго, тотального «мы» над первым — над «мы» личного выбора и диалога. И тогда вставал вопрос об их разделении. Подавляющее большинство современников с этой задачей не справились: либо прежнее монолитное «мы», либо никакого. Окуджава сумел найти ответ наиболее точный философски и наиболее достойный лично — не продолжать упрямо стремиться идентифицироваться с временем, выйти из идентификации, избавиться от иллюзий, с ней некогда связанных, стать собой⁵⁰, но при этом сохранить верность чувству «мы» как исходному принципу нравственной ответственности и культуры. Ответ этот выражен наиболее ясно в сквозной теме его песен — в теме Арбата.

Бесспорно и очевидно, что Арбат Окуджавы — это не Арбат времени написания песен, ему посвященных, что это ретроспективный образ из тридцатых годов. На это указывают довоенные ситуации в некоторых песнях: в явно арбатском дворе радиола играла и пары танцевали *до того*, как «мессершмитты», как вороны, / разорвали на рассвете тишину»⁵¹; те же дворы *стали* тихими летом 1941 года, так что «мальчики» и «девочки», их населявшие, были «нашими» задолго до того; «старыми арбатскими ребятами» названы те «грустные комиссары», что погибли в 37-м и 38-м годах. О воз-

никновении образа Арбата из дымки лет, с большой временной дистанции, говорит и признание автора в том, что после возвращения в Москву в 1956 году он у себя на Арбате не бывал⁵², и о том же говорит слово «когда-то» в описании арбатских «когда-то мною обжитых»⁵³ мест.

Прямое признание в том, что шестидесятичелювечески воспетый Арбат — плод ретроспективной мифологизации, содержится в «Арбатских напевах» 1982 года⁵⁴. «Все кончается неумолимо», и автор находится в «вечной разлуке» со «святыми арбатскими местами»; да к тому же недостоверна и сама их святость, ибо «по-иному крылатым» становится в них то, что на самом деле «было когда-то грешно». Но и переместиться на этом основании в другое, наступившее, постарбатское и внеарбатское время и ощутить себя своим в нем тоже нет возможности, ибо уж слишком тут, «в Безбожном переулке» — еще больше, чем на современном Арбате, — и «речи несердечны, и холодны пиры». Выход — в признании истины: Арбат сегодня — «души отраженье — / этот оттиск ее беловой, / эти самые нежность и робость, / эти самые горечь и свет, / из которых мы вышли, возникли. / Сочинились... / И выхода нет». Того Арбата, образ которого господствует в лирике 1957—1963 годов, нет, да и был ли он как действительность, как фактическая реальность и тогда, в тридцатых, и когда были, если они были, «мы» — сердечные речи и теплые пиры? Конечно, были, были тогда, раз из них мы «вышли» и «возникли», и, конечно, в натуре их не было тогда и нет сейчас, ибо они — это лишь белой отпечаток души, ибо они — «эти самые нежность и робость, / эти самые горечь и свет», из которых мы не только вышли и возникли, но и сочинились.

Перед нами самая подлинная и самая глубокая форма исторического бытия — его миф, единство нормы и жизненной практики, от этой нормы отличной, но ею и формируемой. В этой практике самой по себе никакого «мы» нет — она в том, что «ходят оккупанты в мой зоомагазин»⁵⁵. Но миф вечен как человеческое сознание, как его способность не исчерпываться жизненной эмпирией, а возвышаться над ней и делать ее предметом творчества и духа. И там, в нетленной реальности мифа, были и навсегда остались и «мы», и самоидентификация — с суетой дворов арбатских и интеллигентским Арбатом в целом, с теми его окнами, где ждут и не спят четыре года, с полночным московским уютom, со всеми, кто «успел сорок тысяч всяких книжек прочитать», кто «рукой на прошлое: вранье!» и «с надеждой в будущее: свет!»⁵⁶

Именно эта мифологическая нормативность самоидентификации, переживание культуры как диалога между «я» и «мы», весь опыт поколений, сохранивших в себе противоречивое единство единицы и целого, свободы и ответственности оказа-

лись сначала под скептическим сомнением, а потом — под яростным отрицанием в заключительной фазе цивилизации XX века. Надо ли удивляться, надо ли сомневаться, что ее пейзаж и ее воздух оказались для Булата Окуджавы невыносимыми и роковыми?

Российский вариант ее, который Булату Окуджаве дано было пережить непосредственно, знаком и памятен до боли: демократическая эйфория конца 80-х; выход на авансцену и повсеместное утверждение нравственного одичания, созданного предшествующими десятилетиями и для которого свобода — всегда синоним распоясанной вседозволенности; торжество чистогана и императивность подчинения ему, несовместимые с ценностями и с самим бытием русской интеллигенции, и многое другое. То было, однако, частное преломление глобальных сдвигов, которые все яснее прорисовывались в атмосфере тех лет и которые Окуджава с его феноменальной чуткостью к любым таким атмосферическим явлениям вряд ли мог не ощущать. Постмодерн как заключительная фаза цивилизации XX века родился из бунта против насильственно и восторженно коллективистского, исключаяющего личность, тотально унифицирующего «мы», но бунта, зашедшего так далеко, что на месте не только тоталитарного, но любого «мы» оказалась либо дисперсия, взвесь, толпа, либо ее изнанка — единство, основанное на общем отвращении к «шибко грамотным», к тем, кто ощущает свою принадлежность к людям, к группе, к целому не как к безликой толпе, а как к избранному мной, в соответствии с моей индивидуальностью, опытом, вкусами, душой, «нашему союзу». Поэтому «мы», соответствующее третьему из культурно-исторических этапов, нами пережитых, в сущности, уже не «мы», во всяком случае, не то, с которым прожил жизнь Булат Окуджава, а вместе с ним и все наше поколение. Все общее, все связующее и объединяющее, признаваемое не только мной, но и императивное для мира вокруг меня — логика, истина, ответственность перед ней, норма, история и пережитые в ней ценности, любовь к своему и неприятие чужого при всей готовности понять чужое и вести с ним диалог, — все раскрывается как придуманное и искусственное, как насилие над «я» и вызывает в лучшем случае осуждение, иронию, пародию, в худшем — яростное стремление подавить, разрушить, уничтожить.

Чувство «мы» и заключенное в нем решение коренной проблемы культуры — отношения индивида и рода — выходит в творчестве Булата Окуджавы далеко за рамки его личного опыта. Оно есть вызванное этим опытом, но ставшее универсальным переживание культуры и нравственности — с особым проникновением выраженный вклад поколения в духовную историю России и человечества.

Примечания:

- 1 **Маяковский В.В.** Левый марш // **Маяковский В.В.** Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1971. С. 68.
- 2 **Пастернак Б.Л.** Волны // **Пастернак Б.Л.** Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1965. С. 350.
- 3 «И поскольку человек есть человек, он не любит, когда ему дают сапогом в лицо» (*нем.*), «Красное знамя победы» (*исп.*) - из популярных пролетарских песен 1930—1940-х годов.
- 4 **Галич А.** Мы не хуже Горация // **Галич А.** Возвращение. Л.: ЛП ВТПО «Киноцентр». С. 148.
- 5 Имеется в виду стихотворение Юлия Кима «Московские кухни» (1988). Описанная атмосфера хорошо представлена и в других публикациях того же сборника: Авторская песня / Сост. Вл. Новиков. М.: Олимп; АСТ, 2000.
- 6 Для характеристики этой атмосферы в международном плане важны: Неоконсерватизм в странах Запада. Часть 2. Социально-культурные и философские аспекты. Реферативный сборник ИНИОН. М., 1982, и Claus Leggewie. Der Geist steht rechts. Berlin. Rotbuch Verlag, 1987; применительно к внутрirosсийским процессам: **Селезнев Ю.** Василий Белов. М.: Сов. Россия, 1983; для сопоставительной характеристики восьмидесятых и шестидесятых годов: **Кобак А., Останин Б.** Молния и радуга: пути культуры 60–80-х. Журнал «Волга», 1990, № 8.
- 7 Классический текст, определивший все дальнейшее развитие этой мысли, основополагающей для европейской цивилизации второй половины века: **Horkheimer M., Adorno Th. W.** Dialektik der Aufklärung, 1947, — и множество последующих переизданий; русский перевод — **Хоркхаймер М., Адорно Т.** Диалектика Просвещения. М., 1997.
- 8 Общую характеристику постмодерна на фоне модерна см. в работе автора: **Кнабе Г.** Местоимения постмодерна // Красные Холмы. Общественно-политический, литературно-художественный и научно-популярный альманах. М., 1999, и **Harvey D.** The Condition of Postmodernity. Cambridge MA and Oxford UK, 1990. Обзор литературы и точек зрения: **Ильин И.** Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. Том 2; Он же. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Intrada, 1998.
- 9 **Окуджава Б.** Лирика. Калуга: изд-во газеты «Знамя», 1956.
- 10 **Окуджава Б.** Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1956.
- 11 **Окуджава Б.** Веселый барабанщик. М.: Сов. писатель, 1964.
- 12 **Окуджава Б.** По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964.
- 13 Стенгазета Клуба самодетельной песни, посвященная 60-летию Б.Окуджавы. 1984, май—июнь. С. 7.
- 14 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 14, 16, 21, 29, 31, 37, 42.
- 15 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 67; **Окуджава Б.** Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 101. Эта сторона шестидесятничества и солидарность Окуджавы с ней охарактеризованы в его интервью «Литературной газете» от 16 января 1991 г.
- 16 Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с. / Отв. ред.-сост. И.Ришина.
- 17 Огонек. 1987. № 9.
- 18 **Окуджава Б.** Упраздненный театр. Семейная хроника. М.: Изд. дом Русанова, 1995.
- 19 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 12, 61, 53.
- 20 Там же. С. 573.
- 21 Там же. С. 586.
- 22 Там же. С. 576.
- 23 Там же. С. 601.
- 24 Там же. С. 594.
- 25 Там же. С. 598.
- 26 **Окуджава Б.** Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 4.
- 27 Эти слова прозвучали в одном из докладов В.Шкловского, посвященном памяти Блока.
- 28 Московские новости. 1993. № 35 (29 авг.), беседовал И.Дадашидзе.
- 29 Общая газета. 1997. № 28 (17—23 июля), беседовала Е.Альбац.
- 30 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 586—587.
- 31 Там же. С. 380—381, 581, 590.
- 32 **Окуджава Б.** Песенка Белле // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 522.
- 33 **Окуджава Б.** Памяти брата моего Гиви // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 420.
- 34 Там же. С. 37.

Сигурд ШМИДТ

Булат Окуджава и «арбатство»

В массовом представлении — и в России, и за рубежом — творчество Окуджавы неотъемлемо от восприятия Арбата. И если не становление, то оформление мифа об Арбате, его месте в истории и культуре России связывают с именем и творчеством Булата Окуджавы. Им необычайно обаятельно изображен Арбат; его признают певцом Арбата. Любовь к Окуджаве распространяется и на Арбат; а любящие Арбат, те, кому дороги арбатские традиции, любят и Окуджаву, гордятся Окуджавой и тем, что он одарил Арбатом мир читателей и слушателей.

Когда отмечали 500-летие Арбата в 1993 году (а я был заместителем председателя юбилейного комитета, мэра Москвы Ю.М. Лужкова), не было ни одного заседания, ни одного плаката, ни одного пригласительного билета, ни одной газеты, где бы не цитировали строки Булата. Названо его имя и в приветствии Президента России, оглашенном 1 октября на торжественном вечере в Театре имени Вахтангова. Окуджава был деятельным членом юбилейного комитета, инициативным участником его заседаний. Он поддержал идею установить в юбилейные дни памятник Александру Сергеевичу в Пушкинском сквере-кружке близ храма Спаса на Песках (об этом месте он писал: «У Спаса на Кружке забыто наше детство»¹) и восстановить памятник «Реквием, 1941» не вернувшимся с войны учащимся и учителям из 110-й школы имени Ф.Нансена у Никитских ворот; а также подготовить историко-краеведческий альманах «Арбатский архив». И сам подобрал для первого выпуска альманаха тексты об Арбате и фотографии. Речи на больших собраниях он не произносил, но стихи читал и мог ощутить любовь и уважение разновозрастной аудитории. Булат Шалвович проявлял живой интерес к юбилею, к отражению этих событий в СМИ. Полагаю, что его растрогало и ему было дорого то, что арбатский юбилей явился и утверждением особого значения его имени в биографии Арбата и в историографии арбатской темы в истории и культуре; и поколение его сына могло это «в воздухе арбатском обнаружить» (о чем мечтал в посвященном Антону стихотворении «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве»)².

Последней книге самого избранного («Стихи разных лет», 1996 г.) поэт дал заголовок «Чае-пи-

тие на Арбате», хотя к тому времени не жил там уже шестьдесят лет. Когда в 1982 году в США издавали книгу «Булат Окуджава. 65 песен»³ (стихи по-русски и в переводе на английский язык, ноты, черно-белые фотографии), на обложке поместили фотографию автора, сидящего на стуле посреди улицы Арбат, — показатель неотделимости Окуджавы от Арбата, его пейзажа и ментальности. И в фильме режиссера А.Берлина, смонтированном к юбилею 1993 года, Окуджава во дворе своего дома — дома 43 на Арбате, где не один год собирались те, кому близко его творчество, и каждое 9 мая — это не только праздник Победы, но и день рождения Булата, с таким мужеством приближавшего на фронте День Победы: там слышны и гитары, и песни, и стихи Булата, и произведения, ему посвященные. Упомянутый альманах «Арбатский архив», членом редколлегии которого он согласился стать и подготовленный к печати при его жизни, начинается страницей со словами Булата «Ах, Арбат, мой Арбат...». В книге, вслед за хроникальными материалами о юбилее 1993 года (там же, конечно, и слова Булата, и его изображение) и статьей «Арбат в истории и культуре России» напечатана подборка написанного Окуджавой об Арбате — и стихи, и проза, с авторским предисловием⁴. И в предваряющей заметке «От редактора» сказано: «...Начиная такое продолжающееся издание, как «Арбатский архив», нельзя не напечатать материал «Арбат Булата Окуджавы...»

И прощались всенародно с Булатом Шалвовичем 18 июня 1997 года на Арбате, в Тимени Вахтангова, где с «Песенки об Арбате» начинался звуковой ряд кассеты с песнями в авторском исполнении. А грустная траурная очередь провожавших в последний путь дорогого им человека и поэта текла в тот день, «как река», по Арбату. И в проникнутой подлинной печалью телеграмме Б.Н. Ельцина после слов «Он был духовным наставником...» читаем: «А сейчас умолк и опустел Арбат, его Арбат». И памятник Булату Окуджаве намерены установить на Арбате.

Впредь прогулка по Арбату, знакомство с самой всемирно знаменитой улицей Москвы будет и встречей с Булатом Окуджавой, напоминанием о его творчестве, а для молодых людей грядущего столетия — и о симпатиях, вкусах, идеалах ушедших и уходящих поколений. И потому важно, чтобы

памятник, конкурс на проект которого объявлен, отражал это и находился бы на достойном месте. Позволю себе остановиться прежде всего на этом актуальном и волнующем нас сегодня вопросе.

Нынешний Арбат — его внешний облик «офонаревшей» улицы, где среди множества торговых заведений меньше всего внимания отводится знакомству с книгами и памятниками искусства и истории, а фланирующая толпа и не помышляет об этом — вызывал горькое чувство у Булата: его обида, печаль и недоумение зафиксированы и в написанном им, и в устных выступлениях о днях, «когда в Москве еще Арбат существовал» (рефрен из стихотворения «Воспоминания о Дне Победы»⁵). И потому предлагаемое некоторыми место для памятника на углу улицы Арбат и Плотникова переулка представляется совершенно неподходящим для мемориала поэту Арбата.

Здесь, на небольшой площадке, памятник окажется среди потоков машин — и легковых, и грузовых. Хотя выезда на пешеходную улицу нет, но именно здесь въезды в два двора. В том, который ближе к дому Окуджавы, — средоточие транспорта, привозящего продукты в большой магазин (бывший «Диета») и в Восточный ресторан, постоянное движение машин отделения милиции и, кроме того, еще строится здание с подземным гаражом. С другой стороны переулка — двор с небольшой свободной площадкой (образовавшейся на месте снесенного дома священника уничтоженной церкви Николая Плотника). Но там единственный подъезд машин к почтовому отделению, булочной, двум ресторанам и магазинам. Не говоря уж о том, что с обеих сторон переулка — многоквартирные дома (три больших корпуса дома 51 по улице Арбат хорошо известны по «Детям Арбата» А.Н. Рыбакова, а воздвигать памятник Окуджаве в ставшем ныне проходным дворе, описанном другим известным арбатским писателем, тоже вряд ли уместно).

Ссылка на то, что это место ближе других к дому 43 по Арбату, где прошло детство Булата, неудачна. Воспетого им двора, неасфальтированного, с маленькими домиками и сараями, с зеленью деревьев и кустарников, скамьями, пространством для детских игр, больше нет — всё застроено. Исчезли и посаженные Булатом деревца, о которых он вспоминает в стихотворении «Речитатив» («Тот самый двор, где я сажал березы, <...> образцом дворов арбатских слыл; <...> рай, замаскированный под двор»⁶). И собираться 9 мая теперь придется разве что в подворотне или под самыми окнами квартиры Булата. Потому достаточно будет напомнить о доме 43, укрепив там доску с указанием, что именно здесь в юные годы жил поэт Арбата.

Булату Окуджаве была несвойственна демонстративная публичность. При всем своем обаянии он был человеком сдержанным, даже замкнутым,

никоим образом не навязывающим себя, тем более не помышляющим выделиться как-либо манерой поведения, внешним обликом, одеждой. Его выделяло благородство скромности. Поэт он был душевной и глубокой мысли, вызывающей потребность раздумий наедине с самим собой или с близкими людьми. Записи его песен, особенно в негромком авторском звучании, — не для площадей и улиц, не для больших сборищ, а для людей своего круга или тех, кто от этого становятся своими людьми. Памятник такому поэту должен отвечать подобным представлениям и вызывать подобные ощущения. У памятника должно быть удобно встречаться влюбленным, беседовать друзьям, слушать гитару, тихие пение и декламацию; а пожилым людям — возвращаться мыслями к прошлому. Должна быть обстановка, сближающая поколения («возьмемся за руки, друзья»), доверительная атмосфера, уют. К памятнику, расположенному между дверями ресторанов, среди движущихся машин, и не захочется, и будет небезопасно подойти, а для скамеек место найдется лишь впритык к постаменту. Следует учитывать и то, что посещающие нынешний Арбат и влекомые людским потоком от Арбатской площади к Смоленской (или от Смоленской к Арбатской), будут воспринимать новый памятник как некий зрительный образ между двумя другими, уже на самой улице Арбат, — имитацией принцессы Турандот у Театра имени Вахтангова и четой молодоженов Пушкиных напротив Дома-квартиры Пушкина. Внешняя стилистика обоих памятников, быть может, и соответствует эстетике арбатских фонарей, но уж слишком далека от духовности Окуджавы, от образа его Арбата.

Убежденный в том, что памятник Булату Окуджаве в Москве может быть установлен только на Арбате, полагаю, что наиболее подходящее в нынешних условиях место — на углу Денежного переулка и улицы Арбат, у стены здания Министерства иностранных дел. Там есть пространство и для сквера, и даже для строительства небольшого здания, предназначенного для выставок. На другой стороне переулка — аптека и выставочный зал Музея-квартиры Пушкина. (Быть может, после строительства комплекса зданий Музея между Пречистенкой и Гагаринским переулком, в этом выставочном помещении найдут возможным экспонировать и материалы о жизни и творчестве Окуджавы, о восприятии его творчества современниками и потомками.) Здесь нет ни магазинов, ни ресторанов, не ездят грузовые авто. Допустимо — как это было еще недавно — и закрыть движение машин по переулку в сторону Арбата. От места этого недалеко и до дома, где жил мальчиком Булат, и до школы, где он учился. Отсюда открывается Арбат вышедшим из метро. Рядом мемориальные квартиры Пушкина (в доме 53) и Андрея Белого (в доме 55); а дом 51 — последний московский адрес Александра Блока. Напротив, на другой стороне

улицы, — здание нового культурно-музыкального центра; а ближе к Садовым — арбатский «Макдоналдс», где, как правило, обходятся без алкоголя и бывает много детей. Таким образом, оказавшимся на Арбате со стороны Садового кольца это будет способствовать восприятию Арбата как улицы культурных традиций, то есть такой, какой хотел представить родную ему улицу Окуджава.

О желательности установки арбатского памятника Булату Окуджаве именно на углу Денежного переулка, где и сейчас зеленый газон, я писал еще в 1997 году⁷ — до застройки двора, образ которого запечатлен Окуджавой, и до сооружения скульптурных памятников на арбатской мостовой. Теперь такое предложение, думается, обретает еще большую целесообразность. И потому почитаю долгом своим предупредить непродуманное решение о месте для памятника — памятнику Булату Окуджаве место там, где осталось больше сближений с особенно дорогим ему на Арбате, с тем, что породило и его представление об «арбатстве».

«Булат Окуджава и «арбатство» для меня не только тема для размышлений и наблюдений историка и культуролога, но и память о личном общении с Булатом Шалвовичем. Мои соображения о представлениях Окуджавы об «Арбате» и «арбатстве», об изменении и обогащении этих представлений не ограничивались знакомством с творчеством Окуджавы и восприятием его другими (и прежде всего арбатцами, с их характерной арбатской ментальностью), но поверялись встречами и телефонными разговорами с Булатом Шалвовичем. Собственно, это и было главной сквозной линией нашего общения на протяжении всех лет знакомства, за исключением времени совместного пребывания — в течение примерно десяти или двенадцати дней — в писательском доме на Рижском взморье. В октябре отдыхающих на взморье немного, пляж пустой; и мы перед закатом, едва ли не ежедневно, гуляли, ходили по прибрежному песку. Тогда Окуджава для меня раскрылся, конечно, более глубоко: я убедился и в масштабности его личности, и в его простоте, внутреннем неприятии всякой рисовки, эффектного позирования; в его честной открытости и любознательности — но и в его замкнутости в своем внутреннем мире, в неординарности восприятия им явлений: и общественного бытия, и культуры, и природы — и в способности выразить это в слове и одновременно в стремлении и умении найти для всего этого общедоступные формы. Общечеловеческое, традиционное даже было ему дороже и ближе новаторской необычности, отдающей чуждой ему нарочитостью. Быть может, в этом отражался не только его душевный склад, естественность взаимосвязи с корневой культурой народа и литературные вкусы, но и опыт школьного

учителя, желавшего и умевшего установить общность подхода к явлениям и их толкованию с теми, кого он образовывал. Естественно, что эти беседы и возможность видеть Булата в общении с другими — и в застолье, и с гитарой, и в рассуждениях на интеллектуальные темы — многое дали мне и в плане обогащения и углубления представлений о проблеме «арбатства», интересующей меня как исследователя и близкой душевно, и, конечно, для понимания того, что дало заголовок сегодняшнему сообщению: «Булат Окуджава и «арбатство».

Наше личное знакомство по существу и началось с «арбатской» темы. В квартире писательского дома близ метро «Аэропорт», у переводчика Владимира Михайловича Россельса, знакомого мне близко еще с детских лет, собрались послушать новые песни Окуджавы в авторском исполнении. Были писатели - соседи по дому, Аксенов. Окуджаву тогда еще мало печатали. Ольга Владимировна, если не ошибаюсь, лишь незадолго до того стала его женой, и меня как выходца из профессорской среды посадили за столом рядом с ней, чтоб занять беседой, соответствующей понятиям об общности нашего социокультурного происхождения. До застолья же был общий разговор в другой комнате, и там выяснилось, что мы жили с Булатом в столь близко расположенных домах, что они ныне в одном проходном дворе. Но тогда наши дворы разделяли домишки и сараи, и с девочкой из его дома (как помнится, Таней Хейфец или Фейгус) я был знаком только потому, что учился с ней в одном классе, и мы, второклассники, даже вместе ходили на лыжах по мостовой нашего тихого тогда Кривоарбатского переулка. Когда Булат настроил гитару, он предупредил, что намерен исполнять только новое, малоизвестное. «Однако для вас, — сказал он, обратившись ко мне, — начну с «Песенки об Арбате».

И затем нас тоже объединяли интерес и любовь к Арбату — мы встречались на заседаниях, «круглых столах», организуемых в связи с определением судьбы улицы Арбат и трагедией строительства Нового Арбата, порушившего мир «арбатства» и искажившего внешний облик города великого прошлого и традиционной культуры. Это действительно «вставная челюсть Москвы», безжалостно и насильственно внедренная в живое тело исторического города людьми, лишенными чувства исторической ответственности и эстетической добропорядочности. (И здесь, убежден, большая вина не государственных деятелей, а архитекторов и строителей, паразитирующих на бескультурье этих деятелей.)

Вскоре после нашего пребывания на Рижском взморье я встретил Булата, выходящего вместе со своим знакомым из переулка, где метро «Смоленская», на Арбат. В тот ноябрьский воскресный день выпал первый снег, и я вышел подышать, нагулять рабочий ритм. Булат предложил пройтись с ним до

Арбатской площади. Он впервые увидел фонари, стал грустен и молчалив, только повторял: «Нет Арбата», «Ушел Арбат». На Арбатской площади стояла машина — он явно приезжал посмотреть (или показать) Арбат.

Потом участились встречи в канун юбилея Арбата. Когда я начал подготовку альманаха «Арбатский архив», Булат Шалвович сразу же согласился дать подборку своих произведений на арбатскую тему, сам отобрал фотографии. Принося это ко мне домой, смотрел мудро и грустно из окна нашей столовой на дом своего детства. Его предисловие для публикации в альманахе датировано августом 1993 года. Булат Шалвович, конечно, осознавал, что в таком издании, да еще в предъюбилейные дни, слова его обретут и историографическое значение, и декларативный смысл. Привожу полностью текст, напечатанный в альманахе: *«Я много раз говорил о том, что Арбата больше нет. Я сетовал об этом. Действительно, его физическое существование так резко преобразилось, что ничего иного и не скажешь. И это, увы, не только мое мнение. Так думают многие арбатцы. Но, к счастью, Арбат стал символом еще задолго до своей физической гибели. Он продолжает им оставаться и до сих пор. Нельзя уничтожить историю, дух. Они продолжают существовать и подогревают и вдохновляют нас на деятельность. И то, что мы скорбим, засучиваем рукава, пытаясь уберечь свое прошлое, то есть самих себя, — разве это не признак того, что истинный Арбат уже прочно в нашей крови.*

А стихи об Арбате, написанные еще тогда, когда он существовал, что ж, это ведь частица моей жизни тоже. Стихи, как и жизнь, невозможно переписать заново...»⁸

Конечно, творчество Окуджавы отнюдь не ограничивается тем, что связывают с Арбатом; и культурное пространство Арбата — это не только Окуджава и время Окуджавы. И в то же время тема «Окуджава и Арбат» (и тем более «Окуджава и «арбатство») важна при изучении более широкого круга проблем истории и российской литературы, общественного сознания и истории Москвы, отношения к прошлому, историзма наших общественных идеалов.

При этом напомним, что под «арбатством» подразумеваем не только улицу с таким названием, — «короткий коридор / от ресторана «Прага» до Смоленги»⁹, то есть от Арбатской до Смоленской площади (хотя в написанном и сказанном Булатом много именно об улице Арбат и утрате ею прежнего облика), а местность Москвы с несколькими улицами и переулками межбульварья бывшей территории Арбатской и Пречистенской полицейских частей. Дух Арбата, «арбатство» более всего выявляется в арбатских переулках. Окуджава не раз подчеркивал это, поясняя: «...примыкающие к улице Арбат, и

есть Арбат»¹⁰.

С годами детства связано формирование наших воззрений, корневых этических и эстетических представлений. Главные впечатления детства Булата — арбатские. Арбат остался спутником его творческой жизни: и арбатские реалии, и сотворенное воображением по ассоциации с другими реалиями современности, либо узанным о прошлом из прочитанного и увиденного. Понятие об «арбатстве» появилось и тем более было сформулировано Булатом Шалвовичем не сразу: представления об Арбате не оставались неизменными, отражая происходившее и в образе творчества писателя, и в его житейской биографии.

Вероятно, можно ожидать, что когда-либо напишут исследование об «Арбате» Окуджавы в стиле книги академика В.Н. Топорова «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения»¹¹, где с привлечением многообразнейшего материала рассматривается и персоналогический, личностный тип писателя. Но предварительным условием такой работы является ознакомление со всем «арбатским» у Окуджавы — и в синхронном, и в диахронном планах. Когда, при каких обстоятельствах было написано или сказано? По какому поводу? Сразу, импульсивно (в ответ на вопрос) или в результате шлифовки сочиненного? В связи с какими ассоциациями: культурно-историческими, литературными, житейскими? Как соотносилось запечатленное в стихах, художественной прозе, публицистике, устных выступлениях, ответах на записки? Как изменялись подходы и оценки? Как воспринималось это публикой, и в какой мере такое восприятие осознавалось и учитывалось Окуджавой? Лишь тогда можно будет с должной основательностью определять место представлений об «Арбате», его прошлом и настоящим в системе представлений Окуджавы о своей биографии, об эпохе и исторических традициях, о России и Москве, о процессе творчества, о поэзии, о мифах в жизни, в литературе и искусстве.

Думается, что это может быть сферой научных интересов не только историков литературы, хотя именно их наблюдения особенно важны при размышлениях о своеобразии и богатстве художественного языка Окуджавы, месте его произведений в мире отечественной и мировой поэзии. Я же, хотя и пытался размышлять об этом, и в печати, и устно, позволю себе утверждать — и как историк, и как арбатец, всю жизнь проживший в одном и том же доме арбатского переуллка, — только то, что входит в сферу моих профессиональных знаний: написанное и сказанное Окуджавой об «Арбате» — перво-степенной ценности исторический источник. Это источник для изучения и прошлого, и настоящего Арбата: как в реальности, так и в мифах общественного сознания. Тут и существеннейшие для образа «Арбата» представления о нем как о символе, знаке культуры (или даже симбиозе социокультурных и исторических обозначений), и много деталей, важ-

ных для понимания характерных топографических и исторических особенностей этой местности, с конца XVIII века почти на два столетия утвердившейся как оазис частной жизни: ни фабрик, ни государственных учреждений при особом изобилии переулков, небольших храмов, частных учебных и лечебных заведений; где до начала XX века не было и больших магазинов.

Вспоминая ставшее расхожим определение «Евгения Онегина» как энциклопедии российской жизни, можно сказать, что запечатленное Окуджавой — это энциклопедия арбатской жизни: и ее реалий, и ее восприятия. Это исторически достоверное отображение «Арбата», причем в контексте взаимосвязи времен. «Арбат» Булата Окуджавы — река, текущая и в пространстве, и во времени. А словосочетание из «Песенки об Арбате» — «Ты течешь, как река. Странное название!»¹² — оказывается в нашей историко-культурной памяти столь же обязательной ассоциацией, как пушкинское «Невы державное течение».

Для Окуджавы «Арбат» — и начало сознательного существования, и первые содружества; и возвращение к мирной жизни с праздником Победы, и ностальгия высленного «арбатского эмигранта», лишённого возможности ощущать прелесть юношеского романтического идеала («заледенела роза и облетела вся»¹³); и согревающая душу память о том, как зарождалась «мелодия простая, <...> из сердца вырастая»¹⁴, и боль от торжества «оккупантов», «московских наших дураков», воплощающих ныне «надменную столицу»; и символ круговорота жизни нашей (как в стихотворении 1969 года «Романс», за которым позднее закрепилось название «Арбатский романс»): «Вы начали прогулку с арбатского двора, / к нему-то всё, как видно, и вернется»¹⁵, и в пронзительных словах «Арбатских напевов» (1982 год), где о том, что «все кончается неумолимо. / Миг последний печален и прост»; «Я тоскую, и плачу, и грежу / по святым по арбатским местам»¹⁶.

Не будем забывать о том, что «Арбат» для Булата Окуджавы — не только страна детства, малая Родина, память о теплоте заботы любящих взрослых и радостных открытиях мира, чудес природы, культуры, общественных отношений и, полагаю, красоты и глубины поэтических словосочетаний — но также и прошлое: довоенное (мирной жизни), до времени «большого террора», загубившего столько самых близких ему людей. И действительно, Арбат детских лет Окуджавы не знал публичной политической подозрительности (сопровождаясь доносительством) и откровенно идеолого-политизированных антагонизмов (служивших нередко прикрытием внутриквартирных распрей из-за жилплощади). Годы арбатского детства Булата — время романтического строительства новой жизни самоотверженными и бескомпромиссными при-

верженцами идеи решительной перестройки общества, оказавшимися во второй половине тридцатых годов, как и родители Булата Шалвовича, жертвами сталинского тоталитаризма, погибшими не на «той единственной гражданской»¹⁷, боготворить которую завещали сыну, а под обломками храма идеалов, порушенных самовластцем. И тут уже факты личной биографии совмещались с общероссийским, общемосковским, даже — общечеловеческим. «Арбат» — и реальности, и воображения — оказывался фокусом и символом всего этого.

Уже в «Песенке об Арбате» 1959 года («Ах, Арбат, мой Арбат...») эти чувства, мысли и ассоциации нашли свое первичное обобщение (хотя сначала во многом еще, вероятно, и интуитивное). Эти всем известные стихи можно ставить в один ряд с общепризнанными шедеврами стихотворных произведений малых форм: с «Ангелом» Лермонтова, «Лорелей» Гейне, «Незнакомкой» Блока — по редкой естественности совмещения глубины мысли и художественной образности, по завораживающему обаянию музыкальности. В стихах 1959 года — и многозначительные обязывающие формулировки («мое призвание», «моя религия», «мое отечество»), и осознание пожизненной восторженно-болезненной любви («от любви твоей вовсе не излечишься», «ты — и радость моя, и моя беда») и единственности (среди «сорока тысяч других мостовых»), и в то же время обычности («пешеходы твои — люди не великие»), столь близкой и необходимой душе Булата, не приемлющей эффектную и громкую исключительность. И здесь же программа для дальнейших размышлений о притягательном «странном названии», о сравнении с рекой, хотя и прозрачной, но полностью не познаваемой, и — главное — всегда текущей, изменяющейся, — понимание этого («никогда до конца не пройти тебя!»¹⁸). Но конечные слова стихотворения ведь и о стремлении поэта до своего конца ощущать «Арбат», познавать новое и более глубокое. Это звало к дальнейшим размышлениям и автора, и его читателей и слушателей.

Показательно, что повторяемое вслед за Окуджавой слово-понятие «арбатство» подсказано ему школьниками, как он сам это отмечает в стихотворении «Надпись на камне»¹⁹ («Пускай моя любовь как мир стара, — / лишь ей одной служил и доверялся»), где и афористические формулы: «я — дворянин с арбатского двора, / своим двором введенный во дворянство» и «Арбатство, растворенное в крови, / неистребимо, как сама природа». Но порождено представление об «арбатстве» освоением созданного самим Окуджавой, тем, что было воспринято от него о характерном и привлекательном в арбатском жизненном укладе, арбатском образе мысли, арбатской историко-культурной традиции, арбатском прошлом, чертах этого прошлого в современности.

Андрей Белый, родившийся на Арбате и вос-

произведший в стихах и в прозе Арбат рубежа веков и, подобно Булату, всю жизнь возвращавшийся мыслью к Арбату, тяготевший душой к улице своей юности, ввел в обиход слово «арбатцы». Но вкладывал в него лишь социотопографический смысл (что и почувствовала также «профессорское дитя» Марина Цветаева). Булат Окуджава утвердил в нашем сознании понятие «арбатство» уже и социокультурного смысла, и нравственного значения («арбатство, растворенное в крови»).

Это, пожалуй, самое дорогое и важное для самого Окуджавы и самое существенное для темы, обозначенной в заголовке сообщения. Однако, повторяю, сейчас становится все более очевидным, что предварительным условием серьезных выводов в плане этой проблематики на перекрестии и истории литературы, и истории общественной жизни, и социальной психологии, и даже микрогеографии должна стать основательная работа по изучению всего литературного наследия Окуджавы — и художественных произведений, и публицистики, и переписки, и заметок для себя. Ибо тема «Арбат» сопутствовала всей жизни Булата Шалвовича и в том или ином виде отражена во всем многообразии его творчества. Хочется надеяться, что тема «Арбат» как «символ» и «арбатство» («истинный Арбат уже прочно в нашей крови») в жизни и творчестве Булата Окуджавы будут предметом и моих размышлений историка-исследователя и старожила-мемуариста. И уж безусловно это интереснейшая и научно перспективная тема исследований в грядущем столетии.

Потому пока ограничусь лишь некоторыми замечаниями предварительного характера. Представление Окуджавы об «Арбате» как знаке культуры, как «символе» в плане типологии социокультурных явлений не оставалось неизменным. Оно отражало — причем и на внешне заметном, и на глубинном уровнях — путь развития его мироощущения и миропонимания, его историко-культурных представлений и пристрастий, изменения в направлениях его литературного творчества. Овладевая новым литературным мастерством, неизменно расширяя свой историко-культурный кругозор, проявляя тягу к новым формам или темам художественно-литературного творчества, писатель распространял эти новые знания и ощущения и на восприятие всего «арбатского».

Изначальные детские представления об «Арбате» обогащались и усложнялись затем все время и новыми впечатлениями из житейского опыта, и от ознакомления с многообразным историко-культурным наследием. Представление об «Арбате» в культурологическом аспекте, можно полагать, на первом этапе приближалось к тому, которое охарактеризовано в новаторских культурологических исследованиях профессора Георгия Степановича Кнабе²⁰. Ученый сосредотачивает внимание преимущественно на ситуации первых советских

десятилетий и исходит прежде всего из этих наблюдений, объясняя формирование особенностей культурного феномена «Арбат». Это помогает понять, как формировался первичный образ «Арбата» у юного Булата.

Но, думается, что если не изначально, то с той поры, когда вернувшийся после фронта молодой человек почувствовал себя поэтом, и особенно в годы преподавания российской литературы (а значит, и нового приобщения к отечественному культурному наследию), а затем и все возрастающего интереса к истории России XIX столетия, «Арбат» всё в большей мере воспринимался Окуджавой как воплощение взаимосвязи времен — взаимосвязи с ушедшей дореволюционной эпохой, ее культурой и повседневностью, с корневыми историко-культурными и нравственными традициями (и не только «Арбата», но и Москвы, всей России). С годами именно подобное представление о «символе» Арбата закреплялось и привело к осознанию историко-культурного понятия и историко-нравственной категории «арбатство», к стремлению «уберечь свое прошлое».

Вероятно, можно проследить — опять-таки опираясь на всю совокупность материалов творческого наследия писателя, — как соотносилось изменение представлений Окуджавы об Арбате с углублением его познания образа Пушкина, душевным сближением поэта и гражданина второй половины XX века с Пушкиным. О Пушкине Булат Шалвович писал и говорил не раз, Пушкин для него всё в большей мере становился началом всех начал в литературе, близким его душе человеком²¹.

Быть может, это стало особенно ощутимо, когда Окуджава обратился к созданию прозаических произведений о пушкинском времени, стремясь проникнуть в мир ментальности пушкинской эпохи, привлекавшей своей особой интеллигентностью и Александра Блока последних лет жизни (в речи «О назначении поэта» он говорил о ней как о «самой культурной эпохе XIX века»). Писатель фронтного поколения (и одновременно шестидесятник) оказался более других литераторов-современников в русле классической традиции великой российской литературы: и, как Блок, в историко-культурной (а также историко-нравственной) сфере, и даже в плане литературно-художественной стилистики — им обоим были чужды нарочито демонстративные стилистические изыски (и в словаре, и в ритмике стиха). В этом, кстати, одно из объяснений того, почему именно Окуджава, едва ли не единственный из поэтов-шестидесятников, оказался близок читателям сразу нескольких поколений, почему любовь и уважение к нему остались устойчивыми. Его литературное творчество, как и созданный им образ Арбата, воплощали преемственность историко-нравственной традиции — традиции интеллигентности.

Это ощущали и за рубежом. Когда решено было пригласить на заседание Комитета по Нобелевской

премии двух россиян, воплощающих представление об интеллигенции России (ведь само это слово латиноязычной этимологии пришло в западноевропейские языки из великой литературы России; русское происхождение его указано в словарях и английского, и французского языков), то пригласили из самого старшего поколения Дмитрия Сергеевича Лихачева и из поколения участников Второй мировой войны — Булата Шалвовича.

Показательно, что оба они очень понравились друг другу, очаровали один другого. Это запечатлено в надписи, которую оставил Лихачев на своей книге «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст» (второе издание 1991 года): «Дорогому Булату Шалвовичу Окуджаве — самому замечательному, самому любимому, самому благородному — на добрую память о незабываемой встрече в Стокгольме и с поздравлением. Д.Лихачев». И характерная приписка: обращение-пояснение творца творцу, большого ученого большому поэту: «Это книга хобби, — не по специальности, а по сердечной склонности».

В представлениях об образе Окуджавы как бы совмещались представления о российской интеллигентности и об «арбатстве». Это было особенно дорого и понятно литераторам российской эмиграции, для которой символами России оставался Пушкин и

которых не покидало ностальгическое чувство «Арбата» — «улицы Св. Николая», как ее называл Борис Зайцев — средоточия «дворянско-интеллигентско-литературной» Москвы. И бывают же «странные сближения»²² (как провидчески отмечал Пушкин): Булат Шалвович умер вдали от Москвы, от России, но близ Парижа, в Кламаре, где жил более двух десятилетий Бердяев, где собирались постоянно думавшие о Москве и об Арбате россияне, где снились московские морозы и писали по-русски стихи о московских улицах в пасхальные дни.

Темы «Окуджава и «арбатство», «Восприятие «арбатства» Окуджавы в России и за рубежом, сверстниками его и молодежью» очень многоплановы. Не сомневаюсь в том, что интерес к ним сохранится у писателей и ученых разных отраслей знания и в будущем столетии. Если Окуджава Арбатом «введен во дворянство», то Арбат введен Окуджавой в историю мировой литературы.

- Примечания:**
- 1 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 346.
 - 2 Там же. С. 443—444.
 - 3 Окуджава Б. 65 песен. Ann Arbor: Ardis, 1982.
 - 4 Окуджава Б. Нет задворок у Арбата // Арбатский архив. М.: Тверская, 13, 1997. С. 139—141;
 - Окуджава Б. Ах, Арбат, мой Арбат — ты мое отечество... ты мое призвание // Там же. С. 142—144.
 - 5 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 365.
 - 6 Там же. С. 261, 262.
 - 7 Там же. С. 16.
 - 8 Арбатский архив. С. 126.
 - 9 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 262.
 - 10 Об историко-культурном пространстве «Арбат» подробнее см. в моей статье в первом выпуске «Арбатского архива».
 - 11 Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: Изд. РГГУ, 1995.
 - 12 Там же. С. 82.
 - 13 Там же. С. 378.
 - 14 Там же. С. 481.
 - 15 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 254.
 - 16 Там же. С. 376, 377.
 - 17 Там же. С. 13.

Вл. Новиков

Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков

Что такое «классика» и кто такие «классики»? До сих пор «классикой» считалась литература прошлого, предыдущего века. В пушкинское время «классиками» называли тех, кого мы сегодня именуем классицистами; с начала нашего столетия «классикой» стал XIX век. Можно, однако, предположить, что данная закономерность вскоре претерпит некоторую трансформацию: по-видимому, после 2000 года понятие «классика» включит в себя непреходящие ценности сразу двух веков — XIX и XX, что в общественно-культурном сознании окончательно выстроится единый ряд, где вместе с Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым, Некрасовым на равных будут представлены Блок, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, а может быть, и кто-то из поэтов второй половины уходящего столетия. Недаром сейчас идет процесс составления всякого рода списков крупнейших поэтических имен, заветных «десяток» и прочих «рейтингов» — это, конечно, культурологическая игра, но она не лишена и доли серьезного смысла.

«Классика» — понятие по неизбежности иерархическое, и вполне можно понять тех, кому претит схематическое деление писателей на первый, второй и третий ряды, основанное нередко на внеэстетических соображениях. Но у такого деления есть жизненно-утилитарное обоснование: в прагматическом аспекте «классик» — это тот, чьи произведения текстуально изучаются в высшей и средней школе, кому посвящаются отдельные главы в учебниках. Для присутствия в этом ряду творческая уникальность является условием необходимым, но отнюдь не достаточным: такие вполне неповторимые таланты, как, к примеру, Ксения Некрасова или Николай Глазков, сюда не впишутся. Счет первоклассных мастеров в русской поэзии двадцатого века идет, как это ни грубо прозвучит, на десятки, и «классики» — своеобразные делегаты, представляющие всю поэзию в первом приближении.

Уже сейчас можно констатировать, что в первой половине XX века русская литература произвела нетленных ценностей гораздо больше, чем во второй. Почти все места поэтических классиков «расхватили» первостатейные мастера русского модернизма: Анненский, Блок, Хлебников, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Есенин, Мая-

ковский, Заболоцкий. Даже такие крупные фигуры, как Сологуб, Кузмин, Гумилев, Ходасевич, остаются под вопросом, поскольку программы и учебники не резиновые. Что уж говорить о наших современниках! Им достанется от силы два-три места. Одно из них сегодняшней эстетической конъюнктурой закреплено пока за Иосифом Бродским. Что ж, как крупнейший представитель русского поэтического постмодернизма он имеет на это право (замечу только, что данная художественная система может в будущем подвергнуться значительной переоценке и просто уценке). В любом случае, придание Бродскому статуса «единственного» классика второй половины столетия было бы несправедливым и односторонним решением. Нужно обозначить противоположный полюс.

И здесь без Окуджавы обойтись просто не удастся. Это с моей стороны и страстное пожелание, и довольно хладнокровный, уверенный прогноз. Поэзия Окуджавы обладает и той полнотой социально-исторического контекста, которой нет у эгоцентрически-элегичного Бродского, и разнообразием приемов, и той смелостью в обращении со словом, которая у нобелевского лауреата была скорее декларацией («Песнь есть форма лингвистического неповиновения»¹), чем творческой практикой.

В гипотетическом классическом ряду Окуджава оказывается наиболее полномочным представителем по крайней мере трех крупных историко-поэтических контекстов. Первый — это военное поколение: Слуцкий, Самойлов, Левитанский и др. Второй — модернисты-шестидесятники: Ахмадулина, Вознесенский, Евтушенко, Мориц. Третий — авторская песня: Высоцкий, Галич, Ким, Новелла Матвеева (называю тех бардов, которых Окуджава в своих устных высказываниях относил к истинной поэзии). Второй такой фигуры, объединяющей эти три контекста, просто нет. При этом я вовсе не хочу устанавливать какие-то ненужные лимиты. Скажем, в учебном пособии «История русской литературы XX века (20—90-е годы). Основные имена», выпущенном в 1998 году филологическим факультетом МГУ, поэзия второй половины столетия представлена двумя именами: Высоцкого и Бродского. Как высококоведа меня это чрезвычайно радует, но отсутствие здесь имени Окуджавы ведет к утрате той

контекстуальности, о которой шла речь. В аспекте учебно-прагматическом Окуджава оказывается просто необходим.

Наконец, причастность того или иного поэта к «классике» обуславливается еще и степенью его легендарности. Легендарность Окуджавы — особого рода, она имеет не столько биографический, сколько лингвопоэтический характер. Слово «Окуджава» стало фактом русского языка в такой же степени, как слова «Пушкин», «Блок», «Ахматова». Сочетание «Булат Окуджава» разнообразными способами обыграно во множестве стихов, что наглядно продемонстрировано в статье Р.Р. Чайковского «Зарифмованный Булат Окуджава»². И это отражение не только той славы, с которой рифмуется имя поэта, но и того глубокого следа, который он навсегда оставил в русском языке.

Вслед за всеми внешне репутационными соображениями встает вопрос о внутренних связях творчества Окуджавы с поэтическими системами его «соседей» по классическому ряду — от Пушкина до, условно говоря, Бродского. Это предмет очень большого исследования, пока же хочется наметить самые принципы подхода к нему. Мне кажется, что здесь стоит идти не от нравственно-философских интерпретаций отдельных произведений и не от сопоставления «красивых» цитат. Афористичность Окуджавы, легендарность его строк и оборотов провоцирует на легкодоступное сопряжение с цитатами из других классиков, когда из Пушкина, скажем, берется: «Друзья мои, прекрасен наш союз...», а из Окуджавы — «Поднявший меч на наш союз...»; затем слово «союз» в обеих цитатах выделяется курсивом, после чего автор курсива гордо констатирует обнаружение «интертекста» или патетически рассуждает о «традиции».

Реальные связи, думается, пролегают гораздо глубже — на уровне поэтики, на уровне системы приемов. Ключевой проблемой здесь может оказаться историческое взаимодействие стиха и прозы. Для русской поэзии чрезвычайно плодотворными и эволюционно значимыми были три решительные прозаизации стиха: пушкинская, некрасовская и авангардно-футуристическая. Полагаю, что четвертая прозаизация была осуществлена в русле песенной поэзии — и притом по-разному — тремя поэтами: Окуджавой, Высоцким и Галичем. В известном стихотворении Маяковского, написанном к пушкинскому юбилею в 1924 году, посредством алфавитной игры («вы на Пе, / а я / на ЭМ») ³ выстраивается ряд «Пушкин — Некрасов — Маяковский». По-своему символично, что как раз в то время, когда Маяковский задал Пушкину вопрос: «Кто меж нами? / с кем велите знаться?!», в Москве родился поэт «на букву О», которому было суждено вписаться в ряд обновителей стихового слова за счет ресурсов обыденно-прозаической речи.

Поэтика Окуджавы — это поэтика *гармонизированного сдвига* на всех уровнях: стиховом, словесном, семантическом. Поэтому при поисках связей между Окуджавой и другими классиками приходится иметь в виду возможные переклички и с системами «мотивированными» (Блок), и с системами «немотивированными» (Маяковский)⁴. Мне уже приходилось писать о двойном сдвиге в строке «От любви твоей вовсе не излечишься»⁵, где солецизм «любви» (вместо «любови») восходит к блоковскому «И любви цыганской короче», а семантический сдвиг «любви твоей» (вместо «любви к тебе») соотносим со стихотворением Маяковского «Лиличка!»⁶ («...а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых») ⁷. Глубокая эмоционально-поэтическая мотивированность таких образов-символов, как Вера, Надежда, Любовь, достигнута у Окуджавы непростым путем парадоксальных трансформаций: Надежда побывала и довольно загадочным «грустным машинистом» «по фамилии Чернова», приказывающим «каждому мужчине», «чтобы ноги — в сапоги, а сапоги — под седлами», и Надей-Наденькой, которая непостижимым образом управляет сразу и автобусом, и конями⁸. Любовь поначалу предстала в облике Любы со взятой напрокат брошкой⁹ и т.п. Говоря о «классичности» Окуджавы, нельзя не иметь в виду его глубокую причастность к контексту русского поэтического модернизма, не осознавать, что ставшие «народными» крылатые слова и выражения «дежурный по апрелю», «надежды маленький оркестрик под управлением любви», «ваше благородие госпожа разлука»¹⁰ — результаты смелых, миметически не мотивированных творческих трансформаций.

На исходе столетия и тысячелетия особенно ясно становится, что подлинная причастность к классике достигается не цитатным начетничеством, не пародийно-ироническими спекуляциями с филологически-снобистским оттенком, а глубиной и органичностью новаторского поиска. Читая вялые постмодернистские коллажи Тимура Кибирова («О доблести, о подвигах, о славе / КПСС на горестной земле, / о Лигачеве иль об Окуджаве...»¹¹), я отчетливо вижу, как четыре действующих лица этого пассажи делятся на две пары: Кибиров с Лигачевым остаются в нынешнем текущем моменте, а Блок с Окуджавой переходят в третье тысячелетие. Это утверждение хочется подкрепить примером ненадуманной, вполне прозрачной переклички «Блок — Окуджава», релевантной независимо от того, была ли она осознанной. Вспомним блоковское восьмистишие 1909 года:

Кольцо существованья тесно:
Как все пути приводят в Рим,
Так нам заранее известно,
Что всё мы рабски повторим.

И мне, как всем, всё тот же жребий
Мерещится в грядущей мгле:
Опять — любить Ее на небе
И изменить ей на земле¹².

Крест деревянный иль чугунный
назначен нам в грядущей мгле...
Не обещайте девице юной
любви вечной на земле¹³.

Затем вспомним финал «Песенки кавалергарда» (1975):

Едва ли нуждается в комментарии этот пример не «рабского повторения», а свободного поэтического диалога двух классиков *sub specie aeternitatis*¹⁴.

Примечания:

1 Бродский И. Сочинения. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 101.

2 Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999. С. 88—.

3 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 51.

4 Я пользуюсь здесь тыняновским понятием “мотивированности”. Его развитие применительно к поэзии Окуджавы представлено в работах С.С. Бойко.

5 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 82.

6 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. 1955. С. 108.

7 Русская речь. 1989. № 3; Авторская песня / Сост. Вл. Новиков. М.: Олимп; АСТ, 2000. С. 41—42.

8 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 16, 52.

9 Там же. С. 84.

10 Там же. С. 99, 179, 237.

Геннадий КРАСУХИН

Пушкин и Окуджава

Опыт сопоставления

Речь пойдёт не о влиянии, хотя в широком смысле Пушкин воздействовал на всю русскую литературу. И тем более — не о подражании Пушкину, в чём Окуджава не может быть уличён: слишком мало зависим он от пушкинских форм в литературе. Речь пойдёт о некоем духовном сходстве — о феномене, который нельзя заимствовать, но с которым нужно родиться: об особом мироощущении и мировосприятии.

Что отличает Пушкина от других поэтов? Скажем, от младшего его современника - Лермонтова? Ответ очевиден: по наблюдению Жуковского и Гоголя, основная черта поэтического характера Лермонтова — разочарование. Пушкин же сам шуточно признавался: «Ах, обмануть меня не трудно!.. / Я сам обманываться рад!»¹. Познавший законы гармонии и воплощавший их в своём творчестве, Пушкин не рефлексировал, как Достоевский, не морализаторствовал, как Толстой, не разочаровывался, как Чехов, в человеческих возможностях пробиться к идеалу.

Пушкин далеко не восторженно относился к реальности, но это обстоятельство не отменяло для него абсолютной ценности жизни вообще, не отвращало от неё. Вот на этом и держится знаменитое пушкинское жизнелюбие, вот ради чего он пробивался сквозь тьму к свету.

А Булат Окуджава?

Зачем отчаиваться, мой дорогой?
Март намечается великодушный!²

Приходилось читать, будто эти строчки Окуджавы связаны со смертью Сталина, которая, как известно, пришлась на начало марта. Но думаю, что такое — конкретное — толкование далеко не исчерпывает смысл стихотворения.

Март — это начало весны, это пробуждение природы от зимней спячки, это её оттаивание, её извечное воскрешение — иными словами, это безусловное свидетельство торжества жизни.

Так — теоретически. Но разве не будет прав скептик, если укажет на переменчивость природы, на её непостоянство, на то, что и в марте возможно возвращение холодов и даже мороза?

С точки зрения всем нам знакомой реальности он будет прав. Но Окуджава, как бы предвидя скептические мнения, отвечает на них совершенно

по-пушкински: для «марта» он находит эпитет, который явлению природы придаёт одухотворённое стремление к идеалу:

Март намечается великодушный...

Вот и книга его, с которой он начался как поэт, названа «Март великодушный» — в заглавие вынесена метафора собственного ощущения жизни.

Этой метафоре нетрудно найти аналогию в пушкинском творчестве:

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет³.

Дело, впрочем, не в аналогии с конкретными пушкинскими строчками, пусть и разительной. Дело, повторяю, в сходном мироощущении, в том восприятии жизни, которое для своего выражения потребовало от Окуджавы, как и замечали многие исследователи его поэзии, варьировать на разные лады один и тот же образ — Надежды.

«Когда бы не было надежд — на чёрта белый свет?»⁴ — ранние эти строчки оказались, как выяснилось, лейтмотивом всего его творчества. Несмотря на то, что в 80-е в одном из стихотворений он написал: «Ни надежд, ни судьбы, ни любви...»⁵, я бы не стал, опираясь на эту и подобные им строчки, провозглашать позднюю поэзию Окуджавы «гибелью Надежды», как объявил один критик. В конце концов, тот же Пушкин однажды весьма нелестно отозвался о своей жизни: «Дар напрасный, дар случайный...» Мы должны, конечно, учитывать, что стихи пишутся под настроение — важно, *каким* оно доминирует в творчестве. «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?»⁶ — грустно вопрошал в том своём стихотворении Пушкин. Но разве своим творчеством он не показал, что жизнь — восхитительный дар, великолепный подарок судьбы, Провидения, Творца? Разве его творчество в целом не есть прославление жизни, о чём очень точно написал благодарный пушкинский читатель Андрей Платонов. «Он считал, — сказал Платонов о Пушкине, — что краткая обычная человеческая жизнь вполне достаточна для свершения всех мыслимых дел и для полного наслаждения всеми страстями»⁷.

Сын XX века, вобравший в себя горести и муки своего времени, человек, которого опалили и сталинские репрессии (арест родителей), и Великая Отечественная (на которую ушёл добровольцем и был ранен), и вполне понятные недоверие и даже откровенная злоба партийной элиты всех уровней (на моей памяти немало неразрешённых или отменённых его выступлений перед различными аудиториями), сын многострадальной страны, Булат Окуджава провозгласил однажды:

Когда бы любовь и надежду связать воедино,
какая бы (трудно поверить) возникла картина!
Какие бы нас миновали напрасные муки,
и только прекрасные муки глядели б с чела...⁸

«Трудно поверить» — поэт и сам свидетельствует, что ведёт речь не о безмятежной благодности, но о пути для очищения человеческой души, если она проникнется верой в гармонический союз любви и надежды. По этому пути вёл Окуджава своего читателя и своего слушателя, которые, возможно, не догадывались о христианской основе этой поэзии. Думаю, что и сам поэт в то время не считал, что в его творчестве преобладают религиозные мотивы. Но теперь, оглядывая его путь, мы понимаем, как рано возникло в его творчестве тяготение к христианству — без всякой христианской терминологии. Он мог отклониться от этого пути, но собственное ощущение жизни неизменно приводило его туда же — причём с осознанием своей слабости и непоследовательности:

Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча.
Она проживает всё там же — то я был далече⁹.

И здесь возникает страшно интересная и столь глубокая проблема, которую мы можем только обозначить, но ни в коем случае не исчерпать.

Пушкин вырос в обычной для своего времени христианской семье, впитав с молоком матери основы религиозного мировосприятия. Конечно, в ранней юности, как это часто бывает, он заражается скепсисом, модным в то время вольтерьянством, подвергая насмешкам и сомнениям то, что казалось в детстве несомненным. Но такой период в жизни Пушкина оказался недолгим: поэт осознанно вернулся к христианству, ощутив своей созревшей душой всё опасное легкомыслие, бездушные атеистических забав.

Окуджава, как мы знаем, вырос в атеистической семье, в атеистическое время. Больше того: его отец был крупным партийным работником, проводником нового мировоззрения — принципиально безбожного, но со своим набором гуманных ценностей. Мы уже знаем, как эти ценности, которые казались их проводникам пламенно обновлёнными, на которых они отстроили новый мир, постепенно

перерождались, выхолащивая суть и обретая всё больше внешних атрибутов. Чем меньше оставалось правды, тем громче и бессовестней заявляли о ней — в лозунгах, на плакатах, на партсобраниях. По меньшей мере, два-три поколения пытались в этой шелухе найти что-то настоящее. Но освободиться от неё надо было как можно быстрее: в скорлупе уже не было ореха. И Окуджава — один из первых, который это понял и сказал. И вот что удивительно: встав на этот путь отрицания лжи, он пришёл к тем нравственным основам, которых в детстве ему никто не закладывал.

Известно определение Тертуллиана: «Душа человека — стихийная христианка». В случае, когда мы имеем дело с настоящим поэтом, эта истина особенно наглядна. Потому что, осмысляя мир, надо хорошо чувствовать его полюса: севера и юга, добра и зла.

Поздние стихи Окуджавы несомненно элегичнее ранних. Но ведь и в пушкинской лирике если не преобладает, то очень весом элегический грустный тон, что говорит о трудности приближения к гармонии: мир лежит во зле, но «свет во тьме светит» (Ин., 1, 5).

«Ваше величество женщина, / да неужели — ко мне?»¹⁰ — одни из самых светоносных строчек в поэзии Окуджавы.

Я не согласен со Станиславом Рассадным, что их мог бы счесть своими Александр Вертинский, с которым, по мнению критика, «Окуджава связывает если не многое, то всё же существенное, даже в области поэтики». И ещё одна цитата из книги Ст. Рассадина «Булат Окуджава»: «Вертинский и Окуджава — оба суть явления перелома»¹¹.

Но перелом перелому рознь. Вертинский набирал соки, расцветал во времена декаданса, с большим талантом выраженные в его песнях, запечатлевших мир личности эпохи распада — эпохи, в которой не живут полноценно, а имитируют собственное существование, где актёрство и поза подменяют живую радость и боль.

Декаданс, как известно, был сметён неоклассицизмом, названным «социалистическим реализмом», породившим несметную литературу, которая приучала читателя пренебрегать такими безусловными прежде нравственными ценностями, как честь, сострадание, человеческое достоинство, которая извращала такие понятия, как долг, благородство, совесть. Естественно, не все литераторы поддавались нажиму. Но прямо высказывать в печати свои выстраданные мысли они не могли. И вот вспоминается, с какой жадностью мы расшифровывали аллюзии, выискивали в тексте золотые крупинки правды, как радовались любому лирическому отклонению от железобетонного русла.

А песни Окуджавы с самого начала не несли в себе никаких аллюзий — и тем не менее вызывали

непрятие и злобу у властей предержавших. Окуджава говорил о том, какое счастье для солдата — вернуться с войны домой, о восхищённой дружбе и незаживающей боли утраты друга, о простых радостях бытия, о доверчивости любви, о возвышенности любви, о целительности любви... Всё просто и прямо, без иносказаний. На моей памяти только одна его уловка для возможности исполнить вещь со сцены: он объявлял вместо первоначального названия «Песня солдата» — «Песня американского солдата»¹². И то, как он сам мне рассказывал, эту хитрость подсказал ему другой поэт — большой мастер такого рода маскировок Евгений Евтушенко. И вот только оттого, что песни Окуджавы возвращали нас к простым человеческим ценностям, он был гоним, обруган и оболган. Ему не могли простить естественного звучания одинокого голоса на фоне натужного хорового пения.

Мне кажется, что его гармонические в буквальном смысле слова песни, утверждавшие торжество добра над злом, действительно изменили климат в литературе и в жизни. Но этот перелом, если так можно назвать пробуждение общества, никак не тождествен экспериментальным духовным поискам, о которых говорит Ст. Рассадин, неправомерно сближая Окуджава и Вертинского. Сравните, допустим, поэтику песни Вертинского «Маленькая балерина» с художественными приёмами песни Окуджавы «За что ж вы Ваньку-то Морозова?»¹³: там освещена софитом сцена, а здесь — арена. Томность, рефлексия, красивость, сладкий мёд

избранничества с горечью мелодрамы у Вертинского — имеет ли это что-нибудь общее с правдой незатейливой жизни и отсутствием всякой позы у простодушных героев Окуджавы?

А что до восхищённого обращения к женщине у Окуджавы: «Ваше величество», то я бы вывел его общность не с титулованными роковыми обольстительницами Вертинского, а с таким же восхищённым, нежным, возвышенным обращением к женщине Пушкина: «...моя Мадонна, / Чистойшей прелести чистойший образец»¹⁴.

Что же, Окуджава возвращал русскую литературу к Пушкину? Я этого не утверждаю, как и не сравниваю степень дарования обоих поэтов. Я говорю только о том, что в двадцатом веке во времена долгих студёных холодов и кратковременных оттепелей русской литературы стихи Окуджавы согревали души читателей надеждой на лучшее, любовью к жизни, верой в её правоту. Именно в этом уникальность его гармонического дара, которая сродни уникальности гармонического дара Пушкина.

А в заключение скажу, что строчки Окуджавы об истоках творчества любого поэта: «Как он дышит, так и пишет...»¹⁵ не требуют особых доказательств. Это удивительно поэтично выраженная аксиома. Она мне всегда приходит на ум, когда я вспоминаю живого Булата в разные периоды жизни, в разных непростых обстоятельствах с фразой, знакомой всем его друзьям: «Не расстраивайся!»

Примечания:

1 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 19 томах. Т. 3. М.: Воскресенье, 1995. С. 29.

2 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 163.

3 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 19 томах. Т. 2. М., 1994. С. 365.

4 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 182.

5 Там же. С. 478.

6 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 19 томах. Т. 3. М., 1995. С. 104.

7 Платонов А. Размышления читателя. М.: Современник, 1980. С. 22.

8 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 314.

9 Там же.

10 Там же. С. 91.

11 Рассадин С. Булат Окуджава. М.: Олимп, 1999. С. 19, 31.

12 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 106.

Мицуёси НУМАНО

Приветствие участникам конференции

Уважаемые друзья! Уважаемые товарищи по любви и уважению к творчеству Булата Шалвовича! Шлю вам горячий привет из города Токио.

Сообщение о конференции, посвященной творчеству Булата Окуджавы, очень обрадовало меня, так как я больше двадцати лет с большой любовью и глубоким уважением читаю и слушаю Булата Шалвовича и сделал кое-что (по своим скромным силам) для «пропагандирования» его творчества в Японии. Мы с женой Кёко перевели на японский язык роман «Похождения Шипова». Я шесть месяцев вел по радио курс русского языка, пользуясь стихами и песнями Окуджавы как основными текстами. Мои радиопередачи вызвали немало хороших откликов у слушателей, и думаю, что это лишний раз доказывает универсальность очарования творчества Окуджавы, для которого границы между странами и культурами не имеют большого значения.

Очень жаль, что служебные обязанности в Японии, как назло, не позволяют мне присутствовать на этой конференции. Разрешите рассказать вам одну интересную историю — в качестве приветствия — из моих воспоминаний о встречах с Булатом Шалвовичем.

Булат Шалвович впервые приехал в Японию осенью 1989 года. Мы с ним очень приятно провели время в Токио. Однажды, когда мы с ним разговаривали, я вдруг вспомнил, что у Сергея Довлатова есть такой анекдот об Окуджаве:

«Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет. Он тогда пребывал в немилости. «Литературная газета» его не поздравила.

Я решил отправить незнакомому поэту телеграмму. Придумал нестандартный текст, а именно: «Будь здоров, школяр!» Так называлась одна его ранняя повесть.

Через год мне довелось познакомиться с Окуджавой. И я напомнил ему о телеграмме. Я был уверен, что ее нестандартная форма запомнилась поэту.

Выяснилось, что Окуджава получил в юбилей-

ные дни более ста телеграмм. Восемьдесят пять из них гласили: «Будь здоров, школяр!»¹

Пользуясь случаем, я спросил Булата Шалвовича, действительно ли получил он от своих поклонников так много телеграмм с одним и тем же текстом. Тогда Булат Шалвович в недоумении ответил, что никогда не получал ни одной такой телеграммы. Оказалось, что этот анекдот Довлатов выдумал. Но дело не в фактической достоверности или недостоверности анекдота. Получив от Булата Шалвовича неожиданный ответ, я понял, что очарование и сила довлатовских анекдотов заключается именно в том, что они более чем правдоподобны и описывают реальных людей даже реальнее, чем они есть на самом деле, — и поэтому слушатель охотно верит в их «гиперреальную правду».

По крайней мере, я очень хочу верить в то, что Булат Шалвович получил много таких телеграмм, даже если он сам это и отрицал. Или, может быть, Булат Шалвович по своей скромности просто не хотел признаться мне, что *действительно* получил столько телеграмм?

Во всяком случае, что меня все время поражало, — это его удивительная скромность, какую обычно нельзя ожидать от таких известных поэтов в России: ведь в России поэт всегда был больше, чем поэт.

Да, действительно, Булат Окуджава для меня — гораздо больше, чем поэт. Он для меня — олицетворение благородства русской словесности. Тонкость, ирония, теплота, печаль и юмор его творчества мне кажутся такими уникальными, какие могли проявиться только на основе того великого целого, которое мы называем современной русской литературой. Можно даже смело сказать, что я как японский русист образовался на творчестве Окуджавы, которое для меня являлось и продолжает являться неисчерпаемым источником вдохновения.

Я уверен, что конференция будет успешной и приятной, так как гений поэта способен созвать замечательных друзей. Не могу не сожалеть, что я сейчас не в Переделкине.

Примечание:

¹ Волкова М., Довлатов С. Не только Бродский. Русская культура в портретах и анекдотах. М.: РИК “Культура”, 1992. С. 64.

Сигэми ЯМАНОУТИ

Я пела «Грузинскую песню»

Я певица и, кроме того, театровед. Мы с Окуджавой познакомились в 1989 году в Токио. Я брала у него интервью для двух японских журналов. Тогда за один час он рассказал о многом: о детстве, о творчестве. Я никогда не смогу забыть эти его страшные и печальные рассказы. Например, о том времени, когда арестовали его отца, а потом и мать. Он сказал, что, когда его отца расстреляли и маму отправили в Сибирь, ему, конечно, было грустно, потому что он любил своих родителей; но тогда он, двенадцатилетний мальчик, любил и уважал Сталина больше, чем своих родителей. Какое горькое воспоминание о детстве! Он сказал об этом почти равнодушно, как о совсем обыкновенном деле. Его лицо не изменилось, и я еще сильнее, пронзительней почувствовала его глубокое горе... Никогда не могу забыть, какое у него было лицо, когда он говорил об этом. Он рассказывал, что когда попал наконец на фронт, то очень быстро стал совсем по-другому видеть войну. До этого он был романтически настроенным мальчиком, который очень любил свою родину, государство, власть, Сталина. Но на фронте чуть ли не через два дня — точно не помню, но почти сразу — к нему пришло понимание. Рассказывал, как рос вместе с братом, который был на десять лет моложе его; как поступил в университет в Тбилиси и как начал сочинять стихотворения и мелодии.

И еще одно незабываемое впечатление я получила от беседы с Булатом, когда он рассказывал о возвращении матери. Он сказал: «Я уже не был тем мальчиком, по-иному смотрел на многие вещи, и после долгой разлуки у нас не нашлось общего языка...» Он сказал это тоже очень спокойно, и я снова почувствовала, какая это была трагедия для него.

И еще, помню, я спросила: «Кем вы считаете себя?» Я хотела узнать, к какой национальности он себя причисляет. Потому что по паспорту он грузин, но грузинским языком не владел, только русским. В 1989 году было шумное время, когда разные республики требовали своего выхода из СССР. Мне было интересно, к какой стране он чувствует свою принадлежность. Он ответил: «Я поэт русского языка. Я хочу жить в такой стране, где честный обыкновенный человек мог бы нормально жить и работать — вне политики».

После этого интервью мы с ним еще два-три раза беседовали за столом, но уже не только я и Булат, а еще Юко Ватанабе и ее муж, педагоги университета. Я была самой младшей из них, поэтому больше

молчала и слушала их разговор. На концерте песни Окуджавы исполняла одна японская певица, потому что Булат отказывался петь. Он говорил, что увлечен написанием романа и уже не поет, как раньше. Но в конце концов его, конечно, упростили петь, и он спел не только в большом концертном зале, но и в маленьком музыкальном клубе около десяти песен. Помню, на сцене в центре стоял Окуджава с гитарой, а с левой стороны — Синьюти Миядзава, близкий друг Булата и очень хороший исследователь русской культуры. В перерывах между песнями, которые пел Булат, Миядзава переводил, вкратце объяснял их содержание.

А в 1991 году в Москве я была в гостях у Окуджавы. Тогда он попросил меня спеть на японском языке. Мне неловко вспоминать: я пела его «Грузинскую песню», а он, великий поэт, аккомпанировал мне на гитаре. Я была, конечно, очень рада, но, откровенно говоря, мне всегда было боязно рядом с ним. Мне казалось, что его глаза, чистые и прямые, смотрят прямо в твою душу...

Когда Булат Окуджава скончался, я работала диктором здесь, в Москве, на государственном радио «Голос России». Конечно, сообщение о его кончине потрясло меня. Но еще я видела, как русские люди воспринимали это сообщение. 13 июня везде — на работе и у знакомых — почти все грустно и тихо говорили: «Окуджава умер». Я помню, ведущая телепрограммы «Сегодня» Татьяна Миткова начала передачу с фразы: «Сегодня мы провели первый день без Окуджавы». Еще не могу забыть первый большой и очень трогательный концерт памяти Окуджавы в концертном зале «Россия» в октябре 1997 года. Как много людей плакали в зале и как они тихонько пели вместе с выступающими... Об этом я рассказывала и писала в Японии.

В Токио и в Кисо я пою и одновременно читаю лекции в университете. Иногда полтысячи студентов слушают меня. И у них есть большой интерес к песням Окуджавы и Высоцкого. Мои слушатели часто просят меня спеть «Грузинскую песню» и «Песенку о бумажном солдатице». Я надеюсь, что как можно больше людей во всем мире узнают Окуджаву и полюбят его. В будущем я постараюсь, чтобы как можно больше японцев узнали и пели его песни. Сегодня не только пожилые, но и молодые люди интересуются и хотят слушать его песни. Значит, слова Окуджавы имеют бесконечное, вечное значение. Прямота, чистота, честность — очень важные качества для современных людей в любой стране.

Леонид БАХНОВ

В контексте советской действительности

Позволю себе начать с такой детали. Год эдак 74—75-й. Вечер. Моя совсем еще маленькая дочь уставилась в телевизор — идет какое-то представление. Цирковые номера, музыка, аплодисменты. Вдруг — до боли, как говорится, знакомый голос, родные слова: «Ах, Арбат, мой Арбат...» Неужели?! Поднимаю глаза. На экране мишка, обутый в коньки («Мы не должны ждать милостей от природы. Взять их у нее — наша задача»), тянет за собой по льду портативный магнитофон, а из магнитофона как раз и звучит означенная песня. Публика ржёт и ликует.

Это был первый раз, когда я услышал Окуджаву с экрана телевизора.

Трудно поверить, но первая большая пластинка Окуджавы (если не считать так называемой «гибкой», вмещавшей три песни и вышедшей, кажется, в приложении к журналу «Кругозор», и еще одной маленькой — с четырьмя песнями) была выпущена в 1976 году. Когда уже второе поколение выросло на его песни.

Впрочем, помню еще пластинку, которая вышла в конце 60-х, — четыре или пять песен на стихи Окуджавы, положенные на бодренькие мелодийки, исполнял Эдуард Хиль.

Уже давно стало общим местом, что сила песен Окуджавы — в неповторимом соединении стихов, мелодии и голоса. Похоже, руководящие товарищи осознали эту истину гораздо раньше, например, критиков. И приняли на вооружение.

Хотя при чем тут критики? О чем, собственно, могли они рассуждать, когда предмета рассуждений как бы не существовало?

А стихи между тем выходили. В отличие от стихов Галича, Высоцкого, Кима... Почему?

Конечно, с точки зрения цензуры они не несли столь прямой крамолы, как многие сочинения названных бардов, были более «проходимы» (хотя можно представить, как дергалось бдительное око, столкнувшись с такой вызывающей безыдейщиной: «каждый пишет, <...> как он дышит»¹). Но мне кажется, Окуджаве еще просто повезло: ведь, как известно, социализм — это учет и контроль, а он был «учтен» в качестве поэта еще до того, как стал сочинять свои песни. Выпустил книжку, был принят в Союз писателей — все как положено. Причем именно в секцию поэзии. Повар делает компоты, летчик водит самолеты. А поэт? Правильно — сочиняет стихи. Так что он *имел право*. В отличие от

названных — драматурга, артиста, учителя литературы и истории.

Песни — другое дело. Музыка к ним сочиняет композитор, поет — исполнитель. На эти виды деятельности Окуджавы, говоря сегодняшним языком, лицензии не имел.

И вообще — пристало ли советскому гражданину, которому партия присвоила высокое звание поэта, развлекать публику какими-то сомнительными песенками под гитару?

Странно, смешно? Увы, не смешнее, чем обвинение в пошлости, каким откликнулась на окуджавские песни «Комсомольская правда»². Или чем определение «авторская песня», которое в конце концов сумели найти для еще не прошедшего регистрации жанра.

Таким было время. А чтобы воссоздать, так сказать, его атмосферу, не лишне привести пару цитат. Правда, в них речь не о песнях, а о повести «Будь здоров, школяр». 1962 год, авторы разные, но писано будто одной рукой:

«...Его (Окуджавы. — Л.Б.) героя нельзя назвать иначе, чем героем в кавычках. Он совершенно лишен идеалов, он не боец, а существователь <...> В этом произведении несколько не выражена историческая миссия нашего народа на войне, несколько не показано сознательное служение воинов Отчизне и социализму <...> Невозможно поверить Б.Окуджаве, что он представляет нам комсомольца, юного советского воина, участника трудной, но общей народной борьбы <...> И таким же маленьким эгоистом и индивидуалистом «школяр» остается до конца повести»³.

«...В некоторых произведениях тема героизма, величия подвига советского народа оттесняется «жалостными» пацифистскими настроениями. Такова лирическая повесть Б.Окуджавы <...> Тяжелое впечатление оставляет оправдание страха перед смертью, обнаженные в своем эгоизме признания лирического героя, что главное для человека — остаться в живых <...> «Философия» повести ясно выражена во вступлении: «Это не приключения. Это о том, как я воевал. Как меня убить хотели, но мне повезло». Читаешь и думаешь: неужели автор не понимает, что он оскорбляет память тех, кто своей смертью спас живущих сегодня, в том числе и его самого? К сожалению, подвиг народа, нравственные критерии поведения человека мало интересуют автора»⁴.

Почему я вдруг решил вспомнить эту словесную пачкотню? Для нормального писателя в те времена это была скорее реклама.

Так — да не так. Только что раскрыл книгу Станислава Рассадина «Булат Окуджава» и тут же наткнулся на рассказ о том, как тогда же, в начале 60-х, Окуджава впервые вышел на сцену московского Дома кино. Его согнали криками: «Пошлость!» *Свои*, — акцентирует Рассадин⁵.

И еще хочу напомнить: в 1962 году со страниц весьма уважаемого интеллигенцией журнала прозвучал вопрос: «Доброта, жалость, ласка... а из словаря ли эта подлинного гуманиста?»⁶

Так что представление, будто бы Окуджава поголовно всем и сразу пришелся по вкусу, — не более чем миф. Слишком уж непривычной была его простодушная независимость. И слишком расчеловеченным было общество.

Может быть, главное, к чему как бы сызнава надо было приучать очень и очень многих — это не пугаться в себе *человека*.

Именно это делали песни Окуджавы. Покоряла интонация, покоряла удивительная открытость поэта. Вот — я. Не слишком удачливый, иногда смешной, иногда нелепый. С кем не бывает? Но это — я. Вот — война. Может быть, ваша война была другая. Но это — моя война. Вот - то, во что я верю. Возможно, моя вера вызовет у вас улыбку. Но это — моя вера. И ничего со всем этим не поделаешь...

Не сказать, чтобы ценности, которые он воспевал, были так уж новы — просто забыты, вытеснены тем самым «подлинным гуманизмом». И не сказать, чтобы он был единственным, кто о них вспомнил. Но — удивительные стихи, голос, гитара...

Моя гитара меня обнимет,
интеллигентно она смолчит...⁷

Конечно, это были очень мощные усилители. Плюс, разумеется, новейшее достижение тогдашней бытовой техники — магнитофон. Ах, как слушались, как переписывались тогда эти ленты! Голос Окуджавы звучал с них хрипло и глухо, с трудом продираясь сквозь наложившиеся магнитофонные шумы, но это было вполне в эстетике времени — эстетике глушилок. Без этого, наверное, даже было бы что-то не то...

Поэтому глубоко правы были те, кто боролся с гитарой и песнями. Хотя всерьез-то бороться надо было с магнитофонами.

По моим наблюдениям, действительно широкое признание Окуджавы началось тогда, когда обладание магнитофоном перестало быть привилегией избранных.

Здесь говорилось о роли местоимения «мы» у Окуджавы, было даже подсчитано, сколько раз оно

употреблено в его стихах. И в самом деле, трудно, когда слышишь: «Поднявший меч на наш союз...»⁸, не вспомнить: «Союз нерушимый...» И все же «мы» Окуджавы решительным образом противоположно тому «мы», что на протяжении десятилетий внушалось официальной пропагандой («мы — советский народ»), ибо подразумевает не железобетонную монолитность немыслящих единомышленников, любящих «собираться в стаю»⁹, а незабываемое право («Каждый слышит, как он дышит») на индивидуальность. Она-то и сближает, и сплавивает, и роднит людей — особенно во времена, когда инакомыслие приравнивается к работе на иностранную разведку. Огромная заслуга Окуджавы в том и состоит, что он приучал людей видеть в себе не «советского человека», а просто — человека. Не бояться своего думающего и чувствующего «я».

...Много лет спустя, когда пойдет массовый «наезд» на шестидесятников, ему припомнят и «комиссаров в пыльных шлемах»¹⁰, и «комсомольскую богиню»¹¹, и многое другое. Дескать, смотрите, рыльце-то у вашего кумира в пушку, в пушку!

Глупо, разумеется, заступаться за поэта, который всю жизнь только и делал, что пытался объяснить самому себе и всем нам, отчего он смолodu был такой «красный» и что это был за морок, охвативший большую часть его поколения. Но хочется все же понять, почему, поминая Окуджава комиссаров из «Сентиментального марша», его хулители не замечают других комиссаров — «И грустные те комиссары идут по Москве как один», — из стихотворения, написанного в том же далеком 1957-м и начинающегося словами: «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой»¹²?

А ведь если их поставить рядом, эти два стихотворения, то станет совершенно ясно, кем для него были «комиссары» в ту пору, когда только-только стал приоткрываться краешек правды — даже не о революции, а лишь о «культе личности» — и когда из лагерей стали возвращаться те, кому довелось уцелеть. Жертвами, уничтоженными и поруганными — вот кем. А легко ли удержаться от идеализации жертв, а стало быть, и владевшей ими идеи, коль скоро ты мало знаешь и в числе жертв твои собственные отец и мать? Удивляться следовало бы не тому, что иллюзии были, а способности изживать их в себе, какую явили многие из шестидесятников, ушибленных той же трагедией. В том числе — Окуджава.

Отсюда и путь — от «комиссаров в пыльных шлемах» к совсем иному «воинству»:

Совесь, благородство и достоинство —
вот оно, святое наше воинство¹³.

Впрочем, столь ли уж иному? Разве тогда,

когда поэту оставалось жить еще четыре десятилетия и он сочинял свой «Сентиментальный марш», — разве «комиссары» не воплощали

для него именно это: совесть, благородство и достоинство?

Примечания:

1 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 296.

2 **Лисочкин И.** О цене «шумного успеха». Смена. 1961. 29 ноября; то же – Комсомольская правда. 1961. 5 декабря.

3 **Дымшиц А.** Путь прямой и единственный. Литературная газета. 1963. 25 апреля.

4 **Метченко А.** Новое в жизни и литературе. Коммунист. 1962. № 5. С. 92–93.

5 **Рассадин С.** Булат Окуджава. М.: Олимп, 1999. С. 21.

6 Вопросы литературы. 1962. № 11. Дискуссия: Проблемы гуманизма и современная литература.

7 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 104.

8 Там же. С. 232.

Галина БЕЛАЯ

Моцарт в неволе

Простой на слух, Булат Окуджава на самом деле — один из самых загадочных русских поэтов XX века. Его стихи (и проза!) музыкальны, но когда профессионалы-музыковеды пытаются прочесть их по коду своей культуры, их поражает несоответствие сильного музыкального впечатления и простенького набора технических средств. За стихами, песнями и прозой Окуджавы ясно ощущается философствующая, размышляющая интонация. Но при попытке определить ее в словах и понятиях оказывается, что вербализация философии Окуджавы невозможна, потому что это перевод ее на другой — внехудожественный — язык. И наконец, еще одно измерение — необычайная чистота поэзии Окуджавы, создавшая особое пространство проникновенной душевной близости поэта и читателя.

Слитность, нерасщепленность и неразрывное сочетание чистоты поэтического голоса, философии и музыки породили метафору «человек-жанр», которая, по сути, означала, что феномен Окуджавы разгадке не поддается.

Сознавая всю непомерность задачи, я тем не менее хотела бы подойти к нему совсем с другой стороны — со стороны его исторического генезиса.

Но сначала напомним один факт. С годами — и чем дальше, тем больше — у слушателей и читателей возникало недоумение, когда они слышали строчки из «Сентиментального марша»: «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской, / и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной»¹. В годы перестройки эту песню предъявляли Окуджаве почти как обвинение, как свидетельство его принадлежности к революционной культуре.

Между тем «Сентиментальный марш», написанный в пятидесятые годы, уже тогда был прорывом в иное культурное пространство.

К этому времени советская литература имела свой отрицательный опыт, навеки запечатленный в ее нравственном и художественном кодексе. Он резко отличался от традиций русской классической культуры: в той культивировались чувство верности и чести, гуманизм и благородство, вера в ценность человеческой личности, пафос ее достоинства и свободы. Она зиждилась на фундаменте общечеловеческих, универсальных, христианских цен-

ностей, на вере в силу интуиции, художественного прозрения и таланта.

У революционной культуры с самого начала были другие ориентиры. Еще в 60-е годы XIX века, когда стали различимы ее отличительные особенности, о ней заговорили как о явлении сектантском, культуре «закрытого» типа. Такой была и советская литература. Из культурного универсума она исключила себя сама, ибо не признавала ни Бога, ни человека; ни личности, ни свободы; ни памяти, ни традиции; ни любви (оставив только любовь к абстрактной Родине), ни дружбы; ни жизни, ни смерти. Из сферы общечеловеческой морали ее исключало стремление к разрушению миропорядка и системы гуманистических ценностей. Ее цель была утилитарной. И главное — она создавалась в полном пренебрежении к художественной природе искусства.

Согласно новым нормам, советская литература должна была быть ориентирована только на революционную тематику: ее фабула должна была покоиться только на коллизиях классовой борьбы; ее герои должны были быть «отборными представителями» своего слоя или класса; прямое слово должно было недвусмысленно и прямо выражать авторскую позицию. Что касается процесса творчества, то революционная литература всегда отгалкивалась от предзаданной идеи, а не от художественного воображения; от «социального заказа», а не от живых впечатлений бытия, от схемы, а не от внутреннего опыта. Искусство относится к жизни, как вино к винограду — эти слова Гете явно не про нее были писаны.

Занимавшая до 1917 года скромное место на периферии культурной жизни страны, революционная культура уже в 20-е годы, когда крестьянская Атлантида ушла на дно, а классическая культура была оттеснена и сужена в своем интеллектуальном и художественном объеме, заняла основное место в обществе. Тогда же родилась и тема кризиса литературы — о нем постоянно говорили сами революционные писатели.

Перманентные кризисы в литературе, казалось, должны были подтолкнуть молодых писателей к уразумению того, что действительность в художественном мире требует быть претворенной в иную, эстетическую реальность, потому что для читателя важно не узнавание, а познание нового душевного

опыта. Если же этого нет, появляется натурализм, ибо искусство в такой же мере есть жизнь, как и не есть жизнь: оно плод работы человеческого духа, художественный образ мира, но не сам мир. Но советские писатели были уверены, что уже сама революционная действительность гарантирует им творческий успех.

В итоге к середине 50-х годов революционный массив советской литературы предстал перед миром как голый король: критика каждый годовой обзор начинала словами о «новом подъеме советской литературы», а в перерывах пыталась очередной раз понять причину того, что подъема все нет и нет...

Для нашей темы важно, что уже в 20-е годы метафорическим выражением этой проблемы стала тема Моцарта и Сальери. По существу эти фигуры стали олицетворением двух враждебных творческих стихий — рационализма и органического творчества. Продолжая традицию, согласно которой пушкинская драма представляла интерес не положенным в ее основу биографическим эпизодом из жизни великих музыкантов, но мифологией творчества, советская критика сделала образы Моцарта и Сальери символическим обобщением двух противоположных форм взаимодействия искусства с действительностью: Моцарт стал символом искреннего, впечатлительного художника, находящегося в глубинных связях с миром, а моцартианство — символом безграничной свободы творящего духа. Моцарту был противопоставлен Сальери — холодный, рассудочный мастер. «Особенность художественного склада, — пытался объяснить пролетарским писателям свое представление о моцартианстве критик А.Лежнев, — в повышенной эмоциональной возбудимости, в большой чувствительности к впечатлениям, оставляющим резкий и длительный след, в яркости восприятия. Без такой эмоциональной возбудимости работа художника просто немислима, как немислима работа ученого без способности к отчетливому мышлению»². Моцартианское искусство в своих истоках интуитивно; художник, наследующий Моцарту, должен «быть чистым, искренним творцом образов своего времени», он должен воссоздавать «живую душу своих поколений»³.

Рациональное мышление, ассоциативно связанное с художественным типом Сальери, отвергалось профессиональной критикой потому, что оно противостояло внутренней природе вещей, характеризовалось подходом к явлениям жизни извне. Оно обнаруживало свой конечный и ограниченный смысл, коль скоро речь заходила о подлинно художественном творчестве. Но каноном советской литературы стало именно оно: «на литературу накатила, — писал тот же Лежнев, — волна сальеризма»⁴.

Официальная советская критика, невежественная и эстетически наивная, рано почувствовала, что

пиетет перед Моцартом есть апология свободного дара, противопоставленного тупому и агрессивному невежеству; она сама отождествила себя с крайне плоско понятым Сальери. «Талант или мировоззрение» — такой она видела расстановку сил в искусстве, и была права, так как уже было ясно, что талант плохо уживается с политизированным, тенденциозным мировоззрением, каким оно только и могло быть в революционном искусстве. Поэтому в 1930 году критик И.Гроссман-Рощин писал о Моцарте: «Моцарт исторически уже мертвец. История уже вынесла смертный приговор. Поэтому здесь гений и убийство - вещи совместимые, ибо убить Моцарта - значит только помочь истории, и тогда: «Так улетай же! Чем скорей, тем лучше!»⁵

...Если бы литература шла по предначертанным для нее путям (а она шла!) — ничто не могло бы спасти русскую культуру. Это о ней, а не только о жизни писал в 30-е годы Н.Заболоцкий, наблюдая ледостав: «И речка, вероятно, еле билась, / Затвердевая в каменном гробу»⁶.

Окуджава был одним из первых, кто на исходе 50-х неожиданно пробил этот ледяной пласт.

Как это могло произойти? Почему именно он?

Потому ли, что после ареста родителей остался сиротой, рано познал несчастье и смерть (война), рос в Москве, на Арбате, видел не только настоящие страдания, но и настоящую жизнь? Это, конечно, был бесценный душевный опыт. Но ведь Окуджава был только одним из многих, кому выпала такая судьба. Рядом были поэты, глубже связанные с русской классической культурой (А.Ахматова, Б.Пастернак, Н.Заболоцкий), писатели, напряженно пытающиеся осмыслить тот же опыт, что был у него (В.Аксенов и др.), впрямую выходявшие к поискам смысла истории и человеческой судьбы (Вас. Гроссман).

Можно было бы связать появление Окуджавы с изменениями в обществе после смерти Сталина, с «оттепелью», которая его раскрепостила, с романтическим взглядом на поэзию поэтов послевоенного поколения и их слушателей. Но будто предчувствуя, что люди когда-нибудь вернуться к его истокам, Окуджава говорил в одном из интервью 90-х годов: «...когда в 60-е годы был поэтический бум, мы выходили на сцену в пятитысячном зале, и были возгласы, аплодисменты... Но я был уже взрослый человек и не обольщался. Я всегда знал, что в зале сидят триста истинных любителей поэзии. Остальные — это любопытные, увлеченные атмосферой, ищущие рецептов каких-то политических. Потом бум кончился. И все разбежались по своим делам, но те триста остались...»⁷

Он ошибался: тех, кто остался, было не триста — их были тысячи. И так до самого его конца, в другие уже времена. Что же касается «шести-

десятилетия», то рискнул высказать мысль, что Окуджава тогда стал лидером в обществе не потому, что его породила «оттепель»: наоборот — он в значительной мере ее подготовил, а потом помог пережить ее обвал.

Парадокс состоит в том, что он разделял все ее иллюзии — и одновременно был над ними.

Социальная наивность поэтов, писателей, художников того времени не вымышлена потомками: мировоззренчески они в большинстве своем были равны своему времени. Окуджаве тех лет были понятны люди, сохранявшие тогда веру в величие Октябрьской революции, гордость от причастности к «великой» войне (в 1984 году, в преддверии своего шестидесятилетия, он сказал, что «великих войн не бывает — великими бывают только победы»). На политическое созревание больше всего тогда воздействовали вернувшиеся репрессированные, но они были осторожны, сдержанны в рассказах, недоверчивы к разглагольствованиям о якобы наступившей свободе. Да и многие ли из них поумнели за те 17—18 лет, что просидели в лагерях? И там, и здесь они продолжали защищать революционные идеи, и это понятно: на чем еще они могли выстоять и выжить, как не на чувстве собственной правоты?

Окуджава не встал в ряды разоблачителей, и это было не случайно. Трагический опыт, хлынувший на нас, не позволял тогда сурово осуждать старых революционеров: они были искренни — тогда, в обстановке тотальной фальши, это много значило. Многие из них были расстреляны — как было не содрогнуться? И эмоции «Сентиментального марша» были естественны не только биографически — они были органичны для ценностной системы Окуджавы: и милость к падшим, и искренность — это была его палитра...

Надо сказать, что советская культура в 60-е годы была значительно сложнее по составу, чем мы себе это представляем: в тоталитарном обществе жили люди, чья психология корнями уходила в крестьянскую культуру (до 1917 года крестьян в России было более 90 процентов, и они имели свои специфические представления о жизни и смерти, что сохраняется в ментальности нашего общества до сих пор). Окуджава с детства был растворен в среде профессиональных революционеров («...я был очень красным мальчиком, очень большим почитателем революции, и долго»⁸, — вспоминал он потом) — это была уже другая культура.

По своему опыту он знал, что люди, оправдывавшие насилие во имя революции, не всегда были прирожденными вампирами: вступив на путь революции, они раз и навсегда, априорно и жестко отождествили себя с ее представлениями и нормами — такое могло бы случиться и с ним. И даже то, что в навеки дорогое ему арбатском дворе, ставшем для нас метафорой нормальной жизни, жили люди из «бывших» — скромные му-

зейные работники, библиотекари, открывавшие для читателей «настоящие» книги, тихо уходившие из жизни учителя, говорившие на исчезающем русском литературном языке и незримо сохранявшие норму русской классической культуры, — все это еще не объясняет ошеломляющего прорыва Окуджавы в новое, неизвестное пространство.

На мой взгляд, в нем сработал мощный художественный инстинкт: Окуджава стал первым внутренне свободным поэтом. «Песенка о Моцарте» только закрепила сразу же возникшее у нас, но не осознанное тогда ощущение, что в литературе каким-то чудом возродилась стихия моцартианства.

Окуджава изначально был наделен способностью остро чувствовать силу жизни как она есть, ее естественный ход, ее быстротечность, ее необратимость. Реальная жизнь была гнетуща, противоестественна, подавлена извне, исковеркана советской ментальностью изнутри. Но в глубине в людях жила неистребимая потребность в любви, счастье, человеческом тепле.

Окуджава нашел слова для языка чувств, и улица запела его голосом: она открыла для себя не только новые слова — она почувствовала, что живет, страдает, любит и надеется.

«Женщины-соседки, бросьте стирку и шитье...», «Голубой шарик», «Ванька Морозов», «Не бродяги, не пропойцы...», «Король», «Полночный троллейбус», «Медсестра Мария», «Бумажный солдатик», «Песенка об Арбате»⁹ — вскоре эти песни запела вся страна. Люди, затерявшиеся в наших огромных пространствах, затертые до уровня винтика огромного механизма, безликие и безымянные, вдруг узнали себя в «женщинах-соседках», с утра до ночи занятых стиркой и шитьем, в бумажном солдатике, сгоревшем в огне мечтаний, в Ленке Королеве и Ваньке Морозове, в «ситцевых женщинах», имеющих повадку королей, в медсестре Марии... Война еще была памятна, и песенка «До свидания, мальчики»¹⁰, резко диссонируя с героической советской мифологией, воспринималась как первый человеческий реквием по убитым. Окуджава вывел своих героев из бытового пространства и переселил в мир иных страстей. Он распрямил нас, вернул нам гордое человеческое самочувствие.

Это произошло, потому что интуитивно, как художник, Окуджава открыл шлюзы для выражения своего личного, непосредственного, не головного, даже, я бы сказала, не отрефлектированного рассудком опыта. Он и потом ощущал первичность этого опыта в своем творческом процессе. Ломая советские идеи «отражения» искусством действительности, он настаивал на том, что понимает литературу «как способ самовыражения». «Я постоянно, — признавался он, — во власти одного недуга — потребности рассказать о себе, поделиться с окружающими своим представлением о жизни»¹¹.

Мысль о решающем значении внутреннего опыта для художника, о пересоздании реальности во внутреннем мире писателя была крамольной. Но Окуджаву стоял на своем.

У него был и другой «недуг»: дворянское, говоря словами Пастернака, чувство равенства со всеми. Поэтому свой опыт он ощущал как всеобщий, создавая тем самым единое, проникнутое доверием пространство - в нем он и слушатели существовали на равных.

И произошло невероятное: люди стали отождествлять себя не только с героями Окуджавы — они отождествляли себя с ним самим. Он вошел в состав нашей души.

Мне уже приходилось писать, что художественный мир Окуджавы изначально был универсальным, вселенским пространством. «Голубой шарик» был его символом. Это не только образ метеором промелькнувшей человеческой жизни, но и обозначение параметров художественного мира Окуджавы, его общечеловеческого масштаба. С годами образ «голубого шарика» обнаружил свойственную поэту философичность, его чувство боли при взгляде на мир, его распри и ежеминутно, ежесекундно утекающую жизнь. Экзистенциальные, вечные темы стали эпицентром его художественного мира.

...Впоследствии Ю. Трифонов рассказывал о том, как в конце 50-х годов он принес в «Новый мир» свои рассказы. Их вернули, сказав «с неодобрением и даже, пожалуй, презрительно: «Какие-то вечные темы!..» В 1974 году писатель вновь вспомнил об этом разговоре: редактор тогда «был глубоко убежден в том, что вечные темы есть удел какой-то иной литературы — может быть, тоже нужной, но в чем-то безответственной и как бы ниже по званию, чем та литература, которую он редактировал». И наконец, спустя много лет, в посмертно опубликованном рассказе Трифонова, который так и назывался - «Вечные темы», мы вновь встретились с воспоминанием об этом эпизоде. Писатель испытал тогда «смутный трепет, какой-то озноб страха и нетерпения», ощущение, «что миг — судьбоносный», и удар: «Какие-то вечные темы!..»¹²

Так мы выходим к сложнейшей проблеме, крайне важной для понимания и творчества Окуджавы, и механизма функционирования советской литературы. Оглядываясь назад, видишь, что политическое мировоззрение писателей оказалось более инерционным, чем их художественная восприимчивость. Отход от старых ментальных представлений происходил именно на уровне творчества.

Сегодня все так или иначе сходятся на том, что 60-е годы («оттепель») были потрясением, историческим разломом: 60-е годы в искусстве XX века — встречаем мы характерное мнение — «несомненно стали рубежом. И в этом смысле, происшедшее в ту пору требует особой оценки с учетом эстетических,

креативных, социальных, философских аспектов. (...) Отношение искусства и действительности, своеобразие жизнеощущения, роль человека и природы и многое другое необходимо исследовать, чтобы избежать, с одной стороны, пафоса защиты поколения, с другой - скептического взгляда на тех, кто отвергает восприятие обновления как оси художественного развития»¹³.

Но можно ли говорить о 60-х годах, не дифференцируя их?

Судя по всему, прорыв тоталитарного мировоззрения, формирование другой системы представлений, другого миропонимания, других ценностных критериев осуществлялся индивидуально и был всецело связан с творческим потенциалом личности.

...Восстанавливая историко-литературный контекст шестидесятых, нельзя не вспомнить: литература, едва появившись и пробившись, вновь попала в сложнейшую историческую ситуацию, которую мы сегодня уже привычно называем «застойной». Реанимация отживших, казалось, представлений, фальсификация истории страны, которые вновь утвердились в обществе с конца 60-х годов, — все это оказывало сильнейшее влияние на психологию писателей. Это теперь слова «рукописи не горят» мы произносим легко, победительно-хващливо. На деле же они отражают реальность трагическую и необратимую: горят, горят рукописи, сгорают навсегда. Сожженные М.Булгаковым варианты романа «Мастер и Маргарита» невозможны, многие тексты стихотворений А.Ахматовой, О.Мандельштама, других писателей вряд ли будут найдены. «Деревенская проза» получила мощные импульсы от «военной прозы», но удары по В.Быкову («Мертвым не больно») били и по ней. Она равнялась на Твардовского — как автора «Василия Теркина» и редактора «Нового мира», — но его распинали на ее глазах. Улюлюкали и Окуджаву — Моцарт и теперь советской эпохе был противопоставлен.

Развитие литературы осложнялось и тем, что под ее ногами не было твердой культурной почвы. Приобщение к универсальным ценностям мировой и отечественной культуры в 60-е годы совершалось в трудных условиях, рывками. Провалы в образовании заполнялись случайными именами. Школа загубила живой образ В.Маяковского, М.Горького; Л.Толстой был прощен, но не понят; Ф.Достоевский оставался все еще в «изгнании» — в тени «достоевщины». Большинство людей, в том числе и писателей, только в 60-е годы открыли для себя М.Булгакова. Начиная работать, истинный наследник М.Зощенко В.Шукшин не знал его творчества. Когда Э.Успенского обвиняли в подражательстве Д.Хармсу, он вынужден был сказать, что «ни в детстве, ни в юности его не читал»: Хармс был запрещен. Только в 70-е годы — не без налета экзотики — вернулся в литературу А.Белый.

Б.Пастернак был оклеветан, и многие люди, которые в силу малой культуры не могли понять «раннего» Пастернака, не имели возможности прочесть «позднего». Об О.Мандельштаме говорили только его современники.

Мы еще не сполна оценили, как это ломало психику писателей. Знание о трагических судьбах диссидентов, засунутых в тюрьмы и психушки, пребывание в литературе, побиваемой у всех на глазах, — все это не могло не деформировать творчество художника, какой бы внутренней стойкостью он ни обладал. В столкновении с личным опытом, рвущимся наружу, понимание трагизма ситуации порождало невыносимое духовное напряжение. Неволя стала еще тяжелей, так как теперь это была осознанная неволя.

Однако вопреки всему Б.Окуджава создавал свой экзистенциальный антимир: в нем не было места казенщине, демагогии и фальши. Он отчетливо знал, чего не принимает. Он не принимал застоя в духовной жизни; продолжавшегося пренебрежения к народу при демагогических апелляциях к народу; торжества хамов; шлагбаума перед темами, которые казались чиновникам от литературы запретными. Он не хотел лжи и неправды о человеке и обществе - и не скрывал этого.

Революция, гражданская война, рядовые комиссары в пыльных шлемах («Сентиментальный марш»), все еще овеванные впитанной с детства мифологией, были на тот момент альтернативой советизму.

Мы должны как историки и последние свидетели зафиксировать и этот парадокс: главным для шестидесятников стало противостояние. Но кому? Чему? Режиму? Но он стоял непоколебимо. Восстать против «системы»? Но поставить под сомнение советскую цивилизацию (а именно этот смысл имело тогда слово «система») было равноценно психологическому самоубийству. С новым знанием, додумав все до конца, жить было просто невозможно. Ненависть к «системе» отравляла существование, она была обречена на то, чтобы быть загнанной назад — в себя, в душу. Это грозило

самоистреблением. Люди переставали ощущать самодостаточность жизни. Дети, родители, море, небо, поля и реки, «частная жизнь» — все теряло ценность, уходило из души, которая постепенно превращалась в «печальницу», «усыпальницу», о которых писал Пастернак¹⁴.

Окуджава не ушел в политическую борьбу — его политическим протестом стало отстаивание жизни как высшей человеческой ценности, отстаивание внутренней свободы. Он устоял и здесь, и тем спас множество людей. Совесть, благородство и достоинство он не случайно называл своим воинством. Слова «честь» и «искренность», «любовь» и «верность» все интенсивнее окрашивали его лексикон, конфликтуя с ценностными представлениями советской культуры. В последние два десятилетия камертоном его тем и образов стала дворянская культура, которую олицетворяли для него, конечно, Пушкин, и кавалергарды, и молодые генералы 1812 года, и заезжие музыканты, и старинные студенты, мечтающие сохранить свое романтическое бунтарство. Эти образы маркировали его мир, уже в 70-е годы безвозвратно разошедшийся с советской культурной ментальностью.

...И последнее, о чем я хотела бы сказать. В одной из статей Вацлав Гавел с удивлением писал, что его друзья-антропологи настаивают на том, что когда-то, давным-давно, за тысячелетия до нас, существовала единая пракультура. И она доселе есть в каждом человеке, таится на дне не столько сознания, сколько подсознания. Мне кажется, что творчество Окуджавы потому находит отклик у людей разных поколений, разных национальностей, что он апеллировал к пракультуре, той единой нравственной подпочве, которая когда-то существовала в человечестве. Он ее голос — голос потерянной нами и неожиданно явленной единой пракультуры. Поэтому он столь универсален, и поэтому его простота столь обманчива.

Примечания:

1 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. М.: ПАН, 1996. С. 13.

2 Перевальцы. Антология. М., 1930. С. 8.

3 Лежнев А. О литературе. М., 1987. С. 135.

4 Там же.

5 Против буржуазного либерализма в художественной литературе. М., 1930. С. 50.

6 Заболоцкий Н. Начало зимы // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия.) Л.: Сов. писатель, 1965. С. 73.

7 Окуджава Б. Мы из XX века // Литературное обозрение, 1994, № 5—6. С. 15.

8 Там же. С. 12.

9 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 16, 20, 21, 23, 31, 37, 39, 74, 82.

10 Там же. С. 56.

11 Вопросы литературы. 1974. № 8. С. 188.

12 Трифонов Ю. Продолжительные итоги. М., 1975. С. 62.

Яков ГОРДИН

Заметки об исторической прозе Булата Окуджавы

Далеко не всегда уход большого художника немедленно стимулирует изучение его творчества. Достаточно часто бывает наоборот. Дело не в злом умысле. Это значит, что необходима пауза. Чем яснее кажется при жизни то, что делал художник, тем загадочнее выглядят его работы после его ухода.

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой.
Я заметила это, вернувшись
С похорон одного поэта.
И с тех пор проверяла часто,
И моя догадка подтвердилась¹.

Эти стихи Ахматовой, написанные, кстати говоря, редким в русской поэзии мрачно-мистическим размером пушкинских «Песен западных славян», разумеется, не так просты, как может показаться. Тут и соприкосновение двух миров, их взаимовлияние, и меняющаяся от этого соприкосновения ретроспектива — изменение восприятия ушедшего. И это имеет прямое отношение к восприятию творчества.

Наиболее сложная проблема для исследователей творчества писателей, чья работа равномерно распределена между поэзией и прозой — Пушкин, Лермонтов, А.К. Толстой, Бунин, Окуджава, — соотношение этих двух пластов, проблема единства художественных принципов или их трансформация при переходе от жанра к жанру.

Исследователям творчества Окуджавы все это предстоит. Попытка такого исследования намечена во вступительной статье Галины Белой к двухтомнику 1989 года², но — лишь намечена. В данном случае жанр заметок свидетельствует о неизбежной отрывочности и поверхностности наблюдений. Это попытка — во всех аспектах, которые будут затронуты, — тоже только наметить возможную проблематику будущих исследований для людей, профессионально — в отличие от меня — занимающихся литературоведением.

Я когда-то, много лет назад, дважды писал об исторической прозе Булата Окуджавы³. Уже тогда я пытался найти связи между его стихами исторической (или условно исторической) темати-

ки и романами. Эти слабые попытки остались за пределами двух упомянутых статей. Но смысл их я запомнил. Мне казалось тогда, что нужно вычлени из поэтического пласта такие стихотворения, как «Батальное полотно», «Я пишу исторический роман», «Кавалергарды, век недолог», «Нужны ли гусару сомненья...»⁴ (посвященное Ю. Давыдову — тогда уже корифею исторической прозы), и, соответственно, искать схожесть мотивов и типажей.

Когда сейчас — перед поездкой сюда — я перечитывал и романы, и стихи, то понял, как постыдно заблуждался.

Связи исторической прозы Окуджавы и его поэзии гораздо глубже и менее явны. Это подспудная смысловая связь.

Прежде всего она выражена в двух стихотворениях, которые я сейчас и приведу.

А. Кушнеру

Хочу воскресить своих предков,
хоть что-нибудь в сердце сберечь.
Они словно птицы на ветках,
и мне непонятна их речь.

Живут в небесах моих бабки
и ангелов кормят с руки.
На райское пение падки,
на доброе слово легки.

Не слышно им плача и грома,
и это уже на века.
И нет у них отчего дома,
а только одни облака.

Они в кринолины одеты.
И льется божественный свет
от бабушки Елизаветы
к прабабушке Элисабет⁵.

Здесь главная и значимая формула — две первые строки. «Воскресить своих предков» — импульс к написанию исторической прозы, возникший задолго до рождения Окуджавы. Пожалуй, первым, кто воплотил эту идею в исторической прозе, был Лев Николаевич Толстой, для которого генеалогия, семейная история в значительной степени определяла все замыслы в этой сфере. Толстой был потомком — кроме своих предков Толстых — Волконских и Трубецких. И те и другие, как мы помним, стали героями «Войны и мира» и незаконченного по-

вестования о декабристах. Но дело, разумеется, было не просто в стремлении художественным способом «воскресить предков». Толстой пытался воскресить среду, ту сословную и идеологическую группу, к которой принадлежали его предки и которая вызывала его почтительное уважение. В «Воспоминаниях детства» Толстой рассказывает о своем отце: «Как большая часть людей первого Александровского времени и походов 13, 14 и 15 годов, он был не то, что теперь называется либералом, а просто по чувству собственного достоинства не считал для себя возможным служить ни при конце царствования Александра I, ни при Николае <...> Он не только не служил нигде, но даже все его друзья были такие же люди свободные, не служащие и немного фрондирующие правительство Николая Павловича. За все мое детство и даже юность наше семейство не имело близких отношений ни с одним чиновником»⁶.

Если мы вспомним любимых персонажей двух последних — главных, на мой взгляд — романов Окуджавы «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом», то увидим их безусловное родство именно с этой категорией русских дворян: людей особых, отдельных, ушедших в частную жизнь. Но об этом у нас еще будет разговор.

А в конце 1870-х годов, уже измученный борьбой с историческим материалом петровской эпохи, который не поддавался художественному воплощению с той степенью органичности, которая требовалась Толстому, он, Толстой, сделал отчаянную попытку прибегнуть именно к помощи генеалогической магии, перенеся действия романа в Ясную Поляну. Это не помогло, но сама попытка чрезвычайно характерна.

Второе стихотворение, имеющее принципиальное значение, таково:

Читаю мемуары разных лиц.
Сопоставляю прошлого картины,
что удастся мне не без труда.

Казалось бы — что за труд! Но это явно толстовский синдром. О петровской эпохе Толстой пишет, что ему трудно проникнуть в души тогдашних людей, до того они не похожи на его современников. Эпоха Петра отстояла от Толстого на те же полтора десятилетия, что эпоха первой половины XIX века отстояла от Окуджавы. Окуджаве, как и Толстому, явно требовалась духовная, психологическая общность со своими персонажами. Иначе он опасался фальши. Но будем читать стихотворение дальше:

Из вороха распавшихся страниц
соорудить пытаюсь мир единый,
а из тряпья одежды обветшалой —
блистательный ваш облик, господа.
Из полусгнивших кружев паутины —
вдруг аромат антоновки лежалой,
какие-то деревни, города,

а в них — разлуки, встречи, именины,
родная речь и свадеб поезда;
сражения, сомнения, проклятья,
и кринолины, и крестьянок платья...
Как медуница перед розой алой —
фигуры ваших женщин, господа...
и не хватает мелочи, пожалуй,
чтоб слиться с этим миром навсегда⁷.

Эта «мелочь» — тонкий психологический барьер, который не удалось прорвать Толстому. Но речь идет, разумеется, о слиянии не с мировидением людей другой эпохи, а с ощущением писателя, что он понимает мотивы поведения персонажей и говорит на их языке. У Толстого не возникало этого ощущения, без него он писать не мог — для него фундаментальной была формула Флобера: «Эмма — это я», и он перешел к прозе на современные ему сюжеты. Люди «Войны и мира» не вызывали у него сомнений, потому что таких людей он знал с детства.

С определенного момента Окуджава стал искать средства преодолеть эту «мелочь», мешающую ему слиться с миром избранных сюжетов.

Вот этот процесс поисков механизма слияния мы и попробуем бегло проанализировать.

В своих поисках Окуджава был не одинок. Они вполне укладываются в достаточно мощную традицию.

Много лет назад я писал об этом, и сейчас мне придется отдельные соображения повторить.

Окуджава занялся исторической прозой во второй половине шестидесятых. Это было время торжества документалистики. Однако вскоре умный читатель понял то, что задолго до того было ясно Тынянову: документ отнюдь не гарантирует достоверности. Разумеется, крупные писатели-историки: Ю. Давыдов, Ю. Трифонов («Нетерпение»), затем Окуджава — решали отнюдь не просто проблему достоверности. Задачи, которые они ставили перед собой, были сугубо историософскими. Но для того чтобы читатель воспринял суть вещи, он должен был верить в достоверность повествования. А достоверность достигалась исключительно органичным слиянием автора и материала.

В 1973 году вышла вещь, появление которой было, на мой взгляд, принципиальным, — повесть Юрия Давыдова «Судьба Усольцева». Это был опыт ликвидации посредника. В том же году в Таллинне вышла повесть Яана Кресса «Имматрикуляция Михельсона» — монолог знаменитого победителя Пугачева. Монолог Михельсона при всем имитаторском блеске автора носил демонстративные черты игры, на что Кресс недвусмысленно указывал. В «Усольцеве» ничего подобного не было. Давыдов выпустил в свет не литературное произведение в форме записок героя, а сами записки. Ни единым словом автор не указывает на условность ситуации.

Всё — начиная с лексики и кончая системой сносок — указывает на подлинность. Подобные опыты вызывали удивительное доверие читателей. Я знаю это по себе. Несколько позже я предложил «Новому миру» фрагменты из книги, которые представляли собой дневниковые записи человека — русского оппозиционера, попавшего в Мексику в период войны за Реформу. Персонаж был исторический, дневник мной сконструирован. Рецензент «Нового мира» прежде всего обратил внимание на ценность текста как исторического источника и поздравил меня с очень важной находкой. Сочинение в журнале опубликовано не было, оно вошло в отдельную книгу⁸, но ситуация показательна.

Введение «условного автора» — прием известный: о нем писал еще Бахтин. В 1970-е годы наш читатель оказался лицом к лицу с условным автором, который воспринимался естественнее, чем автор реальный, безусловный.

Эта игра с условным автором идет из глубины XIX века, где она была ориентирована на вполне реальные образцы. Так, у «Журнала Печорина» в середине 1980-х годов обнаружился жанровый прототип — реальный дневник семеновского офицера Колзакова, которого Лермонтов, скорее всего, знал. А в жанре собственно исторического романа этот сильный прием был использован Пушкиным в «Капитанской дочке», тоже ориентированной на жанр «домашних мемуаров» XVIII века. Этот вопрос был в свое время исследован Макогоненко в работе о «Капитанской дочке»⁹.

Введение «условного автора» и было попыткой убрать ту «мелочь», о которой говорит Окуджава, — прорвать психологический барьер, во всяком случае для читателя. Создать иллюзию взгляда на эпоху изнутри, а для реального автора — снять ощущение неполноты слияния с материалом.

Здесь можно привести в качестве примеров такие яркие образцы, как «Императорский безумец» Кросса и доведенный до логического предела прием в «Большом Жано» Эйдельмана — записки реального и знаменитого исторического персонажа.

Начиная с «Путешествия дилетантов» Окуджава решительно вступил на этот путь, что свидетельствует прежде всего о чрезвычайной серьезности его намерений как исторического романиста, ибо здесь был и немалый риск.

Имитационное напряжение при использовании этого приема куда выше, чем просто в повествовании от третьего лица.

«Путешествие дилетантов» ставит перед исследователем массу увлекательных задач — в частности, вопрос о выборе героя. Мятлев — чьим прямым прототипом был приятель Лермонтова Сергей Трубецкой — вполне соответствует тому типу дворянина, о котором писал Толстой. Окуджаву влекли русские дворяне, из которых тот же Толстой мечтал создать в шестидесятые годы свое «Общество независимых» — не революционеры, и даже

не фрондёры, а люди, не желающие иметь ничего общего с имперской властью.

Однако особенно перспективен для анализа роман Окуджавы «Свидание с Бонапартом». Я попробую здесь только наметить наиболее, на мой взгляд, любопытные штрихи этого насыщенного смыслом произведения.

По жанру это те же «домашние мемуары». В традиции мемуаристов XVIII, а иногда и XIX века был выбор ясного адресата — детей, внуков. Гринев пишет свои мемуары в назидание потомкам, они хранятся в семье, и издатель сообщает, что они переданы ему внуком мемуариста. Сохранилась замечательная переписка Пушкина с цензором Корсаковым, которого он просит сохранить в тайне имя реального автора: «О настоящем имени автора я просил бы вас не упоминать, а объявить, что рукопись доставлена через Н.А. Плетнева...»¹⁰ Апофеоз приема «условного автора».

Генерал Опочинин пишет свои записки для племянника Тимофея, чтобы объяснить свое удивительное поведение, которое можно было трактовать как измену: желание угостить наступающего Бонапарта шикарным обедом. Во время обеда Опочинин собирался взорвать завоевателя и погибнуть вместе с ним.

Смысловой стержень романа — самоубийство трех Опочининых: отца Тимофея — старшего брата рассказчика, условного автора — самого рассказчика (случайно не состоявшееся) и молодого Тимофея Опочинина.

Исходная точка — самоубийство Опочинина-старшего. Чрезвычайно важно, почему Окуджава выбрал этих героев и этот смысловой стержень. Самоубийца Александр Опочинин был реальным историческим лицом. В «Русской старине» было опубликовано то самое предсмертное письмо, которое в несколько обработанном виде цитирует Окуджава.

Когда со временем исследователи будут работать в архиве писателя и установят круг источников, которыми он пользовался, многое станет яснее, чем нынче. Пока мы можем говорить о поразительном художественном чутье Окуджавы, который фундаментом романа выбрал именно историю Опочининых, закрепив повествование в очень осмысленном и важном историческом контексте. Александр Опочинин застрелился в конце XVIII века, еще при Екатерине. Для этих лет характерна эпидемия самоубийств среди дворянской молодежи, в частности среди гвардейских офицеров, на что Екатерина реагировала крайне нервно, понимая, что это признак глубокого неблагополучия.

Карамзин, человек одного поколения с Александром Опочининым, писал в эти годы: «Осьмой-надесять век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней

с обманутым и растерзанным сердцем и закрыть глаза навеки!»¹¹ Тяжелейшее разочарование в итогах века просвещения и было причиной самоубийств.

Генералу Опочинину в 1812 году 55 лет. Он, стало быть, родился в 1757 году. Он фактически ровесник Гринева. Это особая формация дворян — старший брат естественным образом входит в нее, — которая, самовоспитавшись на лучших идеях екатерининского царствования, оказалась жестоко обманута жизнью. Последний из Опочининых — Тимофей, родившийся в 1797 году, на следующий год после самоубийства деда представляет следующее потерянное поколение — вдохновленное великой эпопеей 1812 года и заграничных походов, пламенными надеждами по возвращении в Россию и столь же горько обманувшееся, как и деды. Одни люди из этого поколения пошли в тайные общества, другие, как отец Толстого, стали эмигрантами в своих имениях.

Не все просто и с генералом Опочининым. Он изображает себя таким грубым солдафоном, но — и в этом преимущество выбранного автором жанра — его выдает стиль. С ним тоже не все в порядке — его терзает «комплекс Аустерлица», очень сложный для русского офицерства комплекс. Его отшельничество объясняется отнюдь не только деревянной ногой.

Он, делающий вид, что осуждает старшего брата-книжечю за его «умышленность», за оторванность от жизни, которая довела его до самоубийства, и сам не менее «умышленный» человек — свидетельством тому его фантастический замысел убийства Бонапарта. Это типичная химера XVIII века — века легких дворцовых переворотов и политических убийств, идеология простых решений, которая обманула и ввергла в отчаяние своих адептов.

Примечания:

1 Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 томах. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 462.

2 Белая Г. Булат Окуджава, время и мы // Окуджава Б. Избранные произведения. В 2 томах. М.: Современник, 1989. Т. 1. С. 3—24.

3 См.: Гордин Я. От документа к образу: Некоторые черты текущей исторической прозы // Вопр. литературы. 1981. № 3; Он же. Порвалась связь времен? Заметки об одном направлении современной исторической прозы // Вопр. литературы. 1986. № 3.

4 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 277, 295, 302, 384.

5 Там же. С. 461.

Своим мощным художественным чутьем Окуджава выбрал глубоко значимый материал и единственно точный для его анализа жанр — и сказал нам чрезвычайно много. Смысловый комплекс «Свидания с Бонапартом» еще предстоит разгадывать. В этом романе, кроме смысла собственно исторического, присутствует и некий замысел, говорящий о совсем непростых взаимоотношениях Булата Окуджавы и России с ее последними двумя десятилетиями.

Но напоследок хочу сказать, что при безусловном сочувствии Окуджавы своим героям — Мятлеву, Опочининым, — людям, выпавшим из активного исторического процесса, он исповедовал все же другую, так сказать, экзистенциальную доктрину, которую он безукоризненно сформулировал в одном из стихотворений:

В нашей жизни, прекрасной и странной,
и короткой, как росчерк пера,
над дымящейся свежей раной
призадуматься, право, пора.

Призадуматься и присмотреться,
поразмыслить, покуда живой,
что там кроется в сумерках сердца,
в самой черной его кладовой.

Пусть твердят, что дела твои плохи,
но пора научиться, пора
не вымалывать жалкие крохи
милосердия, правды, добра.

Но пред ликом суровой эпохи,
что по-своему тоже права,
не выжухивать жалкие крохи,
а творить, засучив рукава¹².

6 Цит. по: Я. Гордин. Толстой и русская история. Tenaflu: Эрмитаж,

Валентин ОСКОЦКИЙ

«Вымысел не есть обман»

(Булат Окуджава — исторический романист)

Начну с конца — с критических откликов на «Свидание с Бонапартом». Не исторический роман, а исторические фантазии, — посчитал один из первых рецензентов. Второй, верно уловивший некоторые характерные особенности окуджавской поэтики, не столь категорично, но, по существу, тоже отлучил роман от истории, поскольку полагал, что образная структура повествования широко открыта не собственно историческим, а авантюрно-сентиментальным сюжетам с присутствующими им мотивами судьбы-рока. Музыкально-драматическое начало как доминанта стиля, на его взгляд, предопределило черты романсовой поэтики, подтверждаемые плавными переливами речи: от прозаической к стихотворной и от стихотворной к прозаической.

Согласен: переливы, причем плавные. Но — настаиваю — и в малой мере не исключаяющие историзма художественной мысли, самобытно живописующей «дела давно минувших дней» — прошлого или, как мы скоро скажем, позапрошлого века, глубоко погруженной в их социальные, психологические, бытовые реалии. В этом смысле и «Свидание с Бонапартом» (1983), и предшествовавшие ему «Бедный Авросимов» (1969), «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» («Мерси, или Похождения Шипова») (1971), «Путешествие дилетантов» (1976, 1978) принадлежат к исторической прозе столь индивидуально выразительной, что ее особенность, проявленная ярко, резко и крупно, позволяет говорить о ней как о самостоятельном литературном явлении, имя которому — исторический роман Булата Окуджавы. Явлению, таком же неповторимом в своем личностном своеобразии, как, скажем, в контексте мировой литературы исторический роман Лиона Фейхтвангера или Торнтон Уайлдера, а нашей отечественной — Юрия Тынянова или Юрия Давыдова.

Ни один из сюжетов четырех окуджавских романов не сконструирован умозрительно, каждый, при всем его фантазмагоричном преобразении, или, говоря литературоведчески, образом пересоздания, задан историей, ее доподлинными событиями. «Истинное происшествие» — недаром таким подзаголовком сопровождается название романа «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», чьи фантазмагории накручены на тугую спираль действительного факта полицейской слежки за Львом

Толстым, вызванной настороженным отношением правительственных чиновников и жандармских властей к яснополянской школе. А «Путешествие дилетантов» и вовсе предвосхищено сюжетным «прототипом» — историческим очерком П.Е. Щеголева «Любовь в равелине» (1922)¹, впервые рассказавшем о фактологически удостоверенных драматических перипетиях любви Сергея Трубецкого и Лавинии Жадимировской, действующих в романе как князь Сергей Мятлев и Лавиния Ладимировская. «Прототипичны» и записки-воспоминания Луизы Бигар в «Свидании с Бонапартом», опосредованно восходящие к архивному первоисточнику — мемуарным свидетельствам французской певицы, на русской стороне пережившей Отечественную войну 1812 года и воочию видевшей, как «шумел, горел пожар московский». Воистину

Вымысел — не есть обман.
Замысел — еще не точка.
Дайте дописать роман
до последнего листочка².

О тех, кто не давал, вспоминать не будем — много чести. Заметим лишь, что, как ни «не давали», Булат Окуджава вопреки им довел до конца все свои романские замыслы, воплотил, «дописал» так, как видел, понимал и хотел. Важнее проследить за работой необманного вымысла и через нее выявить содержание и поэтику исторической прозы писателя, по-своему извлекающего и переозвучивающего уроки истории.

Я бы назвал их уроками личности, оказавшейся один на один со всепокрушающей силой деспотической машины самодержавного государства и либо сохранившей себя наперекор ей, либо раздавленной ее беспощадным, всё и вся обезличивающим прессом. Или, если прибегнуть к историко-литературной аналогии, — уроками Евгения, оглушенного «тяжелым топотом» кумира «на звонко-скачущем коне». Вот нам и еще один возможный мотив в теме, заявленной Геннадием Красухиным, — «Окуджава и Пушкин»: пушкинская и окуджавская концепция истории, их сопоставление, раскрывающее переклички и созвучия.

Обратимся к первому историческому роману Булата Окуджавы «Бедный Авросимов». Галиной Андреевны Белой отмечалось, что поначалу он

писался как роман о Пестеле, но в ходе работы превращался в роман не о нем, а о писаре Авросимове, протоколирующем допросы «несчастливого полковника» в «Высочайше учрежденном Комитете»³. Напомню: роман о Пестеле не задумывался, а был заказан тогдашним «Политиздатом», осуществлявшим книжную серию «Пламенные революционеры». Но приняв заказ и начав писать роман, Булат Окуджава, как разъяснял он сам, понял, что его больше влечет не фигура декабриста, а образ «маленького писаря, полуграмотного, молодого, провинциального, который присутствует на допросах Пестеля»⁴. Видимо, потому, что с ним вызревала, приходила тема, которая органичнее всего отвечала творческим и — шире — духовным интересам писателя: гуманистическая тема так называемого «маленького человека», вовлеченного в вихревой поток исторического времени.

В самом деле, раз существовал реальный Пестель, допросы которого фиксировались в протоколах Следственной комиссии, то почему бы не быть вблизи него не какому-то безымянному канцеляристу, а вымышленному Авросимову, ведущему эти протоколы? В образной системе романа он персонаж куда более живой, чем высокопоставленные сановники, чьи титулованные имена действительно сохранились в материалах декабристского следствия. Среди этих карнавальных масок, символизирующих обезличенную государственную систему, безгласный писарь — единственный, кто имеет не просто лицо, но характер. Причем, что важно, изменяющееся по ходу действия лицо, движущийся характер.

Если «бедный Авросимов», до чьих житейских забот и тревог было недосуг снисходить автору «Русской правды», занятому глобальными проектами государственного переустройства Российской империи, вписывался в заглавную тему «пламенных революционеров» хотя бы отраженным светом, то стилистически повествование о нем явно выбивалось из стереотипно биографического жизнеописания, в русле которого выдерживалось большинство книг издательской серии. Оттеснив действительно героя вымышленным, Булат Окуджава предпочел выстроить роман в стилевом ключе, допускающем повышенный удельный вес мифотворческого, фантастического, гиперболического элемента. Однако и этот найденный писателем сплав реального с абсурдным, доподлинного с неправдоподобным в основе своей историчен так же, как исторична искусная, виртуозная стилизация, имитирующая и пародирующая интонации, лексику полусветских салонов, речевой колорит среды, в которой живет и вращается Авросимов. (Применительно к «Путешествию дилетантов» мне доводилось писать о том, что одним из ориентиров интонационной и лексической стилизации для романиста была, по-видимому, проза Бестужева-Марлинского⁵.)

Ведь при всей фантазмагоричности разыгранных в романе вакханалий или бредовых состояний героя — они не более неразумны и ирреальны, чем отчужденная сила самодержавного государства, нависшего над человеком в пору романного действия, когда «идеалом общественного порядка» становились «передняя и казармы» и по законам тканевой несовместимости отторгалось все, что было «выше уровня, начертанного императорским скипетром». Как ни пристрастен Герцен в таких свидетельствах, он, современник николаевской эпохи, черпал в ней немало поводов для обличения власти, которая «только о том и думает, как бы замедлить умственное движение; уже не слово «прогресс» пишется на императорском штандарте, а слова «самодержавие, православие, народность»»⁶. К похожему взгляду на духовную атмосферу тогдашней российской жизни пришел такой ее авторитетный исследователь, как Ю. М. Лотман, писавший о резком снижении интеллектуального уровня, нравственного климата общества в первые последекабристские годы⁷.

Принимая суждение Булата Окуджавы о том, что, не в пример историку, излагающему и систематизирующему факты, писатель пропускает их через свое воображение, чтобы затем заново породить «из пены фантазий и вымысла»⁸, добавлю, что в его творчестве исторического романиста эта «пена» образуется не по авторской прихоти, а на гребне волн, вздымаемых реальной действительностью. Так происходит и в наиболее, пожалуй, фантазмагоричном романе «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», изобилующем парадоксальными, намеренно шаржированными, гротескными ситуациями. Действующие в нем полицейские сыщики, филеры — такие же мелкие сошки в системе политической слежки, как писарь Авросимов в «Высочайше учрежденном Комитете», но, в отличие от него, не дают сбой и, плотно притираясь к машине, работают с нею в таком ладу, что в немалой степени направляют обороты маховика чиновно-бюрократической автократии. Что жулики из сказки Андерсена, ткавшие на пустых станках новый наряд короля! Их превосходит любой из участников мистификации, превращающей Ясную Поляну в «сей отвратительный очаг политического распутства»⁹, а дом Толстого — в четырехэтажный дворец с колоннами, множеством коридоров, лестниц, потайных ходов и комнат под запорами, «в коих <...> приготовлено место для размещения станков для печатания противозаконных сочинений»¹⁰.

Так камешек, брошенный первым доносом, вызывает лавину камнепада, безудержный обвал которого выносит на свет карикатурную фигуру «маленького полковника» Дурново с его театральными жестами («...по-суворовски поднял над головой руку в белой перчатке») и актерскими монологами: «Господа <...> дело предстоит нам

нешуточное <...> Усердия не жалеть, живота не щадить! Враг хитер, да мы хитрее <...> Ворвемся внезапно»¹¹. Кульминационная сцена обыска в яснополянском доме нескрываемо рассчитана на комедийный эффект, как и мастерская стилизация официальных документов, деловых бумаг, служебной переписки, казуистическими образцами которой пересыпан текст романа. Один из многих таких образцов — казенное красноречие московского генерал-губернатора, пародийно демонстрирующее полицейское мышление: «Теперь Вы спрашиваете, что мне лично известно о Графе Толстом, и верно ли, что он автор перечисленных Вами книжек, и что я об этом думаю. Действительно, Граф пописывает, и, как говорят, не без успеха, что-то там такое действительно у него есть, хотя в нынешние-то времена у нас все ведь пишут, кто во что горазд. Ужасно не само писание, а ежели оно оборачивается против существующих порядков»¹².

Сам Лев Толстой, не без успеха что-то такое пописывающий, остается «в полном неведении о происходящем»¹³ и напрочь выключен из действ, какие клубятся вокруг него, но без его какого бы то ни было участия. В этом есть особый, глубинный смысл: истинная жизнь идет своим независимым ходом, своим самостоятельным чередом и вершится не в кабинетах всесильной власти, а под тихими крышами яснополянской усадьбы, которая не случайно так «славно спит <...> в июльскую ночь, не вникая осторожным шагам секретного агента»¹⁴. Камарилья полицейско-чиновного произвола и духовная свобода таланта суть две чаши, которые никогда не будут уравновешены на весах истории...

Иной ракурс приобретает столкновение несоизмеримых начал жизни государственной, официальной и личной, частной в «Путешествии дилетантов». Первая, парадная и показная, умеет «всякую неблагоприятность и даже нелепицу <...> весьма просто объяснить государственными причинами, да так объяснить, что вы и спорить не решитесь. Можно ведь, например, запретить пить кофий по утрам, сославшись на государственные причины, и вы не будете пить и даже сумеете себя убедить, что это действительно необходимо, не так ли? Все есть государственная причина, глубокая тайна, не постижимая разумом обывателя... Да, кстати, некий попечитель договорился вывести в России романы, чтобы никто не читал романов! Это обсуждается... Каково?»¹⁵. Вторая, высокомерно третируемая как обывательская, — обыкновенна, но подлинна. Она далека от притязаний на героичность гражданского подвижничества, хотя и ропщет на торжество унифицированной заурядности, которая «одна признавалась <...> и одна не была гонима»¹⁶. Эпоха, воцарившаяся «после известного события на Сенатской площади в декабре 1825 года»¹⁷, подана в романе как благодатная почва, питательная среда «ненасытного микроба холопства»¹⁸. Произрастая

в умах и душах, он плодоносит пышным ядовитым цветом. «Шпионство у нас — не служба, а форма существования, внушенная в детстве, и не людьми, а воздухом империи»¹⁹, — скептически констатирует один из друзей князя Мятлева. «Ходят слухи о каких-то реформах, да разве они возможны, ежели каждый третий — переодетый полицейский?...»²⁰ — мрачно злословит сам Мятлев. Светский жуир, бонвиван, он слышит «человеком незаурядным»²¹. И, стало быть, чужероден государственной системе в той же мере, в какой она несовместна с ним.

Сопоставим эту атмосферу николаевского времени, из регламентированного распорядка которого по-дилетантски безуспешно попыталась выбиться пара влюбленных, с атмосферой «развитого социализма», на пике которого создавался роман. И удержим при этом некогда ходкое, но грозное словцо «аллюзии», безотказно служившее запретительным жупелом. Подтекстовые намеки, зашифрованные так тщательно, что разгадать их становилось подчас по силам лишь бдительному цензору, не для художественного полифонизма «Путешествия дилетантов», как и всего творчества Булата Окуджавы. Он писал роман не хитроумно маскируемых аллюзий, а выношенных раздумий, невнятных лишь тем, кого история никогда ничему не учит. Прежде всего потому, что не хотят у нее учиться. Не эти ли неучи и ополчились на роман со всем своим верноподданническим рвением?..

И, наконец, «Свидание с Бонапартом» — последний исторический роман Булата Окуджавы, с обращения к которому я начинал свой доклад. Повествование здесь, имея множество внутренних связей-сцеплений с предыдущими тремя романами, выдержано в иной стилиевой манере, в другом интонационном ключе. Густая бытопись помещичьих усадеб и аристократических салонов, губернской глуши и московского света обходится без фантазмагорий и химер. Реальность жизни воплощается в собственных формах, будь то ретроспективные описания батальных эпизодов или картины пожара в Москве, занятой наполеоновской армией. Жизнь течет широким потоком, знающим и равнинную гладь разливов, и порожистость горных стремнин. И если в ее когда медленном и спокойном, когда быстром и бурном течении даже случайный жест безвестного обывателя, подчеркивается в романе, слит с историей всего человечества, то не иначе как голосами общечеловеческой истории воспринимаются записки-воспоминания отставного генерала Опочинина, певицы-француженки Луизы Бигар, калужской помещицы Варвары Волковой, составившие последовательно три части романа, или письма и дневники полковника Пряхина, вынесенные в четвертую часть — эпилог. Поразительное, к слову, и психологически совершенное искусство писательского перевоплощения в каждого из героев! Все они,

как и те, о ком они повествуют, плотно вписаны в духовную атмосферу времени и среды, которые отпечатались в их характерах, строе мыслей и чувств, поступках и действиях.

Уместно будет поэтому снова прибегнуть к свидетельству их современника, на этот раз Белинского, хотя он сегодня — реплика в сторону — не в почете у тех, кто, погружаясь в историю литературы, не обременяет себя принципами историзма, то есть конкретно исторического взгляда на явления художественной и общественной мысли. Белинский у них предстает родоначальником вульгарно-социологического утилитаризма, чуждого эстетически развитым чувствам и вкусу. По-старомодному не разделяя подобных воззрений, упрямо вижу в одном из рассуждений критика смысловой ключ к роману Булата Окуджавы, его скрытый тезис: «Есть много родов образования и развития, и каждое из них важно само по себе, но всех их выше должно стоять образование *нравственное*. Одно образование делает вас человеком ученым, другое — человеком светским, третье — административным, военным, политическим и т.д.; но нравственное образование делает вас просто «человеком» <...> Хорошо быть ученым, поэтом, воином, законодателем и проч., но худо не быть при этом «человеком»; быть же «человеком» — значит иметь полное и законное право на существование и не будучи ничем другим, как только «человеком»²².

Роман «Свидание с Бонапартом» предельно погружен в частную, семейную жизнь, в повседневном потоке которой «просто» человек испытывается на честность и совесть. Жить с ними куда труднее, чем обходиться без их тяжелой ноши. Оттого и погибает к финалу романа один из его героев — молодой и чистый, бесхитростно обаятельный. Его самоубийством подчеркнут и без того расту-

щий дефицит «просто» людей, каких, чем дальше от победы над Наполеоном, тем острее, недостает России. В урок, помимо всего, и нашим дням, с их явным переизбытком людей политических, к тому же с размытыми нравственными барьерами...

Вот нам и «промежуточная литература», как обвинительно окрестил Ю.Мальцев, не увидевший в творчестве Б.Окуджавы, Ю.Трифонова, В.Тендрякова, Ф.Абрамова, В.Шукшина, Б.Можаева, Ф.Искандера, В.Астафьева ничего, кроме компромиссного соглашательства с коммунистическим тоталитаризмом²³. Нынешняя постперестроечная литература, не испытывающая давления политического режима и даже высвобожденная им из-под диктата цензуры (но не от рыночной кабалы!), пока что не дала художественных ценностей, отвечающих, по Ю.Мальцеву, «критерию подлинности» и равных наследию предшественников, которым в силу их «промежуточного» положения так якобы и не дано было подняться до уровня высокого искусства. Зато, не утруждая себя отсылками к оригиналам, она охотно взяла выстраданные в них истины на собственное духовное обеспечение. В том числе и сокровенную для Булата Окуджавы мысль о том, что не человек существует для государства, а государство для человека. Говоря по-ученому, на этом покоилась его историческая концепция гуманизма и свободы личности.

Гуманизм и свобода — фундаментальные опоры писательского миропонимания, жизнеутверждения. Неукоснительно верный этим идеям и идеалам, которые он воплощал и отстаивал на протяжении всего творческого пути, Булат Окуджава и на крутом рубеже 80—90-х годов не стоял перед выбором, а просто следовал тому, какой раньше и тверже многих других совершил и своей поэзией, и прозой, включая историческую...

Примечания:

1 См.: Наука и жизнь. 1997. № 12. С.138—145.

2 Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 295.

3 Окуджава Б. Избранная проза. (Биб-ка «Дружбы народов»). М.: Известия, 1979. С. 7.

4 Писатель работает над исторической темой // Наука и жизнь. 1977. № 12. С. 138.

5 См.: Оскоцкий В. Pamфлет или пасквиль? // Лит. Грузия. 1980. № 1. С.154—171 / О романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» и статье В.Бушина «Кушайте, мои друзья. Все ваше».

6 Герцен А. И. Собр. соч. в 30 томах. Т. X. М: Изд-во АН СССР, 1956. С. 14; Т. VII. С. 208, 201.

7 См.: Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975.

8 Окуджава Б. Далекое и близкое / Беседу вела И.Ришина // Лит. газета. 1976. № 46 (17 ноября). С. 3.

9 Окуджава Б. Избранная проза. С. 399.

10 Там же. С. 357.

11 Там же. С. 469.

12 Там же. С. 399.

13 Там же. С. 434.

14 Там же. С. 472.

15 Окуджава Б. Путешествие дилетантов. Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари. М.: Сов. писатель, 1979. С. 159.

Елена СКАРЛЫГИНА

«На улице моей беды...»: Булат Окуджава и Юрий

Начало творческого пути Булата Окуджавы и Юрия Трифонова было очень разным: первые же выступления Окуджавы сопровождались выкриками из зала «Осторожно, пошлость!» и обличительной, проработочной критикой в газетах. Роман Трифонова «Студенты», которого он потом стыдился, был удостоен Сталинской премии 3-й степени за 1950 год. Почти ровесники (разница в один год), они отличались и тем, что Булат Окуджава прошёл рядовым почти всю войну, а Трифонов, хотя и хлебнул лиха в военные годы, на фронте не был, прожил два года в эвакуации в Ташкенте, работал на авиационном заводе. Но в биографии двух этих художников было то общее, та затаённая боль и горечь, о которой можно было рассказать только самым близким людям: они, дети «врагов народа», познали раннее сиротство, в одиннадцать-двенадцать мальчишеских лет лишились родителей и многих ближайших родственников, так необходимо входивших в мир их детства. Отцы их, крупные партийные работники, были расстреляны в 1937 году, а матери арестованы и отправлены в лагерь: мама Юрия Трифонова на восемь лет, а мама Булата Окуджавы — почти на девятнадцать. Эта страшная семейная катастрофа лишила подростков не только детства, но и родного дома: Юрий Трифонов вместе с сестрой и бабушкой был выселен из Дома правительства на окраину, в коммунальную квартиру, а Булат Шалвович смог вернуться в Москву только много лет спустя, в 1956 году, когда его мать была наконец реабилитирована.

Судьба свела Булата Окуджаву и Юрия Трифонова впервые в 1961 году, когда оба они стали участниками знаменитого опального альманаха «Тарусские страницы». Здесь у Окуджавы была опубликована повесть «Будь здоров, школяр», объявленная критикой пацифистской, а у Трифонова — рассказ «Однажды душевной ночью», в интонации и стилистике которого уже угадывался «новый» Юрий Трифонов — автор будущих «московских повестей». Оба они с огромным уважением относились к К.Паустовскому, который для Юрия Трифонова был действительно учителем (вёл семинар в Литературном институте), а для Булата Окуджавы, по его более позднему признанию, «крайне интересным человеком» и «замечательным писателем, очень проникновенным». Именно Паустовский, которому сразу понравилась повесть Окуджавы, включил её в состав альманаха, пригласил автора в гости к себе

в Тарусу и там, прослушав первые песни Окуджавы, горячо их одобрил.

«Можно сказать, что Паустовский — мой крёстный отец, если говорить обо мне как о прозаике»¹, — вспоминал Окуджава на встрече с читателями 30 октября 1982 года.

В дальнейшей писательской судьбе Булата Окуджавы и Юрия Трифонова было также немало общего. Оба они испытывали пристальный интерес к истории и создали прекрасные исторические романы, полные аллюзий и вполне внятных, прозрачных параллелей между веком нынешним и веком минувшим. Окуджаву привлекало пушкинское время, судьба декабристов, Трифонова — народовольцы в XIX веке и революция, гражданская война — в веке двадцатом, но при всей разности дарований в истории их волновала личность, конкретный человек, его частная судьба. Охранка, сыщики, жандармерия, доносы и следствие — государство предстало в их произведениях прежде всего в этой, карательной, функции, а человек — будь это князь Мятлев или командарм Мигулин, — зажатый в смертельно опасных тисках государства, стремился сохранить в себе душу живую, остаться самим собой. Постепенно в сознании думающего читателя, дорожащего хотя бы «глотком свободы» и стремящегося к правде, имена Булата Окуджавы и Юрия Трифонова встали рядом.

После разгрома «Нового мира» роль оппозиционного по отношению к власти журнала во многом перешла к «Дружбе народов». Продираясь сквозь цензурные препоны, жестоко атакуемые критикой, на страницах «Дружбы народов» в семидесятые годы появились романы Окуджавы «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом», а у Трифонова в этом журнале увидели свет все главные поздние вещи: «Дом на набережной», «Старик», «Время и место». Во время выступления в 1983 году Булат Окуджава с благодарностью говорил о журнале: «Они в самую тяжёлую минуту прозу мою опубликовали. <...> Трифонов там сделал своё дело, и Битов в своё время, и Василь Быков — там много хорошей литературы появлялось»². Чуть раньше, в 1980-м, отвечая на вопрос из зала: «Ваше отношение к творчеству Ю. Трифонова и Битова?», Булат Шалвович сказал: «Самое положительное. Это очень серьёзные литераторы»³. Наконец, 25 октября 1985 года, когда в ЦДЛ был проведён вечер, посвящённый 60-летию уже ушедшего из жизни Юрия Трифонова, Булат

Окуджава очень высоко отозвался о его творчестве, назвал роман «Время и место» не оценённым в должной мере, после чего прочёл стихотворение «Арбатское вдохновение, или Воспоминания детства», навеянное, как он подчеркнул, чтением автобиографической прозы Юрия Трифонова⁴. И исполнил песню, посвящённую Ю. Трифонову - «Давайте восклицать, друг другом восхищаться», - в которой самыми близкими для этих двух художников, возможно, были строчки:

Давайте горевать и плакать откровенно
то вместе, то поврозь, а то попеременно⁵.

Почему? Потому что много было общей беды и много невысказанного. Ложь и фальшь советского официоза вызывали одинаковое отвращение, власть и цензура проявляли неизменную идеологическую бдительность в отношении обоих. Всё это притягивало друг к другу разных, во многом непохожих людей, никогда не бывших очень близкими друзьями, но испытывавших взаимную симпатию и неизменное уважение. Уже в девяностые, когда все идеологические и цензурные запреты пали, Булат Окуджава написал:

И время отца моего молодого печальный развеяло прах,
и нету надгробья, и памяти негде над прахом склониться, рыдая⁶.

Та же боль, такая же душевная рана терзала всю жизнь и Юрия Трифонова. Полагаясь на умного и чуткого читателя, уводя все самые глубинные и опасные смыслы в подтекст, Трифонов сумел в условиях цензуры сказать очень многое и о поколениях отцов — тех, кто делал революцию в ослеплении идей и историческом нетерпении, и о сталинщине, уничтожившей их всех. От «Отблеска костра», в котором явно ощущалось романтически-приподнятое отношение к «ленинской гвардии», к людям революционной воли, через роман «Нетерпение», полный исторических прозрений, — к «Дому на набережной» и «Старику», где отразился уже очень трезвый, лишённый иллюзий взгляд писателя на события времён революции и гражданской войны, на людей, вершивших тогда судьбу России, и на последствия их действий.

Такой же умудрённо-печальный взгляд на революционное поколение отцов выражен и в позднем автобиографическом романе Окуджавы «Упразднённый театр». Булат Шалвович тоже прошёл сложную духовную эволюцию от строк о «комиссарах в пыльных шлемах», «комсомольской богине» и «той единственной гражданской» войне — к развенчанию ложных кумиров и горестному недоумению по поводу гипнотического воздействия Сталина и сталинской пропаганды на умы целых поколений. При этом Окуджава был на редкость беспощаден к самому себе. Например, в выступлениях перед многочисленными читателями и слушателями он не раз говорил о том, что первое время после ареста родителей всерьёз верил, что они виновны, что их арестовали не зря, что он — сын «врагов народа», и это, конечно, недостаток и ущербность, но — увы! — вполне заслуженные. Не каждый решится на такое безжалостное признание.

Строки Окуджавы «И из собственной судьбы / я выдёргивал по нитке»⁷ относятся, разумеется, не только к процессу создания исторического романа. Его предельно искренняя, открытая, доверительная лирика пополнилась в конце 80-х — начале 90-х годов циклом стихотворений, связанных с самой болезненной точкой биографии: ранним сиротством, потерей родителей, усатым палачом, распорядившимся миллионами жизней. Это стихи «Мой отец», «Убили моего отца», «Собрался к маме — умерла, / к отцу хотел — а он расстрелян», «Арбатское вдохновение, или Воспоминания детства»⁸. Стихотворение «Ну что, генералиссимус прекрасный», пронизанное горестной иронией, завершается так:

Я счёта не веду былым потерям,
но, пусть в своём возмездье и умерен,
я не прошу, помня о былом⁹.

Возмездие художника палачу — это только слово, только правда о кровавом прошлом; это честная память о времени и о себе самом, тогдашнем.

«Надо ли вспоминать? — писал Юрий Трифонов. — Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет»¹⁰. Категория памяти в творчестве этого писателя — одна из важнейших. И именно в автобиографических вещах — «Времени и месте», «Исчезновении», цикле рассказов «Опрокинутый дом» — особенно заметно это постоянное «дочерпывание» из собственной судьбы, из памяти и даже *прапамяти* поколения.

В автобиографической прозе Трифонова и Окуджавы поразительно много точек пересечения, есть даже общие, ключевые эпизоды — например, в «Упразднённом театре» и в «Исчезновении» (смерть Серго Орджоникидзе и крайнее смятение взрослых, изображение этого события как рокового перелома). Воспроизводя атмосферу середины 30-х годов, оба художника показывают, как было искажено детское сознание — страхом, подозрительностью, жестокостью. В повести «Приключения секретного баптиста» Окуджава описывает игры-драки тех лет: «Игры были разные, но чаще всего играли в Чапаева. Конечно, Чапаевым всегда был Витька (об этом Витьке автор с убийственной иронией сообщает, что он гордо говорил: «Мы рабочий класс» и «при этом страшно матерился». — *Е.С.*), а остальные — беляками. Они должны были набрасываться на него, а он кричал: «Врёшь, Чапаева не возьмёшь!» И бил ребром ладони по чему попало: «Бей троцкистов! Бей жидов!»... Хрясь-хрясь... «И тебе, шпионская морда!.. И тебе... И тебе!..» Хрясь-хрясь...»¹¹ Подобного рода сцены есть и у Ю. Трифонова — во «Времени и месте» и в «Исчезновении»: драки-свалки с выкриками «шпион», «троцкист» и с железными ударами ребром ладони. Но особенно эмоционально близки две незабываемые, почти зеркальные сцены в прозе этих авторов: возвращение матери из лагеря и первая встреча с ней после долгих, непоправимо долгих лет разлуки. Бесконечно любя свою мать, Саша Антипов (герой «Времени и места») не может

сразу найти верную ноту в разговоре и в поведении с ней, не может разрушить стену между ней и собой — стену, которую воздвиг пережитый в лагере ужас. Об этом же — в одном из самых щемящих, пронзительных рассказов Булата Окуджавы — «Девушка моей мечты».

В цикле рассказов «Опрокинутый дом», связанном с зарубежными поездками Юрия Трифонова и впечатлениями от них, и в рассказах Булата Окуджавы о литераторе Иване Ивановиче, написанных в 90-е годы, тоже немало общего. Перемещаясь в пространстве, пересекая границы, мы несём с собой груз прошлого, собственные раздумья и сомнения, и это пережитое, пусть даже не тобой, а твоими родителями, не отпускает, не даёт пощады, преследует. У Трифонова это с особенной силой выражено в рассказах «Недолгое пребывание в камере пыток» и «Смерть в Сицилии», а у Окуджавы — в рассказах «Выписка из давно минувшего дела» и «Около Риволи, или Капризы фортуны». Булат Окуджава блестяще раскрывает психологию советского человека, надолго отрезанного от всего мира, а вот теперь попавшего в Париж и вдруг облащенного славой. Страхи и комплексы, стукачи в составе писательской делегации, ужас перед вездесущим КГБ — об этом Трифонов в условиях цензуры мог сказать только полунамёком. Но важно и другое. Литератор Иван Иванович (который, как пишет с лукавой иронией Окуджава, «на самом-то деле был Отаром Отаровичем, а Иваном Ивановичем себя лишь чувствовал благодаря жизненным обстоятельствам») с отчаянной решимостью преодолевает в себе страх и рабство, стремится стать раз и навсегда свободным, не дать больше никому унижить свой талант и достоинство. Он автор и исполнитель песен, которые уже поёт вся страна, а теперь вот выясняется, что поёт и Франция, и даже собираются издать пластинку... Окрылённый и счастливый, Иван Иванович выходит вечером из грузинского ресторана в Париже, и здесь-то его настигает удар фортуны: незнакомый старик эмигрант рассказывает Ивану Ивановичу о том, что дружил с его отцом и учился с ним вместе в гимназии, в Кутаиси, но потом тот, истинный большевик и ленинец, выгнал его из Грузии.

« — В тридцать седьмом отца расстреляли, — выдавил Иван Иванович обречённо.

Примечания:

1 Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А.Петраков. М., 1997. С. 132.

2 Там же. С. 22.

3 Там же. С. 203.

4 **Шитов А.** Юрий Трифонов. Хроника жизни и творчества. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1997. С. 718.

5 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет М.: ПАН, 1996. С. 307.

6 Там же. С. 453.

7 Там же. С. 295.

8 Там же. С. 453, 286, 410, 443.

9 Там же. С. 364.

— Да я знаю, знаю, — заспешил старик, — я всё знаю... какие могут быть счёты?»

«Последующие дни были отравлены этим разговором», — пишет Б.Окуджава. «Кто я? — думал Иван Иванович <...> Неужели заурядное ничтожество, расплачивающееся за давние грехи своих предков, веривших, что созидают счастливое будущее, и не понимавших, что созидают возмездие себе самим и своим самонадеянным и кичливым потомкам?»¹² Маленький мальчик Ван Ваныч в «Упразднённом театре» и поэт, автор песен Иван Иванович (он же Отар Отарович) — сквозной персонаж поздней автобиографической прозы Булата Окуджавы. О самом личном, глубоко выстраданном поэт предпочитает писать с неподражаемой иронией, слегка отстраняясь от читателя с помощью вымышленного имени.

О многом можно было бы ещё сказать, проводя параллели между творчеством Булата Окуджавы и Юрия Трифонова. О том, как оба любили и воспели Москву с её бульварами и переулочками. О том, как свела их судьба с Юрием Любимовым и Театром на Таганке. Но вот что главное: они помогли нам духовно выстоять. Понять многое в самих себе, в истории страны, в том «времени и месте», в которых выпало жить. В душливой, мертвящей атмосфере конца 60—70-х годов, в ту вязкую, засасывающую эпоху Булат Окуджава и Юрий Трифонов, не будучи диссидентами и по возможности печатаясь на родине, говорили правду, согрели и спасали нас своим словом, своим участием. Их «святым воинством» были — Совесть, Благородство и Достоинство.

Конечно, слава Булата Окуджавы, его влияние на умы и сердца уже нескольких поколений на первый взгляд мало сопоставимы с известностью и значимостью прозы Юрия Трифонова. Во время встречи с читателями 29 апреля 1995 года Булата Окуджаву спросили: «А всё-таки хоть в какой-то толике совестью нации вы себя считаете?» Достоинно и кратко он ответил: «Нет. Абсолютно»¹³. Но все мы, любящие и помнящие его, знаем: он был и остаётся совестью интеллигенции, а нация — увь! — ещё не доросла до осознания его скромного величия. Нация уже за-

Виктор КУЛЛЭ

Окуджава как фактор влияния

*К вопросу о некоторых параллелях творчества**И.Бродского и Б.Окуджавы*

Настоящее сообщение, не претендуя на сколько-либо полное и подробное раскрытие заявленной темы, имеет своей целью единственно ее обозначение. Обозначение это тем более актуально, что уже в рамках нашей конференции прозвучало мнение о «полярности» Бродского и Окуджавы¹. Поверхностный взгляд найдет в творчестве двух поэтов материал скорее не для сопоставления, но для противопоставления. Творчество Окуджавы нередко воспринимается как синоним лирической, «песенной» непосредственности (на выбор: естественности, задушевности, да хоть пушкинской «глуповатости»); творчество Бродского, напротив, ассоциируется со сложностью, философичностью etc. Подобное противопоставление опирается на следующие оппозиции: естественность — искусственность; простота — усложненность; интонация — мысль; лирика — эпос; укоренённость в русской лирической просодии — и насилие над оной. Данная поляризация представляется не только искусственной, но и неплодотворной, чрезвычайно обедняющей наше понимание творчества обоих поэтов. На деле и Бродский не столь сложен — скорее несколько непривычен для русской традиции, — и Окуджава не так уж прост.

В отличие от Бродского, признанного «серьезным» классиком ещё при жизни, Окуджава долгое время воспринимался не без некоей снисходительной поправки на его «гитарность». Масштаб совершённого им переворота в русской поэзии второй половины века начинает, пожалуй, осознаваться только сейчас, после его ухода (свидетельством чему служит и наша конференция). Переворот этот в перспективе представляется не менее значимым, нежели привнесённая Бродским «нейтральная интонация» английской поэзии или революция, совершённая в поэзии второй половины века Всеволодом Некрасовым, — революция настолько, по замечанию Михаила Айзенберга, бескровная, что ее «ухитрились не заметить»². Вообще говоря, большинство современных критиков упорно придерживаются некоей условной линейной шкалы, на одном полюсе которой неизменно помещается Бродский («питерская школа» — то есть «неоклассицизм», «необарокко» — естественно, в кавычках), на другом — московский авангард конца века (лианозовцы, концептуалисты и/или Геннадий Айги). Так, Виктор Кривулин констатировал: «Я

отчетливо представляю себе, что поэтическая современная русская вселенная имеет два предела. С одной стороны, гомогенный, непрерывный космос (порядок) Бродского, а с другой — абсолютно анонимный, дискретный, «белый на белом» мир Геннадия Айги»³. Предложенная вполне убедительная модель остается тем не менее моделью плоской, плоскостной и, стремясь к объемности, неизбежно требует третьей оси координат. Такой третьей составляющей и является, на наш взгляд, очеловеченный интимный космос арбатского ли, грузинского ли двора Окуджавы.

Отвлекаясь от темы своего сообщения, хочу прокомментировать прозвучавшее в выступлениях коллег недоумение тотальным неприятием творчества Окуджавы некоторыми представителями недавней «неофициальной» поэзии, «второй культуры». Недоумение, к слову сказать, разделяемое таким видным представителем и теоретиком этой культуры, как М.Айзенберг⁴. У меня как у одного из персонажей этого литературного пространства подобная реакция также вызывает огорчение и недоумение. Причина этого, думаю, кроется гораздо глубже современного повального отторжения шестидесятнического «официоза». Мне уже доводилось как-то говорить, что, помимо меры отпущенного дара и вектора избранной поэтики, важнейшим фактором, определяющим внутрицеховые отношения, является «степень проявленности» стихотворца в его суверенной поэтике⁵. Характерно, что такие крупнейшие (и полностью реализовавшиеся в собственной поэтике) авторы «параллельной культуры», как Г.Айги и Вс.Некрасов, в своих высказываниях о поэзии Окуджавы неизменно придерживаются высочайших (и даже превосходных) степеней оценки⁶. То же можно сказать и о представителях «питерской школы» (присутствующий здесь Александр Кушнер, уверен, это подтвердит). Что же касается некоторых резких цитат из Тимура Кибирова и Сергея Гандлевского, то в довольно алогичной реакции моих товарищей, полагаю, гораздо больше от поэтической ревности, от бунта против отцов, чем они сами подозревают. Ибо та же внеположенная неоклассицизму и авангарду третья «ось координат», та же лирическая составляющая, в которой столь полно и совершенно реализовался поэт Булат Окуджава, лежит в основе как «кри-

тического сентиментализма» Гандлевского, так и кибиrowsкого «Сквозь прощальные слезы». Но вернемся к теме нашего сообщения.

«Песни Булата Окуджавы, — отмечает Мариэтта Чудакова, — явились камертоном и для современной ему и последующей лирики, и для *интонационной атмосферы* времени»⁷. Это, еще год назад подразумевавшее полемику, заключение ныне переключалось из области литературной критики в область самоочевидного литературоведческого тезиса. Чрезвычайно важным представляется рассмотреть творчество Окуджавы как фактор влияния на поэтов-современников. Влияния не личностного (о чем говорили и еще будут говорить многие мемуаристы), не мифологического («грузин с усиками» и он же — мудрец с гитарой), но именно *литературного*. Ниже я попытаюсь проследить это влияние на примере раннего творчества Иосифа Бродского.

Бродский обратился к поэзии сравнительно поздно. Сам поэт вспоминал, что первое стихотворение было им написано в 1957 году, в геологической экспедиции, когда, прочитав книгу Владимира Британишского «Поиски», он загорелся желанием написать на ту же тему, но «получше»⁸. Эти «геологические стихи» Бродского выдержаны в духе некоей безличной, усреднённо «бардовской» традиции, опирающейся не на опыт Окуджавы, но на бытовавшую в качестве интеллигентского фольклора 50-х «студенческую песню», принципиально отличающуюся, по наблюдению современного исследователя Дмитрия Курилова⁹, от индивидуальной лирики Окуджавы:

Прощай,
позабудь
и не обессудь.
А письма сожги,
как мост¹⁰. [I, 19],

хотя уже и в них происходит странное сближение с шедевром раннего Окуджавы «Глаза, словно неба осеннего свод» [Ч, 15]¹¹:

Прощай. Расстаемся. Пощады не жди.

В период с 1957 по 1960 год Бродский стремительно переживает смену самых разнообразных версификационных влияний: от переводной поэзии Лорки, Рицоса и Хикмета — до Цветаевой и Слуцкого¹². Большая часть стихов этого периода осталась либо неопубликованной, либо была опубликована в составленной без участия автора книге 1965 года «Стихотворения и поэмы»¹³ и никогда им не переиздавалась. За несколько лет Бродский проделывает огромный путь, осваивая, иногда наивно, опыт десятков различных поэтов. Сам он определял интенсивность этих своих экспериментов как «дух соревнования»¹⁴. В случае с Окуджавой говорить о

«духе соревнования» вряд ли правомерно, поскольку — до момента появления последнего в Питере в начале 60-х — вопрос о возможности знакомства Бродского во время его геологических экспедиций с какими-либо окуджавскими песнями остается открытым. Речь может идти лишь о «странных сближеньях» — вероятно, рассеянных в той самой «интонационной атмосфере времени», о которой писала М. Чудакова.

Юный Бродский к этой «интонационной атмосфере» был весьма чуток, свидетельством чему служат и его ритмические эксперименты начала 60-х, едва не на десятилетие опережающие аналогичные открытия, сделанные Юрием Левитанским в «Кинематографе» (1970)¹⁵, и неожиданные переключки с ранним Николаем Рубцовым¹⁶, и, конечно, родственность романсов персонажей поэмы-мистерии «Шествие» [I, 95—149] и, главное — знаменитого «Рождественского романа» [I, 150—151] (вторая половина 1961 года) синтетическому творчеству Окуджавы.

Следует особо отметить разность исходных позиций двух поэтов. В довольно-таки эмблематическом виде она проявляется при сопоставлении окуджавской «Песенки про Черного кота» [Ч, 63--64] с неопубликованным стихотворением Бродского «Кот» (1957). Зловещий Черный кот Окуджавы прочно вписан в социальный контекст:

Он и звука не проронит —
только ест и только пьет,
грязный пол когтями тронет —
как по горлу поскребет.
<...>
Он не требует, не просит,
желтый глаз его горит,
каждый сам ему выносит
и спасибо говорит.

Рыжий кот (излюбленная автоаллегория) Бродского, напротив, маргинален, призван вызывать жалость:

Он был тощим, облезлым,
Рыжим.
Грязь помоек его покрывала.
Он скитался по ржавым крышам,
А ногами сидел в подвалах.

Он был старым
И очень слабым.
А морозы порой жестоки.
У него замерзали лапы,
Точно так же, как стынут ноги.

Но его никогда не грели,
Не ласкали и не кормили.
Потому что его не жалели.
Потому что его не любили.
Потому что выпали зубы.
Потому что в ушах нарывы. <...>

Мораль, завершающая песенку Окуджавы,

имеет отчетливый сатирический характер:

Надо б лампочку повесить —
денег все не соберем.

Мораль юного Бродского абстрактна и сентиментальна:

...Почему некрасивых не любят.
Кто-то должен любить некрасивых.

Другим примером исходного различия могут служить «Пилигримы» (1958) Бродского [I, 24], положенные на музыку и ставшие довольно популярной бардовской песней. В этих стихах задается одна из важнейших тем всей его поэзии — мотив необходимости движения. Пилигримы движутся в пространстве мимо хаоса предметов, ни на чем не задерживаясь: «Мимо ристалищ, капищ, / мимо храмов и баров, / мимо шикарных кладбищ, / мимо больших базаров...» Оптика «бокового зрения», свойственная «романтическому» Бродскому едва ли не вплоть до 1963 года («Большая элегия Джону Донну» [I, 247—251]), принципиально противоположна любовной окуджавской зоркости к живым деталям. Однако последние строки стихотворения («И быть над землей закатам, / и быть над землей рассветам. / Удобрить ее солдатам. / Одобрить ее поэтам») — содержат отсыл к упомянутой «интонационной атмосфере времени», из которой тогда же произрастала окуджавская «Песенка о солдатских сапогах» [Ч, 25].

Довольно отчетливым и едва ли не единственным признаком «романтизма» в раннем творчестве Бродского была музыкальность стиха. Роман Якобсон отмечал, что «романтический стих в замысле идет к песне, к преобразению в музыку»¹⁷. Для Бродского, поэта «мелического начала» (выражение Л.Лосева), самым страшным злом в эти годы казалась «метрическая банальность»: «...все его творчество раннего периода — это сражение с заезженными размерами русской поэзии». Бродский неустанно экспериментирует с метром, чудовищно растягивает строку, так что иногда «стихотворение начинает казаться текстом романса и просит струнного аккомпанемента»¹⁸. Отчасти это может быть объяснено тогдашним «догуттенберговым» состоянием молодой поэзии, ориентированным на литературные вечера, на чтение вслух, но более существенным, думается, был поэтический темперамент юного Бродского. Современники вспоминают, что во время своих выступлений в начале 60-х он не читал, а, скорее, пел свои стихи (в том числе упомянутые выше «романсы»), неизменно покая экспрессией зал.

Примером более конкретной переклички между двумя поэтами может служить известное стихотворение Окуджавы 60-х годов:

Всю ночь кричали петухи
и шеями мотали,
как будто новые стихи,
закрыв глаза, читали [Ч, 105]

пародирующее стихотворение Бродского «Петухи» (1958) [I, 22—23]. Петухи, ищущие и находящие жемчужные зерна, у Бродского — метафора поэтов. Метафора юношески-резкая: в отличие от ахматовского «сора» жемчужины стихов извлекаются из навоза. Не лишена она и черт автопародии. Но у Бродского пародийный петуший крик, помимо своей исконной фольклорной функции — вызывания солнца, — имеет, оказывается, еще одно значение:

В этом силлом хрипении
за годами,
за веками
я вижу материю времени:
открытую петухами.

В этих стихах поэт впервые намечает свою трактовку «материи времени», отдельной от его поступательного движения — набросок грядущей концепции «Времени в чистом виде». И Окуджава (возможно, бессознательно) в финале своей пародии сосредотачивается именно на временном аспекте стихотворчества:

И потому всю ночь, всю ночь
не наступало утро.

С начала 60-х количество параллелей и «удивительных сближений» между стихами Бродского и Окуджавы множится. Так, от стихотворения «Божественное» [Ч, 140] тянутся ниточки сразу к нескольким стихам Бродского. Окуджавский

Белокурый Бог обнаженный,
выугою февральской обожженный -

отсылает к «лавровому заснеженному венцу» из стихотворения Бродского 1961 года «Приходит март. Я сызнава служу» [I, 51], а через него и к знаменитым «Стихам на смерть Т.С.Элиота» [I, 411—413]. (К слову сказать, с ними аукается и «Аполлон в снегу» Александра Кушнера). Окуджавское:

Стужей февраль пропах и бензином.
Квадрига все ускоряет бег
по магазинам, по магазинам
мимо троллейбусов, через снег -

перекликается с праздничной кутерьмой первой части «Петербургского романа» Бродского (1-я половина того же 1961-го). Кроме того, финал «Божественного»

С Духом Святым и Отцом и Сыном
по магазинам... по магазинам...

предвосхищает известное стихотворение Бродского

«24 декабря 1971 года» [III, 7—8]:

В Рождество все немного волхвы.
В продовольственных слякоть и давка.
Из-за банки кофейной халвы
производит осаду прилавка
грудой свертков навьюченный люд...

Замечательна переключка «Ночного разговора» Окуджавы [Ч, 123] с «Диалогом» 1962 года Бродского [I: 186—187] и — далее — с целым рядом его построенных по диалогическому принципу стихотворений. Не говоря уж о том, что притомившийся конь Окуджавы родствен четвероногим из создававшихся в том же 1962 году стихов цикла Бродского о всадниках.

Из стихотворения Окуджавы «Старый дом» [Ч, 87], кажется, выросла большая часть «Песен счастливой зимы» (1962—1964) — уникального в творчестве Бродского пантеистического цикла стихотворений, в котором действуют по-пастернаковски одушевленные животные и вещи¹⁹. Окуджавское «Серые мыши, печальные мыши / все до единой ушли со двора» откликается уже в первом стихотворении цикла:

В твоих часах не только ход, но тишь.
Притом их путь лишен подобья круга.
Так в ходиках: не только кот, но мышь;
они живут, должно быть, друг для друга. [I, 267]

Эта метафора («душа твоя впоследствии как мышь» — поэма «Зофья» [I, 180]) станет сквозной едва ли не для всего последующего творчества Бродского, так же как и упоминавшаяся выше автоаллегория рыжего кота. Следует отметить также взаимосвязь между «Старым домом» и стихотворением Бродского «Все чуждо в доме новому жильцу» (октябрь 1962) [I, 200].

Едины Окуджавы и Бродский 60-х в своей любви к Польше и к — синонимичной свободолюбию — польской культуре. У Окуджавы («Прощание с Польшей» [Ч, 202]):

Над Краковом убитый трубач трубит бесшумно.

У Бродского («1 сентября 1939 года» [II, 60]):

...выпьем водки за улан, стоящих
на первом месте в списке мертвецов.

Чрезвычайно важные для раннего творчества Бродского и любимые им переводы из К.И. Галчинского («Заговоренные дрожки» [III, 272—276] и др.) отзываются в окуджавском «Путешествии по ночной Варшаве в дрожках» [Ч, 233—234]. Вообще говоря, многочисленные «Песенки» раннего «романтического» Бродского (в том числе посвященная Окуджаве «Песенка о свободе» 1965 года)²⁰,

традиционно трактуемые как элемент автоиронии (любимое позднейшее самоопределение: «стишки»), восходят, конечно же, к «Песенкам» Окуджавы в не меньшей степени, чем к Галчинскому или к ариеткам Вертинского, на связь с романсом которого «Без женщин» известного раннего стихотворения Бродского «Воротишься на родину» [I, 87] указывал московский филолог Антон Нестеров.

Следует отметить не бросающееся в глаза, но постоянное присутствие Окуджавы и в более поздней поэзии Бродского. Так, в известном стихотворении «Одному тирану» [II, 283] содержится прямая цитата из стихотворения Окуджавы «Когда известный русский царь в своей поддевочке короткой» [Ч, 96] (Ср.: «Когда он входит, все они встают» — «...входил в присутствие, то все присутствующие вставали»). «Огромный нагой кузнечик, / которого не накрыть ладонью» Бродского [III, 19] — как автоидентификация поэта, — вероятно, возник не только из мандельштамовских циклад, но и не без стихотворения Окуджавы «О кузнечиках» [Ч, 132], а «Осенний крик ястреба» [II, 377—340] с неизбежностью напоминает об окуджавском часе, «когда печальный ястреб вылетает на разбой» («Осень в Кахетии» [Ч, 92]).

От неизменно обращенных к модернизму начала века современников и Окуджавы, и Бродский 60-х годов (можно назвать еще Александра Кушнера и Беллу Ахмадулину) отличались в значительной степени своей погруженностью в поэзию XIX века. Уже в июне 1961 года Бродский пишет стихотворение «Памяти Е.А. Баратынского» [I, 60—61], в котором пробует «примерить» на себя и своих современников не только опыт «высокого служения», но и чисто бытовые мотивы минувшего века:

Поэты пушкинской поры,
ребята светские, страдальцы,
пока старательны пиры,
романы русские стандартны

летят, как лист календаря,
и как стаканы недопиты,
как жизни после декабря
так одинаково разбиты.

Погружение в золотой век русской поэзии, похоже, оборачивалось для каждого чрезвычайно интимным опытом. Помимо общего сожаления о невозможности поболтать с «Александр Сергеевичем», достаточно вспомнить трогательную покровительственность в стихах Окуджавы о Лермонтове:

Насмешливый, тщедушный и неловкий,
единственный на этот шар земной,
на Усачевке, возле остановки,
вдруг Лермонтов возник передо мной...
(«Встреча» [Ч, 211])

восходящую к написанным ранее «Стансам городу» Бродского [I, 184]:

Да не будет дано

умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя.

Как отмечал Яков Гордин, «назвать Лермонтова в этом горьком и трогательном контексте «кривоногим мальчиком» <...> можно было, лишь ощущая роковую связанность с ним»²¹. При этом каждый выбирал себе вожатого по склонности. Если для Окуджавы первенство Пушкина абсолютно [Ч, 111], то Бродский, похоже, уже с 1961 года в равной степени внимателен как к опыту Пушкина, так и Баратынского (поэма «Шествие»)²².

Для Бродского, чрезвычайно любившего «расписывать роли», погружение в XIX век оставалось, однако, лишь частью — пусть и весьма существенной — проводимого им тотального эксперимента по обновлению обветшавшего поэтического инструментария. Для Окуджавы оно, похоже, было не только органичной, но и единственно возможной формой существования. Мне уже доводилось писать²³, что поэзия Окуджавы, столь тесно, казалось бы, связанная кровеносной системой с нашим столетием, черпает силу в кроветворных органах первой трети века предшествующего. Может быть, она заполняет собой некую лауну, некое — страшно сказать — несовершенство «пушкинской плеяды»,

Примечания:

1 В докладе Вл. Новикова «Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков».

2 См.: **Айзенберг М.** Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. С. 58.

3 **Кривулин В.** «Маска, которая срослась с лицом». В кн.: **Полухина В.** Бродский глазами современников. СПб: Журнал «Звезда», 1997. С. 178.

4 См.: **Айзенберг М.** «...И новый плащ одену» / Памяти Булата Окуджавы. Спецвыпуск // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 18.

5 **Куллэ В.** «Лингвистическая реальность, в которой все мы существуем». В кн.: **Полухина В.** Бродский глазами современников. С. 260.

6 См., например, статью Вс. Некрасова «Окуджава» в мемориальном спецвыпуске «Лит. обозрения» (С. 40—49).

7 **Чудакова М.** «Лишь я, таинственный певец...» // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 12.

8 **Бродский И.** «Европейский воздух над Россией...» / Интервью Анни Эпельбуен // Странник. 1991. Вып. 1. С. 39.

9 См.: **Курилов Д.** Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60—70-е гг.). Дисс. к.ф.н. М.: Лит. институт им. А.М. Горького, 1999.

10 Здесь и далее цит. по кн.: Сочинения Иосифа Бродского. В 4 томах. СПб: Пушкинский фонд, 1992—1995 (с указанием через запятую тома и страницы).

11 Здесь и далее цит. по кн.: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: Корона-Принт, 1997.

12 Подробнее см.: **Куллэ В.** Поэтическая эволюция И.Бродского в России (1957—1972 гг.). Дисс. к.ф.н. М.: Лит. институт им. А.М. Горького, 1996.

13 **Бродский И.** Стихотворения и поэмы. Washington-New York: Inter-Language Literary Associates, 1965.

14 «Европейский воздух над Россией». С. 39.

15 См. об этом: «Самоиронии у него хватало...»: Беседа Виктора Куллэ с Ириной Машковской-

узреть которое дано было лишь человеку, вооруженному иной оптикой.

Последующим толкователям, вероятно, придется объяснять, прежде всего самим себе, каким образом поэт исхитрился быть накоротке с золотым веком русской поэзии, более того - воссоздать собственную версию этого века, дышать его воздухом — и начисто игнорировать существование века серебряного. В этом, вероятно, ответ на вопрос, почему, в отличие от иных ушедших, он не оставил продолжателей и учеников. Даже подражателей — подражать «неслыханной простоте» Окуджавы столь же невозможно, сколь невозможно сымитировать сокращение легких или ритм чужой сердечной мышцы.

«Как он дышит, так и пишет» — к сожалению, это не констатация общепринятой нормы, скорее императив, утопичность которого понимал и сам автор. К счастью — его суверенный манифест, эмпирическое правило, которому мы обязаны всем, вышедшим из-под его пера.

Валерий БОСЕНКО

Булат Окуджава в кино*

В кинематографической судьбе Булата Окуджавы на рубеже 50—60-х годов практически одновременно произошли два события.

На одном из первых своих публичных выступлений с авторскими песнями поэт был освистан в московском (в отличие от ленинградского) Доме кино. Специфическая его публика, как известно, выкриками из зала: «Пошлость!» — встретила песню автора «Вы слышите: грохочут сапоги...»¹, прервав тем самым концерт. Окуджава с гитарой покинул сцену старого Дома кино на ул. Воровского.

Тогда же, а именно в 1960 году, состоялся кинодебют Булата Окуджавы в мосфильмовской ленте режиссера Л.Саакова «Последние залпы», где впервые на экране прозвучала написанная, по-видимому, специально для фильма песня «Версты, версты», положенная на музыку композитором М.Вайнбергом. Следом, в 1961 году, в фильме «Друг мой, Колька» режиссеров А.Салтыкова и А.Митты звучали уже две песни автора: хрестоматийно известная «Песенка о веселом барабанщике» и другая - «Над морем, над сушей...» — на музыку композитора Л.Шварца.

Два этих события — дебют в кино и провал на киношной сцене, в изрядной мере жившей по канонам пошлятины, но себе в том не признававшейся, — определили силовое поле явления Булата Окуджавы в кино со свойственной ему дихотомией.

С одной стороны, стремительное распространение поэзии Окуджавы в стране, включая нечитающую публику — ведь прочесть его песенные тексты и тогда, и еще долгое время будет делом весьма затруднительным, — обеспечило оперативное внедрение его песен кинематографистами в свои фильмы, число которых с окуджавской «прививкой» множилось от года к году на протяжении трех с лишним десятков лет.

Однако параллельно этому оставалось таким же стойким и сопротивление им со стороны номенклатурно-чиновничьего официоза, от кинематографа в частности².

Недаром Осип Манделштам еще в начале века писал:

Есть ценностей незыблемая скала
Над скучными ошибками веков.
Неправильно наложена опала
На автора возвышенных стихов³.

Но как бы там ни было — и этого уже не оспорить — имя Булата Окуджавы значится в нескольких десятках советских фильмов. Значится в качестве автора песен и сценариев, поэта и композитора, исполнителя-вокалиста и актера. Ни много ни мало, а добрую треть века. И тут уже участия Окуджавы в отечественном кинематографе не умалить.

Да не покажется нарочитым здесь образ Давида и Голиафа. В самом деле, как можно было одолеть этот — используя универсальную метафору поэта — могущественный, государственный Портленд, каким было в те годы советское кино! И кому — маленькому, щуплому исполнителю своих песен под гитару, этому «московскому муравью», песен, которые уже полюбила вся страна и которые молниеносно распространились по Западной Европе, но которых упорно не признавала советская власть. Но Окуджава с этим Портлендом-Голиафом таки совадал! Победа оказалась за арбатским Давидом с его гитарной пращой.

Лирический герой автора — рядовой по принципу, будь он на фронте или в миру. Он даже не герой, но именно современник, близкий каждому и любимый всеми. Потому-то сразу возникало поле высокого натяжения между песенной поэзией Окуджавы и его слушателями, а очень скоро и зрителями.

Доминировавший тогда в советском кино строй фильмов не сопрягался с музыкально-поэтической гармонией его песен. Их пытались изъять или сократить, заредактировать или перетонировать, озвучить другими исполнителями. Симфонический оркестр кинематографии и камерный перебор окуджавских струн вообще плохо меж собой ладили. Во всяком случае, до «Белорусского вокзала» (1971), знаменитая «Песня десятого десантного батальона» из которого намеренно писалась не от имени поэта и все-таки уже в другую, более позднюю эпоху.

Весьма условно эти песни соседствовали с традиционными киносюжетами тех лет. Так, фильм режиссера И.Правова «Цепная реакция» (1963) — о перековке закоренелого преступника, оказавшегося в Москве в дни первого, оттепельного Фестиваля молодежи и студентов — ныне интересен лишь исключительно первым появлением Булата Окуджавы с гитарой. «Последний троллейбус», звучавший с экрана в авторском исполнении, ни в малой мере не сочетался с фальшиво-назидательной драматур-

гией Льва Шейнина, оставаясь в структуре ленты вставным номером.

И, напротив, когда Марлен Хуциев снимал исповедь поколения 60-х «Заставу Ильича» (1963) — с ее обостренно-личностным началом, драматургия Г.Шпаликова, для которой были характерны нефункциональные, разнородные эпизоды, абсолютно естественно вбирала в себя и Вечер поэтов в Политехническом музее, совершенно немислимый без участия Окуджавы. По материалам фильма, не вошедшим в авторский монтаж, ведущему Евгению Евтушенку во время съемок приходилось разряжать высокий градус накала в зале резонами, что, мол, нельзя же все время солировать Окуджаве — как-никак это не его авторский вечер. Но молодежная, начала 60-х годов, публика требовала именно Булата Окуджаву!

В иной художественной тональности — и снова в другую эпоху — это будет подтверждено в ностальгической документальной ленте режиссера В.Виноградова «Мои современники» (1984), снятой в том же Политехническом двадцать лет спустя.

За годы кинематографической работы определились единомышленники поэтического лада Окуджавы — режиссеры Марлен Хуциев, Петр Тодоровский и Владимир Мотыль, Андрей Смирнов и Динара Асанова. Некоторые из них стали соавторами поэта — сценарии будущих фильмов писались в содружестве. Другие ограничивались тем, что включали в художественный строй своих фильмов авторские песни или песни, написанные на стихи Окуджавы. Помимо художественного воздействия, это имело следствием собственно «реабилитацию» окуджавских песенок. Не в последнюю очередь именно фильмы (а не телевидение в те годы) принесли им официальное признание не только литературных, музыкальных или кинематографических, но и идеологических кругов.

Но важно все же иное. За истекшие годы песни Окуджавы звучали в нескольких десятках разнообразных фильмов режиссеров разной ориентации — людей различных поколений, вкусов, пристрастий. Но как бы ни оценивать эти ленты сегодня — иные из них живы лишь потому, что запечатлели голос, стихи, мелодию или облик Окуджавы, — песни поэта и по сей день остаются в них на правах своего рода камертона.

Поначалу, в первые годы, они звучали на экране под бравурную симфоническую оркестровку, однако мелодический гитарный лад автора прорывался к слушателям и сквозь нее. Лишенные привычного по тем годам пафоса и эстрадных литавр, песни Окуджавы являли собой целостную систему иных художественных ценностей, диссонировавших с канонами оставшегося парадным искусства эпохи. Но уже к концу 60-х музыкально-поэтический лад Окуджавы бесспорно оказывается созвучным времени камертоном художественного вкуса искусства

десятилетия. В последующие годы он становится мерой этического, нравственного порядка.

Да не покажется преувеличением, но немалая часть этих фильмов войдет в историю — не советского кино, но отечественной культуры — уже тем, что где-то на полях сюжета, на правах «вольнотпределяющихся» звучат в них песни Булата Окуджавы. Мысль Толстого о том, что все гениальное просто, точнее всех, пожалуй, выразил Евгений Евтушенко в пронзительных строчках:

Простая песенка Булата
всегда со мной.
Она ни в чем не виновата
перед страной...⁴

В фильмах с участием Булата Окуджавы, для которого мерой всех вещей всегда выступал исключительно человек, а не отвлеченные постулаты, именно авторский голос имеет силу и значимость завета. Ведь обращаться к слушателю, читателю или зрителю со словами:

Добрый старый рыцарь мой
в современной кепке,
мне приелся, видит бог,
хмель разлуки цепкий.

В честь Надежды и Любви,
Радости и Веры
Капли Датского короля
пейте, кавалеры!⁵ -

вправе был только Булат Окуджава. Нравственный императив такого обращения навсегда остался за поэтом. Другому бы не поверили.

Менее чем получасовую подборку фрагментов из нескольких игровых картин под названием «Булат Окуджава — актер» из коллекции Госфильмфонда России собрали двое — ваш покорный слуга и режиссер монтажа Иван Твердовский.

Первый показ этого материала состоялся в январе 1999 года в рамках III фестиваля архивного кино «Белые Столбы - 99». И, как подметили наблюдательные окуджависты, именно госфильмфондовский фестивальный показ стал первой ласточкой к будущему 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы, завершившемуся нынешней международной научной конференцией, посвященной его творчеству.

Из этой монтажной подборки были намеренно исключены собственно драматургические опыты Окуджавы в кино — написанные им в соавторстве с режиссерами Петром Тодоровским («Верность», 1965) и Владимиром Мотылем («Женя, Женечка и «катушка», 1967) сценарии. Не могли туда войти, разумеется, две непоставленные киноповести: «Мы любили Мельпомену...» и «Частная жизнь Александра Сергеевича, или Пушкин в Одессе» (обе в соавторстве с О.Арцимович)⁶. За пределами дан-

ной подборки также оказались свыше 70 авторских песен из кинофильмов, требующих отдельного тщательного рассмотрения.

Мы ограничились исключительно «актерской» ипостасью Б.Окуджавы в кино, хотя как «актер» за 25 лет (с 1962 по 1987 год включительно) поэт снялся лишь в семи художественных игровых отечественных фильмах. Но даже в этой краткой антологии Булата Окуджавы, запечатленного на пленке и введенного в структуру несхожих меж собой сюжетов, есть своя внутренняя закономерность.

Как правило, даже в игровых фильмах Булат Окуджава выступал от первого лица, играя весьма сдержанно и лапидарно самого себя — поэта-современника («Застава Ильича» или «Ключ без права передачи», 1976, режиссер Динара Асанова), литератора-пушкиниста («Храни меня, мой талисман», 1987, режиссер Роман Балаян), но также и рядового-фронтовика («Женя, Женечка и «катюша»). Правда, в фильме о декабристах («Звезда пленительного счастья», 1975, режиссер Владимир Мотыль) он неожиданно сыграл крошечную роль дирижера на балу у Раевских, выказав тем самым еще раз свое пристрастие именно к этой эпохе русской истории и культуры.

Но у Булата Окуджавы в кино есть и другое **Приглашение** — измененный в своей безымянности

пассажир: последнего ли троллейбуса («Цепная реакция»), поезда ли дальнего следования («Законный брак», 1985, режиссер Альберт Мкртчян), — который под гитару исполняет свои песенки.

Те самые негромкие и непрехотливые песенки, без которых уже непредставима наша недавняя история. И которые вошли в состав нашей крови, ибо, по точной формулировке Георгия Степановича Кнабе, именно Булат Окуджава был и остается сердечной мышцей поколения. Но, как убедительно показала наша конференция, не одного поколения.

Наше же будущее так же непредставимо без памятника Булату Окуджава на воспетом им Арбате. Памятник поэту предполагается поставить в виде шагающего прохожего — того же сошедшего с подножки транспорта пассажира. Без постамента.

Когда-то Андре Базен обмолвился метафорой: кожа истории шелушится и превращается в кинопленку. Своего рода прообразом памятника Булату Окуджава и осталась архивная кинопленка, запечатлевшая поэта — его облик и дар, голос и интонацию.

* Сообщение сопровождалось показом монтажного фильма «Булат Окуджава — актер» (Госфильмофонд России, 1999).

1 **Окуджава Б.** Песня о солдатских сапогах // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 29.

2 В 1976 и в 1981 годах, приезжая в Госфильмофонд в качестве зрителя, Булат Шалвович мог бы воочию убедиться, что в картотеке фильмов отечественного фонда научного отдела на карточках картин с его участием значилось сакраментальное — «Не выдавать: Б.Окуджава». Основанием для такого вердикта послужило устное — и наверняка самочинное — распоряжение бывшего замдиректора по науке господина Якубовича-Ясного О.В. на основании просочившихся слухов о публикациях Б.Окуджавы в «Посеве» и других зарубежных издательствах и исключения его в июле 1972 года из рядов КПСС, вскоре поспешно, спустя четыре месяца, той же писательской партией исправленном в виде восстановления. Впрочем, все это тогда мало кому было ведомо. Но истины ради следует сказать, что запретительный вердикт силы в Госфильмофонде не имел даже в те годы: фильмы Окуджавы и с

Дискуссия

19 ноября

Р. Чайковский. Мне хотелось бы подчеркнуть, что сегодня, видимо, мы свидетели, можно сказать, исторического события — первая Международная конференция, посвященная жизни и творчеству Булата Окуджавы! Вот молодая аспирантка ИМЛИ сидит, вот студенты МГУ, вот молодая аспирантка из Петербурга — они, может, когда-то потом продолжат, но началом, точкой отсчета будет сегодняшний день. Пусть “будет вечер — заговорщик и обманщик”¹. Сегодня вечер — заговорщик, но не обманщик, так как Окуджаву, я надеюсь, эти молодые не обманут. Хотел бы подчеркнуть, что эта конференция — международная, и, пользуясь правом одного из ее создателей, я хотел бы поблагодарить почитателей, исследователей Окуджавы, переводчиков, наших друзей и гостей, которые прибыли в Москву из Германии, Соединенных Штатов, Франции, Швейцарии, Японии. Галина Андреевна Белая верно отметила вначале, что на подобных конференциях бывало так, что один говорит, а другие спят, что тот, кто говорит, сам любит себя. Сегодня ни в одном выступлении не было самолюбования, сегодня мысль каждого оратора билась в одном направлении — Булат Окуджава. И я хотел бы всех за это поблагодарить. Этот дух надо сохранить: сначала он, мы — потом. И еще я хотел бы всех призвать: повсеместно привлекать больше молодых людей. Мы уйдем — нужны новые силы. Я верю, что Окуджаву в третьем тысячелетии будут изучать.

Вл. Новиков. Между двумя настоящими поэтами всегда больше различия, чем сходства. Если сходства больше, значит, либо один поэт является эпигоном другого, либо они оба неоригинальны. Можете согласиться с такой предпосылкой? Я исхожу из тыняновского принципа отталкивания, и, кстати говоря, развивается поэзия за счет контрастов, а не методом деления, так? Чрезвычайно интересен и ценен доклад Виктора Альфредовича, но многие его положения нуждаются в проверке. Для того чтобы так прямо говорить, что “Петухи” Окуджавы — пародия на Бродского, нужны веские доказательства того, что с объектом пародии Окуджава был знаком, — то есть это вопрос уже не интерпретации, а вопрос фактографический. И ещё бы я сказал: всё-таки у нас часто поэтика подменяется психологическими отношениями между поэтами. Опасная вещь, потому что кто как к кому относился — это уже вопрос литературного быта. Кстати говоря, в собранных Петраковым высказываниях Окуджавы² есть замечательные ответы: отношение к такому-то? — положительное, к такому-то? — положительное; также и к Евтушенко — ни одного дурного слова не сказано. Это все-таки другой аспект — психологический, это говорит о чрезвычайном великодушии Булата Шалвовича, а не о том, что Евтушенко и Окуджава были сходны в творческих принципах. И, наконец, система мотивов и переключек: если один поэт пользуется реминисценцией из другого, это вовсе не свидетельствует о сходстве их поэтических принципов, а часто бывает — наоборот. Но, повторяю, что в целом доклад чрезвычайно интересный, и я думаю, что и бродсковеды, и окуджавоведы еще с Виктором Альфредовичем и согласятся, и поспорят.

В. Куллэ. Если говорить конкретно о “Петухах”, то, по свидетельству многих мемуаристов, хотя бы того же Михаила Хейфеца, в начале 60-х они были чрезвычайно популярны. Окуджава тогда же был в Питере, они с Бродским были знакомы, хотя стопроцентной гарантии того, что именно этот текст Бродского был известен Булату Шалвовичу, пока нет. Я сознательно говорил именно о “странных сближеньях”, потому что это время — конец 50-х, начало 60-х — было временем, когда еще только намечались черты современной литературы. Питер и Москва были тем бурлящим котлом, в котором выкристаллизовывалась поэтика грядущих классиков, определялись основные векторы ее развития. К Бродскому это относилось в гораздо большей степени, чем к иным стихотворцам — просто в силу его тогдашнего сравнительно юного возраста.

Поэтому мое сообщение и называлось: “Окуджава как фактор влияния”. Бродский действительно за довольно короткое время “примерил” на себя множество чужих поэтик — прежде чем выработал собственную. Это нормально для каждого начинающего стихотворца — просто у Бродского этот процесс происходил с беспрецедентной интенсивностью. А относительно несхожести, принципа отталкивания — это бесспорно, и это, конечно же, происходило: именно на уровне поэтики, а не на психологическом уровне. Но это все-таки чрезвычайно сложный процесс. Здесь неуместна линейная система противопоставлений, полюсов. То, что я говорил об объемной системе координат, связано, повторяюсь, с “проявленностью” стихотворца в его собственной поэтике: не только с мерой отпущенного дара, не только с направленностью эволюции этого дара, но и с тем, что Л.Я. Гинзбург называла “воплощением жизни в творчество”³. И Окуджава, и Бродский — люди, предельно “проявленные” в своей поэтике. Именно поэтому мы можем говорить о них как об оси координат, на которых расположены многие другие авторы. Люди такого масштаба — и личности, и дара — могут перекликаться друг с другом без страха и комплексов, порой даже бессознательно. Просто потому, что они не только *создают* упоминаемую “интонационную атмосферу времени”, но и *дышат* ею. Я понимаю, почему их фигуры провоцируют лобовое противопоставление, но это не повод для того, чтобы, подобно условному Михаилу Эпштейну, создавать на основе этого противопоставления некую линейную шкалу вся русской поэзии второй половины века.

А. Кушнер. Вспоминая начало шестидесятых, небольшой кружок петербургских поэтов, моих друзей, хочу сказать, что Окуджава был для нас одним из тех немногих, очень немногих московских поэтов, которых мы воспринимали всерьез. И если хотите, “Рождественский романс”⁴ Бродского — это тоже песня. Очень своеобразная, конечно, но все-таки песня. И с той же долей условности песней можно назвать его стихи “Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать...”⁵. Помню, как Бродский читал эти стихи: чтение было очень близко к пению. И в каком-то смысле можно рискнуть поставить тему “Ранний Бродский и Окуджава” с целью выявить нечто общее, при всем очевидном различии этих двух поэтических систем. Разумеется, речь не идет о тематической близости — только формальной: и те и другие стихи опирались на лирическую мелодию, близкую к городскому романсу.

Хочу сказать еще о том, что никаких обдуманых, окончательно сформулированных концепций наподобие философских у поэта быть не может. Нынче принято объявлять Пушкина, например, религиозным поэтом (лет десять—двадцать назад так же опрометчиво его зачисляли чуть ли не в атеисты). Но поэт в каждом новом стихотворении решает эти проблемы заново. С одной стороны, “Мой ум упорствует, надежду презирает, / Ничтожество меня за гробом ожидает...”⁶, “Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...”⁷, — в лире, в лире, а не в загробном бытии; с другой: “Отцы пустынноики и жены непорочны...”⁸, “Как с древа сорвался предатель ученик...”⁹ Поэт, как всякий мыслящий человек, не знает окончательных ответов, более того, поэт не знает слова “да” или “нет”, он говорит иначе: “да—нет”; в одном стихотворении — “да”, в другом — “нет”. Как только раз и навсегда будет сказано однозначно “да” или однозначно “нет” — пиши пропало. Так и случилось с поздним Гоголем, автором второго тома “Мертвых душ”: дальше мысль не работает, сердце останавливается.

В связи с Окуджавой хочется сказать то же самое: не приписывайте ему окончательных решений.

И третья взволновавшая меня сегодня вещь. Мне было очень интересно слушать доклад Галины Андреевны Белой, и если я правильно ее понял, она отказывается (и это меня чрезвычайно устраивает) от таких терминов, как “дворянская поэзия”, “крестьянская поэзия” и т. п. А если нет, то мне придется оспорить ее утверждения. Если под крестьянской поэзией подразумевается фольклорная поэзия — дело другое, если же этот термин относится к книжной, письменной поэзии, то всерьез обсуждать ее вряд ли имеет смысл. Несчастный Слепушкин — полное ничтожество, чистое недоразумение, совершенно искусственное создание, никому не нужное, кроме его официальных покровителей. То же самое крестьянский “самородок” Суриков. Другое дело Некрасов — не дворянский, не крестьянский поэт, а просто поэт, настоящий поэт. Помещичья культура, крестьянская культура — другое дело, но мы говорим о поэтической культуре, не так ли? И она берет свое начало от истоков, от Гомера, и еще раньше — от “Гильгамеша”. Гомеровское “Прощание Гектора с Андромахой” — что это? Неужели рабовладельческая поэзия? Поэзия — это такая норовистая лошадка, которая взбрыкивает, ни один ярлычок на ней не держится. “Осень” Баратынского — что это? Неужели это дворянская поэзия?

Г. Белая. А что плохого в том, что это дворянская поэзия? Дворянская культура — это русская культура.

А. Кушнер. Ничего плохого в этом нет, но это неправильно по сути.

Г. Белая. Это не вульгарная социология.

А. Кушнер. Нет-нет, если вы мне объясните, чем “Осень” отличается от од Горация, который жил в рабовладельческом Риме, тогда я с вами соглашусь. Вот что я хочу сказать: к прозе мы можем прилагать такие ярлыки. Действительно, “Робинзона Крузо” или “Гамбургскую драматургию” Лессинга можно объяснить с помощью таких определений, как “буржуазная проза”. Но как только мы имеем дело со стихами, моментально проявляется вся относительность подобных понятий. Анненский как-то похвалил Гумилева

за то, что тот не боится “буржуазного привкуса красоты”. Что конкретно имел в виду Анненский? Такие приобретения цивилизации, как лифт, теннис, винчестер, бесшумные лакеи и так далее. Но, разумеется, ему бы и в голову не пришло назвать Гумилева буржуазным поэтом. Специфика поэзии такова, скажу еще раз, что к ней столь общие, классовые, социологические определения не имеют отношения.

Г. Белая. То, что я говорю о многосоставности подтипов культуры внутри русской культуры, совершенно не имеет ничего общего со словами “буржуазная культура”, “дворянская культура” в том значении, которое придавали ей раньше те, кого мы называли вульгарными социологами. Здесь речь идет о системе ценностных представлений, именно о ментальности. Мне очень жаль, что я мало говорила о революционной культуре, потому что все сэкономила время, но, конечно, этот дичок, который сложился уже к 60-м годам XIX века как определенный топос, имеет свою ментальность, этическую и эстетическую, и определяется и Добролюбовым, и Чернышевским; более того, мне кажется, очень интересна мысль о том, что даже антинигилистические романы, которые тогда писались, писались по законам идеологической прозы, введенной этой культурой и этой ментальностью. Вы хотите примеров? Пожалуйста. Есть очень интересная книга В.В. Мусатова “Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20-го века”¹⁰, где подробно исследовано, как пришедший из деревни Алексей Кольцов хотел войти в ту русскую классическую культуру и не смог - из-за огромного количества комплексов, порожденных его крестьянской ментальностью; как он отказывался от жанров своей крестьянской культуры, как эти комплексы его сгубили. Если, далее, вы не прочтете по этому коду Есенина (а именно по этому коду его читает Ходасевич), то будут непонятны ни его пьянство, ни его антисемитизм, ни его надломы, ни его надрывы. Это другой аспект, чем тот, о котором вы говорите, но он реален, он имеет место, и Ходасевич пишет, что это поэт деревни, а не поэт России. Это поэт полей, а не поэт университетов, и театров, и городов¹¹. Если говорить о Мандельштаме, то он, сам причислявший себя к четвертому сословию, разночинцам, конечно, по самоопределению в системе ценностей — человек русской классической культуры, открытой для взаимодействия с другими культурами. Так же, как Окуджава по системе ценностей не является поэтом революционной культуры, никогда таким не был — ни в 60-е, ни в 70-е годы, несмотря ни на какие признания, потому что не принимал кровь как норму, не принимал насилие как норму, не принимал ту систему ценностей, которыми оперировала вся советская культура. И в определении “дворянская культура”, очень условном и введенном Лотманом, я не вижу ничего социологического, потому что это определение относится к культуре узкой части образованного общества. И имеется в виду не культура интеллигенции, потому что понятие “интеллигенция” развивалось в тесном контакте со словом “революционная” (интеллигенция). Это тоже требует анализа. Когда Лидия Яковлевна Гинзбург говорила о русской культуре, она считала, что все русские образованные люди, кроме Леонтьева, рождались с чувством “за революцию”¹². Поэтому сама принадлежность к этой системе ценностей (“революционная культура”) — явление очень широкое.

А. Кушнер. Позволю себе тогда сделать еще одно замечание. Мне непонятно, что такое “революционная культура”. Или это Пролеткульт — и тогда это совсем другое дело, или мы говорим о поэзии. Уж как мечтали создать пролетарскую поэзию — ничего из этой затеи не вышло. То же самое случилось с “крестьянской поэзией”. И Кольцов, конечно, только в силу своего очень большого таланта смог стать более или менее приличным поэтом, несмотря или вопреки крестьянскому происхождению. Все остальные самородки провалились. Есенин — очень неудачный пример. Его пьянство, его антисемитизм ничем не отличаются от пьянства и антисемитизма Блока. Какая разница? Это их личное, частное дело. Я же говорю о стихе, о том, что поэзию лучше не накрывать такими огромными и обобщенными понятиями. Специфика поэзии их не выдерживает, разваливается под ними. Революционная идеология захватила всех — кто же с этим спорит? — даже Пастернака, ну и что же? Пролеткульт и революционная идеология — это одно, поэзия — нечто иное. Не назовем же мы поэзию Пастернака ни буржуазной, ни революционной.

Г. Белая. Ну, это так.

А. Кушнер. Вот видите. А поэзию Демьяна Бедного, может быть, и назовем. Уж такая это поэзия.

Г. Белая. Правильно. Но тогда мы не расходимся. При чем тогда поэтическая культура? Речь идет о ментальности. Есенина со всеми его надрывами без понимания того, что миграция из культуры в культуру всегда болезненна, мы не поймем.

А. Кушнер. Ну, надрывы. А у Байрона свои традиции.

Вл. Новиков. У вас к слову “культура” разные отношения. Для Александра Семеновича культура всегда позитив, а есть разные культуры.

Г. Белая. Владимир Иванович прав, конечно.

Вл. Новиков. А поэзия и культура, может, вообще вещи разные.

Г. Белая. Мне очень важно, Александр Семенович, что вы затронули эту тему, потому что у меня было ощущение недосказанности.

А. Кушнер. Я вам тоже благодарен.

Вл. Новиков. Александр Семенович как бы исследует “культуру антисемитизма”...

Г. Красухин. Кроме того, сама по себе христианская поэзия — это только литургия, церковь. Я говорю не о христианской поэзии, а о христианских ценностях, которые называются так уже две тысячи лет. Только с этой точки зрения Катулл отличается от Пушкина, как те древние поэты, которых Данте поместил в первый круг “Ада”, от его современников.

А. Кушнер. Простите, когда Катулл пишет о воробушке, умершем у его возлюбленной, он находит замечательный повод для создания стихотворения, и тут он похож на новых поэтов, использовавших такие же конкретные и неожиданные поводы: “Пустое *вы* сердечным *ты* / Она, обмолвись, заменила...”¹³ Понимаете, вот в чем дело, а не в том, что Катулл эксплуатировал рабов, а Пушкин — крепостных крестьян.

Г. Красухин. Катулл был язычником, но так же, как Пушкин, — поэтом, проповедовавшим нравственные ценности. Это не важно, что во времена Катулла они христианскими не назывались.

А. Кушнер. Христианство в данном случае не имеет значения, уверяю вас.

Г. Белая. Александр Семенович, я хочу еще сказать о главном. Для меня важно то, что идентификация поэта как художника — не всегда процесс, синхронный с развитием мировоззрения.

А. Кушнер. Вот это абсолютно верно. Это я уже раз слышал в нашем разговоре и с этим согласен.

А. Гинзбург. Меня сбilo с толку буквально первое же сравнение Окуджавы и Бродского. Вы едва ли хорошо помните, что было в 1957-м году. Ладно, я обращаюсь к седым и лысым и хочу у них спросить: какого “Кота” они могли услышать в это время, даже будучи восемнадцатилетним и в геологической экспедиции? Что в это время существовало для вас, кроме вышедшей в Калуге в 56-м году малюсенькой книжки¹⁴, о которой Булат сам очень хотел забыть? Вот почему из этого доклада с очень красивыми сравнениями ушло то, о чем мне, например, очень хочется услышать, — ощущение времени, когда работали поэты.

С. Шмидт. Я действительно не совсем понимаю лотмановское деление, возможность его применения. Думаю, что вообще, как это ни странно, но при всех ссылках на различные новаторские схемы Лотман оказался более социологичен, чем можно было думать. В данном случае, принимаю это как историк, в крестьянской и дворянской культуре не находится места тому, что определяло культуру крестьянства: это воздействие священников, православной церкви. Тогда как дворяне были связаны с мировой культурой, которая не всегда была именно православной в своих этической и религиозной основах (скажем, я специально изучал церковно-приходские летописи). Поэтому я просто не вкладывал бы этот смысл. А вообще мне в душе гораздо ближе то утверждение, которое было вашим первым и которое было, конечно, поддержано Александром Семеновичем, потому что, думается, если отказаться от многодесятилетнего, собственного моему поколению подхода к явлениям, то окажется, что некоторые поэты подходили с этической, эстетической точки зрения, а некоторые — преимущественно с идеологической. И поэтому Булат более дорог всем — правильно здесь сказали — как шестидесятник: они были все идеологами, он был их современником, но он оказался связанным с тем, что было и до них, и после них. Потому что его начало (тут я пытался не один говорить о пушкинском начале) — это внутренне не политико-идеологическое начало, хотя волновали его те же самые проблемы: царь и власть, поэт и власть, возможность милости и прочее. Теперь некоторые частности. Я просто вспоминаю факты как пожилой человек, который кое-что видел и слышал. Одна деталь, может быть, интересная вам. Мне довелось быть в писательском Доме в Ялте в 1965 году, в мае. Там находился Паустовский. Он не выходил в столовую — и как он ожидал в садике, когда Булат, приехавший на неделю, к нему подойдет, как его это радовало! Об этом говорили как об особом любовном отношении Константина Георгиевича, уже тяжело больного, к Булату. Вторая деталь. Я был в Политехническом, когда Хуциев снимал там “Заставу Ильича”. Два дня репетиций поэты читали все, что угодно. Потом Хуциев обратился: “Вы трое (то есть Окуджава, Евтушенко и Вознесенский) выбирайте сами, назовите то одно стихотворение, которое вы хотите прочесть, чтобы оно осталось в фильме”. Окуджава выбрал “На той единственной гражданской”. Вероятно, это не случайно. Нужно просто объяснить, почему он в то время выбрал именно “Сентиментальный марш”.

Г. Белая. Не случайно. В 50-е годы это было оппозицией советизму.

С. Шмидт. Думаю, это объясняется не революционностью настроения, а идеалом самопожертвования.

Вл. Новиков. Ни одно другое стихотворение, ни одну другую песню Окуджавы не пропустила бы в фильме цензура.

С. Шмидт. Может быть, это тоже так. Но дело в том, что главная направленность этого стихотворения — жертвенность. Вероятно, для романтизма Окуджавы это тогда имело большее значение.

Я принадлежу к тому поколению, что восприняло Окуджаву сразу, и в то же время с ним познакомились наши студенты. Не было за мою жизнь другого поэта, которого приняли бы как своего одновременно несколько поколений. Это объяснялось еще, пожалуй, не только содержанием написанного, но и формой. Классическая традиция: это и Бернс, и Гейне, и Пушкин, и Лермонтов — все это переходило в песни, в романсы, казалось чрезвычайно удобно, объединяло людей. Объединяло потому, что у Окуджавы основным было общечеловеческое, то есть то, что нужно всем. Здесь, по-моему, очень хорошо сказали, что у нас дефицит на человека — и в оценке, и в выявлении собственно человеческого. Вот у нас опять же Белинского избирают преимущественно социологом, а Белинский ведь был одновременно учеником Карамзина и Пушкина с их тягой к общечеловеческому. Это дефицитное человеческое делало Окуджаву по-человечески очень дорогим.

И еще очень важная задача перед литературоведами вот такая, в какой-то мере и чисто формальная. Окуджава стал интересоваться историей, осмысливал через прошлое настоящее, решил писать прозаические произведения, где гораздо более подробно мог многое сказать, изучая источники. А как историк я могу сказать, что в его прозе, конечно, многое придумано, и это понятно, но там нет того, что не соответствует историческим реалиям. Он очень чуткий, и как он был тактичен в жизни, так был тактичен и в отношении исторической документации. Не позволял себе сделать то, чего не могло быть или сделать что-то в угоду кому-то.

Так вот, думается, нужно проследить буквально хронологически совпадения дорогих для него мыслей в прозе и в поэзии. Ведь это был один и тот же человек. Человек, который оставался и соловьем-поэтом, и мыслителем. В докладах литературоведов — или Окуджава-поэт, или Окуджава-прозаик. А вот это хронологически сопоставительное исследование плюс еще, может, интервью, воспоминания, беседы — все вместе покажет, как в разных формах выражался совершенно удивительный человек. Если уходящий век, уходящее поколение будут изучать по Окуджаве, нас будут вспоминать добром в будущем тысячелетии.

Г. Кнабе. Выступления Галины Андреевны Белой и Александра Семеновича Кушнера, внешне противоположные, имеют общую основу, и именно с ней, с этой общей основой, связана сама суть сегодняшней дискуссии. Пока что по ней высказался только А. Гинзбург, чью точку зрения, на мой взгляд, надо всячески поддерживать. И для Белой, и для Кушнера есть некоторая альтернатива: философия, мировоззрение, идеология или непосредственность творчества, художественная ориентация. Галина Андреевна предпочитает исходить из первой, Александр Семенович — из второй. Знаки разные, суть одна — расщепление живого единства, абстракция.

Все, что происходит в культуре и искусстве, происходит в истории, т.е. в определенное время, и это время имеет свою фактуру, свой быт, вкус, цвет, запах, сливающиеся в свой образ повседневности, в свою манеру превращать историю из совокупности событий в личное переживание, в пережитый опыт. В силу ряда причин, о которых здесь было бы слишком долго и сложно говорить, до середины XX века эта сторона исторического бытия оставалась за пределами философской рефлексии и только в первые послевоенные десятилетия была осознана как живое, непосредственно человеческое содержание исторического процесса. Выяснилось, что наступило время, когда в манере одеваться, в бытовых привычках подчас больше истории, чем в парламентских речах. Из этого открытия возник определенный тип культуры, культура повседневности, и одним из самых ярких ее порождений стала авторская песня. Авторская песня 1960-х — это разговор об истории, о пережитых ее трагедиях, “о Шиллере, о славе, о любви”¹⁵ на кухне в дешевой кооперативной пятиэтажке, за рюмкой водки, под хрипящий магнитофон системы “Яуза” в сопровождении любительской гитары, среди полудюжины друзей в джинсах и бумажных свитерах. Окуджава вступил в литературу, “шагнув со сцены” именно сюда, “в полночный московский уют”¹⁶, где противоположность высокой истории, ее поэтического переживания и повседневного быта оказалась исчерпанной, как говорят философы — снятой. Разделение этого полночного уюта на мировоззрение, с одной стороны, и непосредственность поэтического творчества — с другой, к сути явления отношения не имеют.

Особое место Булата Окуджавы в культуре и искусстве этого времени и типа состояло в том, что маргинальность, уход от официальной культуры, не означал для него выпадение из культурной традиции, а прямо наоборот — осознание полночного уюта и кухни в пятиэтажке, круга друзей и их специфического быта как продолжения и восстановления интеллигентской традиции высокой духовности — той, что всегда чуралась официальности и всегда была подозрительна в глазах высокого начальства.

Они сидят в кружок под низким потолком.
Освистаны их речи и манеры.
Но вечные стихи затвержены тайком,
и сундучок сколочен из фанеры¹⁷.

Отсюда прямые признания, вроде “Капель Датского короля”. Это старинное средство против кашля продавалось в московских аптеках примерно до начала (может быть, до середины) 1930-х годов. Капли

Датского короля — это воспоминание о детской кроватке, серебряной ложечке, в которой мама давала лекарство. Но это и “солнце, май, Арбат, любовь”, а главное — “Если правду прокричать / вам мешает кашель, / не забудьте отхлебнуть / этих чудных капель. / Перед вами пусть встанут / прошлого примеры...”¹⁸

Отсюда же столь важная для Булата Окуджавы на протяжении всей жизни тема Арбата. Сколько раз говорил он, что она исчерпана, что арбатский дворик стал ему тесен, - и столько же раз возвращался к ней, был уверен, что туда-то “всё, как видно, и вернется”¹⁹. Ибо Арбат — это особое единство повседневности, быта, района, застройки, коммунальной цивилизации, всего непосредственно пережитого — “пешеходы твои — люди не великие”²⁰ и — интеллигентности, стойкости перед лицом истории и тем самым неразрывной связи с ней. В этом суть. “Всё прочее — литература, / как говорил старик Верлен”²¹.

Разве не так, Галина Андреевна?

Г. Белая. Нет. Русская классическая культура обладала определенным набором ценностей — не классовых, а именно духовных ценностей. И мне кажется, что, когда впервые появилась тяга к гусарам, к путешествию дилетантов, к Пушкину начала века, — это отражало изменение сектора обзора Окуджавы, внутренне меняющее ценностное отношение к действительности. Между нами нет разногласий. Не понимаю, о чем мы спорим.

Г. Кнабе. Мы спорим о том, что исходным импульсом творчества вообще, и Булата Окуджавы в частности, является непосредственное переживание непосредственно повседневной, данной ему социально-психологической действительности, а не некоторой по верхнему краю сознания идущей...

Г. Белая. Я вообще “край сознания” отрицала, потому что мне кажется важным то, что у Окуджавы мы встречаемся с непосредственным творчеством.

Г. Кнабе. “И когда он кричит всему свету, / это он не о вас — о себе”²². О себе — понимаете? Он выдерживает по нитке из собственной судьбы. Попытка понять эти “нитки” в их разъединенности — или по линии философского, социального, политического обобщения, или через чистый анализ структурных элементов текста равно неплодотворны. Такой анализ сам по себе, в рамках задач, ему доступных, наверное, нужен, важен, может обнаружить в тексте элементы, углубляющие его смысл. Но суть-то в том, что поэт говорит о себе, который есть порождение, сгусток определенного однократно, экзистенциально пережитого, в нем, в поэте, живущего, исторического времени. Человек родился в 1924 году, рос в том дворе, в котором он рос, учился в той школе, в которой учился, пережил то, что пережил, ушел на фронт, вобрал в легкие воздух послевоенной деревни и, из всего этого исходя, все это неся в себе, вступил в распахнувшиеся перед ним, как распахнулись они перед всем миром, двери новой культурной эпохи — шестидесятых годов двадцатого века. Вот эту культурно-повседневную и в данном смысле - арбатскую сторону дела, наверное, важно подчеркнуть и учитывать.

Г. Белая. Кроме того, что и она, и этот выбор историчен, социологичен и идеологичен.

Г. Кнабе. Бесспорно.

Л. Бахнов. Позволю себе сделать одно уточнение, связанное со словами Галины Андреевны Белой. Между теми временами, когда Окуджава пел свои первые песни на первых интеллигентских кухнях, и теми, когда его популярность стала измеряться масштабами страны, произошли две важные вещи. Первая — это вынос из Мавзолея саркофага с телом И.В. Сталина — событие в контексте нашего разговора, пожалуй, менее значимое. Вторая — это то, что магнитофоны, обладание которыми до начала 60-х было привилегией людей определенного положения, стали доступны вполне широким слоям населения. И чем дальше, тем шире. Вот тут-то и началась подлинная слава Окуджавы — когда его стало можно *слушать дома*.

Ведь барды были и до Булата. Я, например, очень хорошо знал одного человека — Сергея Михайловича Кристи. Вместе с еще двумя друзьями — Алексеем Охрименко и Владимиром Шрейбергом в послевоенные годы он сочинял песни, которые тогда многие распевали: “Я был батальонный разведчик”, “Жил-был великий писатель Лев Николаич Толстой”, “Гамлет”, “Отелло”... Последнюю песню — как штрих времени — распевают у Трифонова в “Доме на набережной”²³. О них сейчас стали вспоминать: книжка вышла, публикации, статьи — даже в “Вопросах литературы”. А тогда они у публики шли как народные — и никто, естественно, не знал, кто их автор. И слава богу, кстати, а то бы еще посадили.

Я не сравниваю — это были совсем другие песни и о другом. Хочу лишь сказать, что, интимизировав процесс восприятия песен — и при этом сделав их практически общедоступными, — именно магнитофон приблизил Окуджава к миллионам людей. Как чуточку позже Высоцкого, Галича, Визбора и так далее — вплоть, увы, до Вилли Токарева и др. Но это уже другие времена.

Г. Белая. Я просто хочу сказать, что само прикрепление Окуджавы, уже ставшее штампом, к интеллигентским кухням моему личному опыту противоречит. Я дочь инженера, жила при Кусковском химзаводе, и я помню, как быстро распространялся Окуджава в любой среде, когда магнитофоны стали доступны всем.

С. Шмидт. Была еще одна разница. Окуджава оказался первым бардом, которого полюбили не только мужчины, но и женщины. Девочки пели его еще больше, чем мальчики.

Г. Белая. Вот этим надо объяснить суть его концепции и поставить точку...

Примечания:

- 1 **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 14.
- 2 Булат Окуджава: “Я никому ничего не навязывал...” / Сост. А. Петраков. М., 1997.
- 3 См.: **Аркус Л.** ...С Лидией Яковлевной Гинзбург. Последнее интервью // Сеанс. 1991. 2. С. 44—46.
- 4 **Бродский И.А.** Сочинения в 4 т. Том 1. СПб.: “Пушкинский фонд”, 1992. С. 150—151.
- 5 Там же. С. 225.
- 6 **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 2. Л.: Наука, 1977. С. 142.
- 7 Там же. Т. 3. С. 340.
- 8 Там же. С. 337.
- 9 Там же. С. 334.
- 10 **Мусатов В.В.** Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20-го века. М.: Изд-во РГГУ, 1998.
- 11 См.: **Ходасевич В.** Некрополь: Воспоминания. М.: Сов. писатель. Олимп, 1991. С. 124—125.
- 12 **Гинзбург Л.Я.** Человек за письменным столом. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 296.
- 13 **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 3. С. 58.
- 14 **Окуджава Б.** Лирика. Калуга: Изд-во газеты “Знамя”, 1956.
- 15 Известные пушкинские слова использовал Г. Шпаликов в своей песне тех же лет: “Давай поговорим как лицеисты — / О Шиллере, о славе, о любви...”: **Шпаликов Г.** Избранное. М.: Искусство,