

Галина БЕЛАЯ

Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М.М. Бахтина

(к постановке проблемы)

Уже много раз было замечено, что подобрать ключи к творчеству Булата Окуджавы крайне трудно в силу его кажущейся простоты. Однако, вероятно, настало время все-таки попытаться поверить его творчество серьезным теоретическим анализом. Подход, который может помочь нам понять скрытые механизмы неслыханного успеха Окуджавы в 60-е (и позже) годы, опирается в данном случае на идеи М.М. Бахтина. Имеются в виду, в частности, теория «высказывания» Бахтина, его идея о «высказывании» как форме социального общения, его работа «Слово в романе», а также концепция, изложенная в работе «Слово в жизни и слово в поэзии», вышедшей под фамилией «Волошинов» («Звезда», 1926, № 6): споры об авторстве последней ведутся до сих пор, но доказывать авторство Бахтина в данном случае неуместно, потому что теоретические идеи почти в тех же выражениях есть во многих других его статьях¹.

Поэзия Окуджавы, ошеломляющий успех которой приходится на вторую половину 50-х годов, явилась, по сути, стилевой реформой в русской литературе второй половины XX века. Это обстоятельство требует прежде всего определения тех норм, того канона, от которого он отступил, догматы которого разрушил, за пределы которого вышел.

Как известно, большим местом русской классической литературы было ощущение глубокого разрыва с народом, раскола, возникшего еще в петровские времена. Писатели, начиная с А.С. Пушкина, всегда стремились выйти из изолированного круга образованного слоя, прорваться к «народному целому». С другой стороны, как показывает В.В. Мусатов в книге «Пушкинская традиция в русской литературе первой половины XX века»², русской литературе с трудом давалось выражение народного самосознания изнутри. Только А.Кольцову, считает он, это, может быть, удалось, но и тот прошел трудный путь миграции из культуры в культуру – из крестьянской в русскую классическую. Как показывает Мусатов, процесс миграции был настолько болезненным, что практически деформировал поэзию Кольцова – поэт отступал от тех жанров, которые были характерны для его культуры, и пытался писать в совершенно других стилевых формах.

Лучшие представители русской литературы понимали, что процесс демократизации литерату-

ры, сближения ее с народом – это процесс не политический, но в первую очередь, как говорил А.Синявский, стилистический³. Они стремились разрушить барьер между языком литературным и языком народно-разговорным, между книжной и устной живой речью, считая, что прорыв к народному сознанию, к народному восприятию и трудности этого прорыва лежат именно в разобщенности языка и мышления людей разных субкультур внутри русской культуры. Так было всегда – в разные исторические времена во всех культурах, ибо изначально культура гетерогенна, мозаична. В русской культуре, пережившей двухсотлетний раскол между крестьянской культурой и культурой узкого образованного круга (из которого и вышла русская классическая культура), это обстоятельство переживалось с экзистенциальным напряжением, если не с трагизмом.

Преодоление этого барьера давалось с трудом. Пытаясь осмыслить провал своей пьесы «Роза и крест», написанной в 1913 году, Блок, мучимый своей неудачей, записывал в дневнике: «...современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и смутно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком»⁴.

Больная, давняя проблема русской литературы оказалась пробным камнем процесса демократизации искусства и после революции.

Не менее важно и другое обстоятельство. В работе 1917 года «Кризис искусства»⁵ Н.Бердяев писал о развоплощении искусства. Развоплощение в его контексте означало, что искусство отходит от своей природы, от своей первоосновы – художественного образа. Это было его больной темой – разрушение художественной образности, и он ее сформулировал отчасти на материале авангарда, отчасти на материале традиционного искусства: в статье он определял вектор развития искусства как сдвиг от изобразительности в сторону выразительности.

Что это означает? Как известно, в структуре каждого художественного образа существует два полюса: образ и идея, или «живопись» и «истолкование». Их борьба – это внутриядерный процесс напряжения внутри искусства. Есть эпохи, когда эти полюса находятся в равновесии. Но есть времена, когда оно нарушается, и от приоритетов художе-

ственного образа в повествовании отказываются даже писатели, изначально одаренные способностью к изобразительности.

Оба вышеназванных процесса пересеклись во время революции. В начале 20-х годов в прозе М.Зощенко, И.Бабеля, Л.Сейфуллиной, Вяч. Шишкова, раннего К.Федина, в рассказах М.Горького «истолкование» было скрыто внутри «живописи», доминировала форма сказа. В сказе доминанта художественного мышления всегда перенесена в сознание героя. Образ героя, характер создается посредством слова героя.

Примерно в середине 20-х годов эта фаза закончилась. Можно сказать, что завершился период, когда искусство было замешено на изобразительности. Даже Горький в те годы хотел «писать как Флобер»⁶. Не получилось. Не получилось не только у него. Заметно изменилась диспозиция в системе «идея – образ»: произошел сдвиг в сторону идеи, «истолкования». Вопрос К.Федина в письме М.Горькому 1926 года – как выйти победителем из «постоянной, изнуряющей борьбы художника с «истолкователем»?⁷ – это знак наступающей новой эры, это отзвук тревоги по поводу того, что возникает новая литературная система. Действительно, в повествовательной ткани произошел сдвиг от тропа к прямому слову. Слово стало выражением идеологической интенции. В «Литературной энциклопедии» 1925 года⁸ мы уже встречаем опасения по поводу апологии *тенденции*, понятой как нажим авторской мысли, как предзаданная идея, как риторика прямого слова. К середине 20-х годов эта новая литературная система укрепилась – именно она составила суть социалистического реализма.

Нормативный *стилевой* канон советской литературы, ее мейнстрим, обладал прежде всего выраженным монологизмом: в нем было налицо подавление голоса героя голосом автора; императивность – изображение жизни подчинено должному; подавление самодвижения, самовыражения персонажа; тотальное включение мира героя в мир автора. В таких случаях, как заметил В.В. Виноградов, «образ автора как бы «ассимилирует» образы персонажей, как бы «поглощает их»: все произведение становится отражением идеализированного «творца». Стиль лишается игры экспрессивных смыслов и оттенков, всегда сопутствующих уважению автора к «стилю мышления героев»⁹. Между тем, как говорил об этих процессах Бахтин (Волошинов), «всякое действительно произнесенное или осмысленно написанное, а не дремлющее в лексиконе слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком или о чем говорят герои»¹⁰. Он уточнял далее, что самое главное для понимания голоса автора – это его иерархические отношения с героем и слушателем, и они могут быть разными. Также важна степень близости героя к авто-

ру, важен слушатель и его взаимоотношения с автором и героем – с другой стороны. С этой точки зрения стилевая система социалистического реализма строилась на негативных основаниях: в ней не было вообще социального взаимодействия (по Бахтину – «общения») с героем (оно укладывалось в иерархию отношений в системе «владыка – подданный»¹¹); не было взаимодействия автора со слушателем; не было, наконец, единства всех трех составляющих – автора, героя и слушателя.

Тем самым мы должны признать, что «художественное» в системе советской литературы было нейтрализовано в каждом из важнейших пунктов: «созерцатель» был элементом абстрактной аудитории, прикрытой демагогически используемым словом «народ»; «творец» ощущал себя частью авторитарного целого (партия, государство, власть), его внутренний экзистенциальный опыт не был востребован. Между тем, как говорил Б.Пастернак, только действительный опыт может быть источником подлинного искусства: поэзия должна содержать действительно пережитое или свидетельскую правду наблюдателя¹². Прибегая к терминологии эпохи, он тем не менее писал о том, что художественный реализм есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника¹³. Произведение должно возникнуть из глубин экзистенции и в нее же вернуться – в экзистенцию слушателя. В советской литературе экзистенциальный опыт не входил в канон, писатель, как правило, был готов поступиться им (что доказывает опыт В.Кацаева, который после 20-х годов только в 60–70-е годы дал волю «мовизму», как он называл свой «модерновый» стиль того времени; это же доказывает опыт Ю.Олеши, внутренняя борьба которого с «лица необщим выраженьем» истощила и разрушила его так, что в середине 50-х он горестно записал: «Я больше не буду писателем. Очевидно, в моем теле жил гениальный художник, которого я не мог подчинить своей жизненной силе»¹⁴). Это было, комментировал Ст. Рассадин, «раздевание, развоплощение, начатое осознанным намерением стать на один уровень с рабочим и комсомольцем, «раскулачить всякую собственническую сущность» (не просто так, а дабы «строить социализм»)»¹⁵. Что касается героя в литературе социалистического реализма, то он был alter ego автора, рупор его идей. Как исходная клеточка и реальная единица человеческий индивид во всем своем своеобразии его эмоционально-своевольного «Я», по замечанию Г.С. Кнабе¹⁶, не только отсутствовал, но был из этой системы сознательно исключен (вспомним принадлежащую критикам журнала «ЛЕФ» весьма популярную установку на «стандартизированного активиста»¹⁷). Что касается «слушателя», то онтологически желанная идентификация с читателем мыслилась советским писателем как единение с «советским народом»: известно, что от этой абстракции во время

войны сильно пострадала даже советская публицистика. Тем самым важнейшая для искусства категория «общения» была, по существу, внехудожественным компонентом произведения: это было идеологическое общение, никакого отношения к эстетическому не имеющее. Как писал М.М. Бахтин, «эстетическое общение, закрепленное в художественном произведении, [...] совершенно своеобразно и не сводимо к другим типам идеологического общения – политическому, правовому, моральному и др. Если политическое общение создает соответствующие учреждения и правовые формы, то эстетическое общение организует только художественные произведения. Если же оно отказывается от этой задачи, если оно начинает стремиться создать хотя бы мимолетную политическую организацию или какую-нибудь идеологическую форму, то оно тем самым перестает быть эстетическим общением и утрачивает свое своеобразие»¹⁸.

Стиль литературы 30–50-х годов получил впоследствии название «нейтральный стиль». «Нейтральный стиль» – аналог понятий *искусственный стиль*, *обособленный стиль*, то есть стиль, обособленный от социальной и индивидуальной характеристики ее создателя – автора, его адресата – читателя, его героя – человека определенного исторического времени. «Нейтральный стиль» противостоял тем самым самой природе художественного творчества, лишал текст многообразия интеллектуальных, эмоциональных, социально-исторических оттенков. Обособленный, «нейтральный», «дистиллированный» стиль (как называли его в 60-е годы) был нормой стиливой формации литературы социалистического реализма. От нее-то Окуджава в 50-е годы и отклонился.

Булат Окуджава вошел в литературу во второй половине 50-х годов. В то же время в литературу вошли и В.Аксенов с его иронической прозой, и Б.Ахмадулина с необычной для советской литературы камерной лирикой, и А.Вознесенский, авангардная стилистика которого ломала каноны рифмованного натурализма, и Евг. Евтушенко, гражданский пафос которого ассоциировался с поэзией Вл. Маяковского, и Р.Рождественский, и др. Так что Окуджава, как может показаться на первый взгляд, был только песчинкой в общем стиливом натиске новых сил на канон.

Но он стал, как сказал бы Б.Пастернак, «победителем тиража» – всенародно признанным поэтом. Значит, что-то было в его поэзии сверх того, что было у них.

Не забудем: вскоре начали печатать свои первые произведения В.Астафьев, В.Распутин, Ф.Абрамов – они тоже хотели уйти от официальной однородности и многого достигли на этом пути.

Но «победителем тиража» стал именно Булат Окуджава.

...Появившись, Окуджава поразил всех интимностью общения со слушателем. Он подчеркивал единство лирического героя и автора, героя и слушателя. Местоимение «нас» («наше», «нам»), помноженное на лирическую интонацию, создавало ощущение включенности слушателя в повествование:

Напророчат: не люби ее такую,
набормочут: до рассвета заживет,
наколдуют, нагадают, накукуют...
А она на *нашей* улице живет!

(«*Эта женщина! Увижу и немею...*»¹⁹)

Или:

Нам все дано сполна:
и горести и смех,
одна на всех луна,
весна одна на всех.

(«*Неистов и упряма...*»²⁰)

Или:

Прощайте, прощайте, *наш путь* предельно чист,
нас ждет веселый поезд, и два венка терновых,
и два звонка медовых, и грустный машинист –
товарищ Надежда по фамилии Чернова.

(«*Женщины-соседки, бросьте стирку и шитьё...*»²¹)

Или:

Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в забюкую полночь
твои пассажиры – матросы твои –
приходят
на помощь.

Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...

(«*Полночный троллейбус*»²²)

Окуджава апеллировал к единству мировосприятия своего героя и слушателя. Это была сильная эмоциональная интенция. Когда я раньше писала: «Окуджава вошел в состав нашей души»²³, я как современник и слушатель метафорически описывала эффект, создаваемый единством переживания. Наши оценки совпадали с его оценками, они были укоренены не в политической, но в экзистенциальной жизни, где общечеловеческие переживания были тесно переплетены с недавно пережитой войной, ее горем, бедностью, ее потерями. Слова первых же его песен были взяты из контекста повседневной жизни: только что прошла война, все еще помнили и разлуки, и бои, и усталость, и голоса охрипших от грохота людей, и разбитые орудия. Окуджава писал:

В года разлук, в года сражений,
когда свинцовые дожди
лупили так по *нашим* спинам,
что снисхождения не жди,
и командиры все охрипли...
он брал команду над людьми,
надежды маленький оркестрик
под управлением любви.

(«*Песенка о ночной Москве*»²⁴)

Бахтин придавал такой укорененности слова в обиходе повседневной речи очень большое значение: это не было интересом к лексике – это было понимание того, что «слово в жизни явно не довлеет себе, оно возникает из внесловесной жизненной ситуации и сохраняет самую тесную связь с ней. Более того, слово непосредственно восполняется самой жизнью и не может быть оторвано от нее без того, чтобы не утратить своего смысла»²⁵. Все это важно потому, что слово в свернутом виде содержит в себе оценки, оценки же «вместе со словом <...> захватывают и внесловесную ситуацию высказывания <...> слово непосредственно смыкается с жизненным событием и сливается с ним в неразрывное единство»²⁶; «сказанные слова пропитаны подразумеваемым и несказанным». «Простые» слова Окуджавы поднимали со дна души глубокие и обширные ассоциации, почвой которых были довоенная Москва и война.

Но сильнее, чем знакомые, чем привычные, даже просторечно сниженные слова, действовало возвращение Окуджавы к тропу, образу. Поэзия и Евтушенко, и Рождественского была близка к публицистической речи, рожденной, конечно, общественной взволнованностью 60-х годов (позже глубина их внутреннего отклика стала более формальной); тропы Вознесенского были умственными, их логическая конструктивность сужала круг его читателей. Ахмадулина была мила, талантлива, но в ней была апелляция к себе, она была внутри себя. Окуджава же вернулся к метафоре. Он соединил в себе землю и небо в одно целое и тем возвел повседневное в высшую степень. Слова в поэзии Окуджавы действительно захватывали внесловесную ситуацию. Высказывания как будто прорастали из жизни, облагораживая поправленный советской идеологией быт, повышая в цене то, что входило в жизнь на правах ее будничных реалий, в прежней литературе пониженных в ранге, толкуемых как мешанские.

В южном прифронтовом городе на рынке
торговали цыганки развесной синькой.
Торговали цыганки, нараспев голосили:
«Синья синька! Лиля-лиля!»

С прибаутками торговали цыганки
на пустом рынке, в рядах пустых,
а черные мужья крутили сигарки,
и пальцы шевелились в бородах густых.
(«Синька»²⁷)

Советская литература при ее псевдодемократичности была на самом деле сословно иерархична: героями в ней могли быть маршалы и офицеры и не могли быть «ситцевые женщины», Ваньки Морозовы и Леньки Королевы. Что же касается отношений поэта с его героями, то вопреки советской традиции Окуджава был подчеркнута неавторитарен: он не только не подчинял героя своему моно-

логу, но все время переводил текст в плоскость диалога, вопрошая слушателя, апеллируя к его согласию или несогласию:

А что я сказал медсестре Марии,
когда обнимал ее?
– Ты знаешь, а вот офицерские дочки
на нас, на солдат, не глядят.
(«Медсестра Мария»²⁸)

Настоящих людей так немного!
Всё вы врете, что век их настал.
(«Настоящих людей так немного!..»²⁹)

Мой мальчик, нанося обиды,
о чьм заботятся враги?
Чтоб ты не выполз недобитый,
на их нарвавшись кулаки.
(«Мой мальчик, нанося обиды...»³⁰)

Горит пламя, не чадит.
Надолго ли хватит?
Она меня не щадит –
тратит меня, тратит.

Песня начинается вопросом, и вопросом же заканчивается:

Потемнят меня ветра,
дождичком окатит...
А она щедр, щедр –
надолго ли хватит?
(«Горит пламя, не чадит...»³¹)

И, конечно, классический пример – песня «Виноградную косточку в теплую землю зарю...», где каждое четверостишие кончается словами: «А иначе зачем на земле этой вечной живу?»³²

Особую важность с точки зрения этики и поэтики Окуджавы представляют его отношения со слушателем. Он изначально интуитивно хотел идентифицировать себя со своими слушателями. Я бы сказала определеннее, словами Б.Пастернака из романа «Доктор Живаго»: «...у него было дворянское чувство равенства со всеми»³³.

Бахтин считал, что сфера общения поэта со слушателем – важнейшая константа произведения. Он был уверен, что «предполагаемое согласие или несогласие слушателя определяет интонацию»³⁴ произведения. Случай, когда «слушатель находится рядом с автором как его союзник», писал Бахтин, это «классический случай постановки слушателя, который далеко не всегда имеет место»³⁵.

«...Нет ничего пагубнее для эстетики, – утверждал М.Бахтин, – как игнорирование самостоятельной роли слушателя <...> слушатель никогда не равен автору. У него свое, *незаместимое место* в событии художественного творчества, он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, – и эта позиция определяет стиль высказывания»³⁶. Для лирики, говорил Бахтин, тип контакта со слушателем особенно важен: «Основным усло-

вием лирической интонации является *непоколебимая уверенность в сочувствии слушателя*³⁷.

Окуджава апеллирует к знакомому, конечно, полагает он, всем известному, потому что у него, автора, и у слушателя – общая память. Безусловно, Окуджава апеллировал к скрытым формам духовной связи, существующей в глубинах памяти, интуитивно. Но бессознательно это была отсылка к тем временам, когда люди были связаны еще роковым сознанием. И это срабатывало:

На Тверском бульваре
вы не раз бывали...

Он сравнивает скамью с перенаселенной коммунальной квартирой. В таких квартирах в 50-е годы жила почти вся Москва. Стихи написаны в интонации связующего всех доверия:

Та зеленая скамья,
я признаюсь без вранья,
даже в стужу согрела непутевого меня...

Поэт апеллирует к обычной всеобщей – человеческой ситуации:

А с той скамьи зеленой,
с перенаселенной,
случается, и при любой погоде,
одни уходят парами
дорожками бульварными,
другие в одиночестве уходят³⁸.

От обыденности, от уличных, знакомых слов поэт переводит текст в план высокой поэзии, что достигается завершающей метафорой:

Та зеленая скамья,
я признаюсь без вранья,
для одних недолгий берег, для других дымок жилья³⁹.

Апелляция к слушателю во времени и пространстве расширяла общее художественное и этическое поле. Союзниками Окуджавы («товарищами», по Бахтину) становятся память историческая и память жанровая, стилевая.

Его первые же песни о Ваньке Морозове, Ленке-короле выглядели стилизацией под городской романс: имидж героев, ритм интонации, лексика – все это казалось напетым человеком улицы. Порой возникали (и объединяли автора и слушателя) мотивы и образы фольклорных жанров:

Не клонись-ка ты, головушка,
от невзгод и от обид.
Мама, белая голубушка,
утро новое горит.
(«Новое утро»⁴⁰)

Поэт пел, что он вписан в историю, он – ее вечная составляющая, и слушатели тоже себя ощущали древними жителями Земли:

Но я – московский муравей, и нет покоя мне –
Так было триста лет назад, и будет так всегда.
(«Московский муравей»⁴¹)

Но сказать, что поэта, героя и слушателя объединяет историческая память, – это значило бы в нашем случае ничего не сказать. Окуджава признавали «своим» и молодые люди, не помнившие войну и революцию. Сила поэта была в том, что он опирался на экзистенцию человека, на экзистенциальную память. Его основными понятиями были любовь, надежда, вера, честь, достоинство: вечные «часовые любви» – общий семантический знак его экзистенциального поля.

Это не значит, что в отличие от всех нас он был аполитичен, нет: Окуджава как истинный интеллигент был общественно, социально ангажированным поэтом – такова онтологическая природа русской культуры. Но в его творчестве и политика присутствовала не формально, не для выражения лояльности (вспомним, что у него, за исключением ранних, нет ни одного стихотворения на официальный случай), но как личное, интенсивное переживание («Сентиментальный марш»⁴² и др.).

...Много позже Ю.М. Лотман ввел близкое бахтинскому «слушателю» понятие «образ аудитории». Он считал, что «образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее» с течением времени «некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе»⁴³. Окуджава повлиял на наш этический код, на «ценностный кругозор» слушателя.

«Литературоведение должно стремиться к точности, – писал Д.С. Лихачев, – если оно хочет оставаться наукой». Однако, напоминая он, «требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размер и объем воды в океане». Лихачев говорил так потому, что чувствовал присутствие таинства в творчестве, знал, что в нем есть такие иррациональные глубины, которые никакой «точности» недоступны. И потому он ставил общий вопрос: «Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструкций и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала»⁴⁴. Все это в полной мере относится к творчеству Окуджавы.

Примечания:

¹ Будем условно считать доказанным авторство М.М. Бахтина и в дальнейшем ссылаться на него.

² Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской литературе первой половины 20-го века. М.: РГГУ, 1998. С. 85 и др.

- ³ А.Д. Синаевский неоднократно высказывал эту мысль публично.
- ⁴ **Блок А.** Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1955. С. 471.
- ⁵ **Бердяев Н.** Кризис искусства // **Бердяев Н.** О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 293–309.
- ⁶ Архив А.М. Горького. Т. VIII. Переписка А.М. Горького с зарубежными литераторами. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 339.
- ⁷ Федин – Горькому. Письмо от 20.01.1926 // Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 501.
- ⁸ **Львов-Рогачевский В.** Тенденциозное искусство // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2 т. Т. 2. М.–Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Стлб. 937–939.
- ⁹ **Виноградов В.В.** О теории художественной речи. М.: Наука, 1971. С. 68.
- ¹⁰ **Волошинов В.Н.** Слово в жизни и слово в поэзии // Из истории советской эстетической мысли. 1917–1932. М.: Искусство, 1980. С. 384.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Эта мысль неоднократно повторяется в произведениях Б.Л. Пастернака. Ср.: «...его существо [гения. – *Прим. ред.*] покоится в реальной биографии, а не в символике, образно преломленной» (**Пастернак Б.** Охранная грамота // **Пастернак Б.** Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Сов. писатель, 1982. С. 252).
- ¹³ Ср.: «...отец делал зарисовки там же, откуда писатель черпал свои наблюдения, – в суде, в пересыльной тюрьме, в деревне, на железной дороге. От опасности отступлений спасал запас живых подробностей, общность реалистического замысла» (**Пастернак Б.** Люди и положения // **Пастернак Б.** Избранное. В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1985. С. 229).
- ¹⁴ **Олеша Ю.** Книга прощания. М.: Вагриус, 1999. С. 311.
- ¹⁵ **Рассадин Ст.** Книга распада // Общая газета. 11–17 марта 1999. № 10 (292). С. 10.
- ¹⁶ Ссылка на устное высказывание Г.С. Кнабе – *Прим. ред.*
- ¹⁷ ЛЕФ. 1923. № 1. С. 213.
- ¹⁸ **Волошинов В.Н.** Указ. соч. С. 391.
- ¹⁹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. М.: ПАН, 1996. С. 9. Курсивы в цитатах мои. – *Г.Б.*
- ²⁰ Там же. С. 10.
- ²¹ Там же. С. 16.
- ²² Там же. С. 37.
- ²³ **Белая Г.** Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 15 / Отв. ред.-сост. И.Ришина.
- ²⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 179.
- ²⁵ **Волошинов В.Н.** Указ. соч. С. 385–386.
- ²⁶ Там же. С. 387.
- ²⁷ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 11.
- ²⁸ Там же. С. 39.
- ²⁹ Там же. С. 41.
- ³⁰ Там же. С. 46.
- ³¹ Там же. С. 62.
- ³² Там же. С. 235.
- ³³ **Пастернак Б.** Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1990. С. 11.
- ³⁴ **Волошинов В. Н.** Указ. соч. С. 393.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 7.
- ³⁹ Там же. С. 8.
- ⁴⁰ Там же. С. 40.
- ⁴¹ Там же. С. 44.
- ⁴² Там же. С. 12.
- ⁴³ **Лотман Ю.М.** Избр. статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн: «Александра», 1992. С. 161.
- ⁴⁴ **Лихачев Д.С.** Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 247–248.

Валентин ОСКОЦКИЙ

Автобиографическая проза Булата Окуджавы

Довелось от кого-то услышать, как во время поездки в США, на университетской встрече, где была объявлена лекция Булата Окуджавы, он начал свое выступление с такого, примерно, признания:

– Не знаю, о чем мне надо читать лекцию. Да и не умею я этого делать. Давайте лучше я расскажу вам о своей жизни...

Не берусь судить, так это было, не совсем так или совсем не так. Но вот Ольга Владимировна энергично кивает в знак подтверждения – значит, действительно было. А раз было, то позволяет отнести этот эпизод к деталям, характерным для художественного мышления Булата Окуджавы, его мировосприятия и миропонимания, творческих ориентаций, или, говоря иначе, каноническим литературоведческим определением, манеры понимать вещи, которая диктует интонацию, поэтику, стиль.

В докладе Мариэтты Чудаковой верно и глубоко сказано о лирике Булата Окуджавы: после долгого диктата насильственно коллективистского, обезличенного «мы» – помните, у Маяковского:

Единица!
 Кому она нужна?!
 Голос единицы
 тоныше писка.

 Единица – вздор,
 единица – ноль,
 один –
 даже если
 очень важный –
 не подымет
 простое
 пятивершковое бревно,
 тем более
 дом пятиэтажный...¹ –

в поэзию вернулось неповторимо индивидуальное «я». Вернулось для того, чтобы выразить и утвердить, закрепить в общественном сознании самоценность человеческой жизни, не «героической», а обыденной судьбы, личности, запрограммированно третируемой и официальной идеологией, и идеологизированным искусством. Ни Леньке Королеву и Ваньке Морозову, ни Наде-Наденьке, чьи «кони в сумерках колышут гривами», и Любе с брошкой напрокат – «пускай потешится немножко»² – нет нужды сдвигать дома по плану реконструкции Москвы или таскать бревна на коммунистических суб-

ботниках. Достаточно с них, да, стало быть, и с нас, того, что все они «...земных земней. И вовсе / к черту сказки о богах!»³, обитают рядом с нами если не в одном дворе, то на одной улице:

Напророчат: не люби ее такую,
 набормочут: до рассвета заживет,
 наколдуют, нагадают, накукуют...
 А она на нашей улице живет!⁴

Возвращение в поэзию самоценной человеческой личности как первоосновы лирического самовыражения и гуманистического жизнеутверждения органично сопряглось, сплавилось, слилось в творчестве Булата Окуджавы с многообразными проявлениями собственного авторского «я», которое для него не менее самоценно, чем «ситцевые женщины», молчаливо сорящие красотой «за поворотом Малой Бронной», или джазисты, «тромбонов и четок короли», уходившие необученными солдатами в народное ополчение, или живописцы, чьи кисти окунаются «в суету дворов арбатских и в зарю»⁵. Как заявлено в позднем стихотворении:

У поэта соперников нету
 ни на улице и ни в судьбе.
 И когда он кричит всему свету,
 это он не о вас – о себе⁶.

Опосредованное множеством талантливых перевоплощений сначала в веселого барабанщика или в дежурного по апрелю, старого флейтиста или заезжего музыканта, потом, с годами, в юного гусара, юнкеров и кавалергардов, даже в Моцарта и Пушкина, авторское «я» Булата Окуджавы в поэзии не всегда так явно автобиографично, как в прозе. Хотя

Я с ними не раз уходил от беды,
 я к ним прикасался плечами...⁷

Или:

Я никогда не витал, не витал
 в облаках, в которых я не витал,
 и никогда не видал, не видал,
 городов, которых я не видал⁸.

Среди стихотворений 50–70-х годов одни из немногих впрямую автобиографических – «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...» и «Убили моего отца...»⁹. В 80–90-е появятся «Письмо к маме»:

Ты сидишь на нарах посреди Москвы.
Голова кружится от слепой тоски.
На окне – намордник,
воля – за стеной,
ниточка порвалась меж тобой и мной...¹⁰

«Мой отец»:

Он был художав и насвистывал старый,
давно позабытый мотив,
и к жесткому чубчику ежеминутно
его пятерня прикасалась.
Он так и запомнился мне на прощанье,
к порогу лицо обратив,
а жизнь быстротечна, да вот бесконечной
ему почему-то казалась.

Его расстреляли на майском рассвете,
и вот он уже далеко...¹¹

«Детство»:

Я еду Тифлисом в пролетке
и вижу, как осень кружит,
и локоть родной моей тетки
на белой подушке дрожит...¹² –

«Нянька»:

Акулина Ивановна, нянька моя дорогая,
в закуточке у кухни сидела, чаек попивая,
выпевая молитвы без слов золотым голоском,
словно жаворонок над зеленым еще колоском.
.....

Акулина Ивановна, нянька моя дорогая,
все, что мы потеряли, пусть вспыхнет еще, догорая,
все, что мы натворили, и все, что еще сотворим, –
словно утренняя дым над тамбовским надгробьем
твоим...¹³

«Свадебное фото» – памяти тети, Ольги Окуджава, и ее мужа, великого Галактиона Табидзе:

Тетя Оля, ты – уже история:
нет тебя – ты только лишь была.
Вот твоя ромашка, та, которая
из твоей могилки проросла.

Вот поэт, тогда тебя любивший,
муж хмельной – небесное дитя,
сам былой, из той печали бывшей,
из того свинцового житья...¹⁴

Но и таких впрямую автобиографических стихотворений-воспоминаний и стихотворений-посвящений, сюжетно связанных с романом «Упраздненный театр»¹⁵, предвосхищавших его или следовавших за ним, в поэтическом наследии Булата Окуджавы все-таки немного.

Иное дело – проза. Начиная с дебютной повести «Будь здоров, школяр», но исключая исторические романы, которым я посвятил доклад на первой окуджавской конференции¹⁶, автобиографизм авторского «я» подан настолько прямо и непосредственно, что в первом двухтомнике избранного Булат Окуджава счел необходимым выделить свои рассказы и повести в большой раздел «Автобиографические повествования»¹⁷. И композиционно – примечательная особенность прозаического тома! – выстроить не по хронологии создания того или иного

произведения, а в нарушение ее – по строгой хронологии сюжетного действия. Потому повесть «Будь здоров, школяр», написанная в 1960–1961 годах, помещена после рассказов «Утро красит нежным светом...» и «Уроки музыки», датированных 1975 и 1985 годами¹⁸. Так складывается почти неразрывное жизнеописание от 22 июня 1941 года – первого дня Отечественной войны, призыва добровольцем, недолгого обучения в «заштатном учебном минометном дивизионе»¹⁹, фронтового каждодневья в Моздокской степи («А я второй день на передовой. А за невыполнение задания – расстрел. А мне восемнадцать лет»²⁰) – до послевоенного студенчества в Тбилиском университете («Девушка моей мечты»), учительства в сельской глуши и в Калуге («Новенький как с иголочки», «Искусство кройки и житья», «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова»), первых приобщений к столичной жизни в предоттепельные 50-е («Отдельные неудачи среди сплошных удач»)²¹.

Тот же композиционный принцип, успешно опробованный писателем при жизни – не время написания, а время действия, – неукоснительно соблюден в посмертной, последней по сроку издания книге автобиографических рассказов и повестей «Искусство кройки и житья»²². Между рассказом «Девушка моей мечты» и повестью «Новенький как с иголочки», написанными соответственно в 1985 и 1962 годах, стоит позднейший рассказ «Нечаянная радость», действие которого разворачивается в Тбилиси на новой волне арестов 1949 года, а завершающим – после «Отдельных неудач среди сплошных удач» – поставлен рассказ «Все еще впереди»²³, сюжет которого привязан к 1960 году: работа в тогдашней четырехполосной, выходявшей трижды в неделю «Литературной газете», дружба с Борисом Балтером, совместная поездка в Тарусу и знакомство с Константином Паустовским, замысел «Тарусских страниц» и издание опального альманаха с повестью «Будь здоров, школяр», на автобиографичности которой автор настаивает куда как определенно: «...писал, особенно не напрягаясь: ведь ничего не нужно было выдумывать, изощряться, создавая «прозу». Писал воспоминания. Вот и все». И далее: «Правда, рисуя свою фронтовую юность, нет-нет, да и вспомню, как возвышенный урок, то окопы Некрасова, то Симонина, то Быкова, то Бакланова, то Бондарева, все это грозное, трагическое, героическое, кровавое. Вспоминаю, а сам откровенно пишу о кривоногом дурачке, который почему-то не жаждет умереть на поле брани, а хочет жить, жить, жить...» И еще: «Первая проза в моей жизни! Не «Война и мир» и не «Капитанская дочка», но это *моя жизнь!*» – в которой все было так, как было: «Я не привирал нисколько»²⁴.

В одновременно изданной книге «Капризы фортуны»²⁵ действует то же авторское «я», хотя в повестях и рассказах «Подозрительный инструмент», «Выписка из давно минувшего дела», «Око-

ло Риволи, или Капризы фортуны», «Как Иван Иванович ошастливил целую страну»²⁶ оно именуется Иваном Ивановичем, которого «на самом деле звали не Иван Иванович, а Отар Отарович, так как он был по происхождению грузин, но родился он на Арбате, родной язык его был русский, а в детстве у него была нянька с Тамбовщины Акулина Ивановна, и она многое вложила в него, что уже в последующие годы нельзя было вытравить, и, наверное, потому многие из специалистов теперь находили в его так называемых песнях сильный элемент русского фольклора и старинного русского городского романа»²⁷. В цикле же новеллистических миниатюр, объединенных в «Автобиографические анекдоты», авторское «я» снова возвращается к собственному имени и выступает не иначе как Булат Окуджава...

Все вместе взятое дает весомые основания, обозревая далее автобиографическую прозу Булата Окуджавы, видеть в ней как вехи жизни, судьбы писателя, плотно вписанные в событийный контекст XX века, так и вехи творчества, ставшего художественным наследием, духовным достоянием современников и потомков.

О соотносимости, неразделенности общей исторической и личной человеческой судьбы, взаимопроницающих друг в друга, полнозвучно говорят начальные строки рассказа «Утро красит нежным светом...», в название которого иронично вынесена мажорная строка бравурного советского шлягера. История существует не замкнуто в самой себе, а складывается из повседневных забот и тревог, настроений и переживаний, оседающих в памяти людей и пронесенных ими через годы и десятилетия. «Прошлое, давно прошедшее, минувшее, былое, история – какие торжественные понятия, перед которыми, наверное, следует стоять с непокрытой головой. Да неужели, думаю я, такое уж это прошлое? Такая уж это история? Да ведь это было совсем недавно: лето в Тбилиси, жара, позднее утро. Мы как раз собирались уезжать к морю. Я и дядя Николай перетряхивали чемоданы. Тетя Сильвия отбирала летние вещи. Мне было семнадцать лет»²⁸.

В рассказе, написанном полтора десятилетия спустя после прозаического дебюта, Булат Окуджава реконструирует изначальное мироощущение школяра, которого мы увидим, вернее, уже видели в повести. «...Отчаянная храбрость, и ненависть к врагу, и героизм» распирают его, «душа ликовала, колени дрожали» в нетерпеливом ожидании повестки из военкомата. А оно тем распаленнее, чем ближе день за днем подходит война к тыловому городу – первыми госпиталями и первыми ранеными, помятыми грузовиками, заляпанными грязью орудиями, неясными слухами о прорывах фронта, отступлениях, окружениях. Все не замедлит свершиться в свой скорый черед: будут и вожделенная повестка, и парусиновые палатки на старом винограднике, где «предстояло жить нам, солдатам», девятиклассникам и

десятиклассникам из Тбилиси, спешно обучаемым «минометному искусству с раннего утра до позднего вечера», и эшелон, увозящий на фронт юнцов, готовых «помериться силами с фашистской ордой»²⁹.

Полемичен финал рассказа, сопряженный с началом и обрамляющий, закольцовывающий повествование тем же, что и там, мотивом. «...Так умею, так помню», – мысленно отвергает повествователь непрощенный совет живописать войну без шуточек и смешочков, «как-нибудь... иначе»³⁰. Но в том ведь и суть, что «...хотя я и не совершил ничего героического и, наверное, был неважным солдатом, особенно рядом с другими замечательными воинами, все-таки живет во мне уверенность, что без меня победа досталась бы труднее»³¹. Не важно, случайная или намеренная эта перекличка с Андреем Платоновым – «...без меня народ неполный!»³² Важно, что то и другое – в одном поле духовного напряжения, заряженном гуманистической устремленностью художественной мысли об истории в человеке и человеке в истории...

Как ни солиден – «пожилой, серьезный»³³ – оппонент-советчик, наставляющий писателя уморазуму, рассказ «Уроки музыки» наверняка раздосадовал бы его еще больше. А заодно с рассказом – и сопредельное ему стихотворение, начальные строки которого, повторенные текстуально, дали прозаическому повествованию не только название, но и ключевой мотив:

Все глуше музыка души
все звонче музыка атаки³⁴.

Атаки пока что грезятся музыкально, хотя реалии не воображаемой, а взыправдашной войны становятся все гуще, обступают все плотнее. «...Кривоногий солдатик с оттопыренными ушами, выброшенный из домашнего убогого тепла прямо в ожесточенные пятерни сержанта Ланцова...» хотел бы гордо «...вздернуть голову, но она клонится. Я хочу открыто глядеть лейтенанту в лицо, но вижу носки своих перепачканных грязью ботинок. Это грязь войны, грязь моей судьбы». И тщетны попытки «...примирить эти грязь и ожесточение, эти визгливые дикие мелодии – с иными нотами, еще трепещущими в наших душах. Дрожь обиды еще сотрясает наши тела. В поисках гармонии мы выглядим нелепо. Но ведь мы маленькие люди с тонкими шейками и детским опытом, и поспешные мысли о расплате с обидчиком гудят в наших головах: отомстить, ответить, оскорбительно глянуть в голубые прищуренные глаза, усмехнуться, не опускать головы, помнить, что ты – центр мироздания, царь природы, пусть в шинели с чужого плеча, пусть на кривых ножках в блеклых обмотках...». В навалах еще не окопной, пока лишь учебной грязи былая музыка домашнего тепла становится едва слышной, и до нее, «кроме меня, уже никому не было дела»³⁵. Тут к месту продолжить стихотворение, сопредельное расска-

зу: переливы поэзии в прозу и прозы в поэзию – типовая мета творческих исканий Булата Окуджавы.

Чем громче музыка атак,
тем слаще мед огней домашних.
И это было только так
в моих скитаниях вчерашних:
тем слаще мед огней домашних,
чем громче музыка атак.

Из глубины ушедших лет
еще вернее, чем когда-то, –
чем звонче музыка побед,
тем горше каждая утрата,
еще вернее, чем когда-то
из глубины ушедших лет³⁶.

Непосредственно об атаках и утратах как цене победы – повесть «Будь здоров, школяр». С нынешнего расстояния истекших сорока лет ясно, что она была не единственной, но одной из главных причин разгрома «Тарусских страниц», согласно учиненного Старой площадью и Лубянской как за закрытыми дверями чиновных кабинетов, где в аварийном порядке извлекались сокрушительные оргвыводы и в соответствии с ними принимались крутые оргмеры, так и через пожарно мобилизованную и призванную партийную прессу. Еще бы не всполошиться идеологически бдительным надсмотрщикам да наушникам! «Окопная правда», высокомерно третируемая и установочно шельмуемая на примере повестей и рассказов В.Некрасова, Г.Бакланова, В.Быкова, раннего – подчеркиваю: раннего – Ю.Бондарева, проросла и в повести Булата Окуджавы тем вредоносным сорняком на обезвоженной ниве стерильной героики, который надлежало нещадно вырывать с корнем. Мало того: художественно осваивая свою непозволительно малую «пядь земли», дебютировавший в прозе поэт закреплял взрывоопасной повестью тот безыдейный эпитет, какой намертво прикрепил к войне стихотворной строкой, уже становившейся хрестоматийной: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...»³⁷. В черед же многих и разных подлостей, обрушенных войной на юные умы и души, вызывающе выделил и такой, сугубо свой, крамольный мотив, как крушение клишеобразных стереотипов, какие советская пропаганда целенаправленно навязывала зашоренному сознанию. «В семнадцать лет мой отец создавал в подполье комсомол, а я стою, сутулый и смешной, и я ничего не создал...»³⁸.

Вот нам и «комиссары в пыльных шлемах»³⁹, которых так любят казуистски вменять Булату Окуджаве в вину нынешние национал-патриотисты. «Он их не воспевал, а отпевал», – почти афористично замечено кем-то на сегодняшней конференции. Окуджавский школяр, сам того не понимая, тоже участвует в отпевании. Жестокая реальность войны день за днем и шаг за шагом расшатывает его радужные иллюзии. Довоенные клише: «А где-то наступление. Идут танки, пехота, кавалерия, (как без конницы Буденного, воспетой поэтами! – В. О.),

поют «Интернационал», падают, знамен не выпускают из рук». И фронтовая обыденность: «Я ношу и ношу мины. Я уже не задумываюсь ни над чем. Каждое движение привычно до черта. Десять шагов назад. Холодного шестнадцатикилограммового порошенка – в ладони. Десять шагов вперед. Можно даже с закрытыми глазами. Несколько раз туда и обратно. И пальцы сами расстегивают крючки шинели. И подхватывают снег, и заталкивают его в рот. И вдруг возникает глупая мысль: кончится бой, возьму сахар, смешаю со снегом – получится мороженое...»⁴⁰

Так же обыденно, как носит мины, он будет вскорее носить – не к братской могиле, а к выдолбленной в мерзлой земле яме – трупы солдат, сплошь «побитых» при обстреле. «Мы укладываем всех. Аккуратно. Они лежат в шинелях. Они лежат в сапогах (сам школяр ходит в обмотках! – В. О.). У всех новые сапоги. Мы молча орудуем лопатами. Мы делаем все, что нужно. Все, что нужно. Вот уже и сапоги скрылись под слоем земли. И на холмике лежит каска. А чья – неизвестно...» Как не молить, познав такое: «Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умереть. Маленький кусочек свинца в сердце, в голову – и все? И мое горячее тело больше не будет горячим?.. Пусть будут страдания. Кто сказал, что я боюсь страдать? Это дома я много боялся. Дома. А теперь я все уже узнал, все попробовал. Разве недостаточно одному столько знать? Я ведь пригожусь для жизни. Помогите мне. Ведь это даже смешно – убивать человека, который ничего не успел совершить. Я даже десятого класса не кончил. Помогите мне»⁴¹.

Цитируя это или похожее, кто-то из критиков-погромщиков, атаковавших повесть по публикации в «Тарусских страницах», высокоумно рассуждал о слабодушии окуджавского героя. И мысли не допускал при этом, что гневно заклеянное им слабодушие гуманистически озвучивалось писательским неприятием тотального обесценивания человеческой жизни. Кажется, Константин Симонов, а затем и Виктор Астафьев засвидетельствовали: не было в войну для командиров рот и батальонов, полков и дивизий осуждения более сурового, чем расхожее: людей жалеет...

Максимальным погружением объектива повествования не в окопную и не в штабную, а просто в доподлинную правду войны и человека на войне предопределены характерологические меты окуджавской поэтики. Зримо проступив в дебютной повести «Будь здоров, школяр», они получают отзвук и в последующей прозе, включая историческую. Излюбленный, как легко было заметить по приведенным цитатным выдержкам, прием лексических, фразеологических и стиливых повторов, придающих повествованию интонационный ритм. Мастерство броской, выпукло поданной детали, как, скажем, допотопные черные ботинки ленинградской фабрики «Скорострел» или зимние калоши «Красного треугольника» – ширпотребный дефицит дово-

енного шика! – высвечивающей бытовой обиход времени. Нестесненный простор психологических самопроявлений персонажа через его индивидуализированную речь.

Предпочтя новеллистическое построение единого сюжетного действия, то есть дробя повествование на самостоятельные главы-новеллы, писатель ненавязчиво выделял в них сквозные мини-сюжеты: завязанные однажды, они, то затухая, то заново разгораясь, проходят через всю повесть. Как, к примеру, сюжет ложки – обыкновенной, почерневшей, с зазубринами. Потеряв ее «как дурак», школяр вынужден выскрести солдатский котелок щепочкой. Но вдруг удача: в его руках связка алюминиевых трофейных ложек – выбирай любую. Не выбирается. «Я не могу ими есть. Я не знаю почему...» И снова щепка – до той обстрельной поры, когда в ложбинке, где укрывался бывалый однополчанин, остаются лишь клочья его шинели, автомат, котелок и... ложка. «Я подношу ее к глазам. Алюминиевая сточенная старая ложка, а на черенке ножом выцарапано «Шонгин»... Шонгин, Шонгин... Вот и память о тебе. Ничего не осталось, только ложка. Только ложка. Сколько войн он повидал, а эта последняя. Бывает же когда-нибудь последняя... Я упрячу эту ложку поглубже. Буду всегда с собой носить... Прости меня, Шонгин – старый солдат...»⁴².

Наряду с такими сквозными сюжетными мотивами в иных новеллистических главах повести рассредоточены сгустки сюжетов единичных, которые в большинстве своем достойны того, чтобы быть развернутыми в самостоятельные повествования. Один из многих – калейдоскопичный эпизод в главе «Колокольчик – дар Валдая»⁴³. Эшелон с необстрелянными солдатами-новобранцами прибывает в Москву, останавливается на запасных путях у Курского вокзала. Школяр успевает позвонить домой. К телефону подходит соседка. «Злая, подлая старуха. Сколько она мне крови попортила! Она спросила меня, где стоит эшелон.

– Жалко, – лицемерно сказала она, – не сможет мама повидаться-то с тобой»⁴⁴.

Как мы знаем теперь из биографии Булата Окуджавы и позднейших автобиографических повествований писателя, его мать была в то время далеко от Москвы – отбывала срок в сталинском ГУЛАГе. Уклончивая недоговорка? Намеренное умолчание? Вынужденное смещение биографических реалий? Отчасти, наверное, так. Повесть писалась хоть и в «оттепельное» время, однако не настолько раскрепощенное, чтобы публично, без обиняков выкладывать наблевшее и кровоточащее. Но важен и смысл художественный. Автобиографический герой и рассказов, и повести – раньше и прежде всего герой литературный, а не двойник писателя, не его клонированная копия. Автобиографизм в прозе Булата Окуджавы фактологичен, а не фотографичен. Не цензурные предписания обязывали его

менять места призыва в армию героя-повествователя – в одних случаях это Тбилиси, в других – Москва, – а сверхзадача художественная. Целесообразность сюжетная. Вот и по внутренней логике пересказываемого эпизода нужно, чтобы матери неизвестно почему, но не оказалось дома, а вместо нее к вагону пришла сварливая соседка со свертком, в котором были – не мелкая бытовая подробность, а емкая художественная деталь! – сухари и четвертинка подсолнечного масла. Появившись через час после телефонного разговора, она, пока «мы пели», так и осталась стоять «в маленькой толпе случайных женщин. Кто она мне? Прощай, Ирина Макаровна. Прости меня. Разве я знал? Я никогда не смогу понять этого... Может быть, ты и есть то лицо, у которого следует просить защиты? Тогда защити меня»⁴⁵. Новелла в новелле? Повесть в повести? Зерно и новеллы, и даже повести, возможный сюжет которых предельно сжат, спрессован до полутора абзацев. Не разжиженная, на редкость густая, плотная проза!

Трагичен финал повести. «Неопасная рана» спасительна для школяра, единственного, кто уцелел из всей минометной батареи, с которой он прошел большой, но недолгий солдатский путь. О том, что после его ранения батарейцев накрыло «Всех. Подчистую»⁴⁶, он узнает на госпитальной койке. Опустошительная цена войны. Кровавопролитная цена победы. Одной на всех. За которой не постоим. И не стояли...

В августе (в августе!) 1941 года Василий Гроссман вычитал во фронтовой газете и переписал из передовицы в записную книжку: «Сильно потрепанный враг продолжал трусливо наступать»⁴⁷. И глупости, и цинизма – всего вдосталь в бесперебойных оборотах пропагандистской машины, перемалывавшей, сокрушавшей, изничтожавшей безотказную правду событий и судеб, которую военная проза «оттепельных» 60-х возвращала отечественной и мировой истории. В контекст ее исканий и обретений полнозвучно вошла и повесть Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр»...

Продолжая повествование о своей дальнейшей жизни, автобиографический герой приводит нас в послевоенный Тбилиси, где бывший школяр, вернувшись с фронта, становится студентом университета. «Учился я на филологическом факультете, писал подражательные стихи, жил, как мог жить одинокий студент в послевоенные годы – не загадывая на будущее, без денег, без отчаяния. Влюблялся, сторал, и это помогало забывать о голоде, и думал, бодрясь: жив-здоров, чего же больше? Лишь тайну черного цвета, горькую тайну моей разлуки хранил в глубине души, вспоминая о маме»⁴⁸.

Глубоко и надежно упрятанная в закромах сыновней памяти, эта семейная тайна не выдерживает, не выносит, не терпит и малейших соприкосновений с ярким и шумным шоу (о, как влекло оно и меня, тогдашнего школьника в послеблокадном

Ленинграде!) – трофейным фильмом «с потрясающей, неотразимой» Марикой Рёкк. «Она сопровождала меня повсюду и даже усаживалась на старенький мой топчан, положив ногу на ногу, уставившись в меня синими глазами, благоухая неведомыми ароматами и австрийским здоровьем. Я, конечно, и думать не смел унижить ее грубым моим бытом, или послевоенными печальми, или намеками на горькую карагандинскую пустыню, перерезанную колючей проволокой. Она тем и была хороша, что даже и не подозревала о существовании этих перенаселенных пустынь, столь несовместимых с ее прекрасным голубым Дунаем, на берегах которого она танцевала в счастливом неведенье. Несправедливость и горечь не касались ее»...⁴⁹

Но голубой Дунай с ослепительной кинозвездой отступает перед казахстанской пустыней, властно вторгшейся в убогое жильё тбилисского студента. Колючепроволочные тиски наконец размыкаются, и повзрослевший сын, очарованный беспечным кинодивом, встречается с матерью, отбывшей первую лагерную десятку. «И вот я заглянул в ее глаза. Они были сухими и отрешенными, она смотрела на меня, но меня не видела, лицо застыло, окаменело, губы слегка приоткрылись, сильные загорелые руки безвольно лежали на коленях. Она ничего не говорила, лишь изредка поддакивала моей утешительной болтовне, пустым разглагольствованиям о чем угодно, лишь бы не о том, что было написано на ее лице...»⁵⁰

Воссоздавая отнюдь не элегическую сцену встречи матери и сына после их вынужденной десятилетней разлуки, Булат Окуджава высвечивает новые повороты и грани неотступной для него темы времени, которое откладывается, преломляется, отпечатывается в сознании и душе человека, захлестнутого в водоворотах истории ее бурно вспененными волнами. Заданные политэковской судьбой матери, эти повороты и грани драматичны так же, как и «бывшие тогда обстоятельства, причины тех горестных утрат, длительных разлук – теперь (то есть с расстояния без малого сорока лет после описанной в рассказе встречи. – В.О.) все это хорошо известно, теперь мы все это хорошо пониманием, объясняем, смотрим на это как на исторический факт, иногда даже забывая, что сами во всем этом варились, что сами были участниками тех событий, что нас самих это задевало, даже ударяло и ранило»⁵¹.

О том, собственно, и рассказ «Девушка моей мечты», который я бы назвал новеллистическим шедевром Булата Окуджавы. Его образцовым айсбергом, чья подводная часть, сокрытая в глубинах смыслов, выныривает на поверхность событийного сюжета не первым назывным значением слова, а потаенным вторым, пятым, десятым. Но и при этом произнесенное вслух слово зачастую оказывается менее значимым, чем паузы, то и дело возникающие между словами. Почти бессловесна «партия»

соседа Меладзе, пожилого, грузного, нелюдимого. Но и он «солирует», не в пример герою-повествователю мигом догадываясь, что значит трехзначный номер поезда, неведомо когда прибывающего в Тбилиси из Караганды. Почти бессловесна и мать, приехавшая этим самым «пятьсот проклятым». «О чем они говорили и говорили ли, пока я выбегал в кухню, – не знаю. Из комнаты не доносилось ни звука. Когда я вернулся, я заметил, что руки мамы уже не покоились на коленях и вся она подалась немного вперед, словно прислушивалась.

– Батык? – произнес в тишине Меладзе.

Мама посмотрела на меня, потом сказала:

– Жарык... – и смущенно улыбнулась.

Пока я носился из кухни в комнату и обратно, они продолжали обмениваться короткими, непонятными словами, при этом почти шепотом, одними губами...»⁵²

Это ли не мастерство психологизма, благодаря которому сокрытый подтекст становится по содержанию вместительней открытого текста? Как и в диалоге, завершающем рассказ:

«– Ты любишь черешню? – спросил я.

– Что? – не поняла она.

– Черешню ты любишь? Любишь черешню?

– Я? – спросила она...»⁵³

Прорывами к художественно многозначному слову, углубленному психологизму повествования, полифоничному подтексту, проступающему сквозь видимую оболочку текста, отмечены и поэтика, стилистика повести «Новенький как с иголки». Но только прорывами. И то сказать: новеллистическое совершенство рассказа «Девушка моей мечты» достигнуто зрелым мастером, в то время как повесть, написанная в 1962 году, – второе после «Будь здоров, школяр» крещение поэта прозой. Оттого, наверное, так безвариантна, если не прямолинейна, в ней преемственность автобиографического «я» повествователя. Молодой учитель в сельской школе – хоть и повзрослевший немного, но, по существу, тот же школяр, который открылся нам в предыдущей повести. И подобно тому, как в первом случае его книжно или киношно романтическое мировосприятие расщоривается под напором суровой и жестокой действительности войны, фронта, так во втором обстоятельная бытопись деревенской глуши не оставляет и дыма от наивных грез о старом бревенчатом доме среди медово пахучих лип и с одинокой рябиной между ними, – чем не пейзажная олеография? – о скрипучей лестнице «туда, наверх, где моя комната. Книжки, книжки... Милая немолодая хозяйка, которая по вечерам играет Сен-Санса. Идет дождь. Потрескивают в печи дрова. Сверчок какой-то трудится в углу.

– Сверчок, – говорю я, – вечный труженик.

– Он живет у нас с незапамятных времен, – говорит хозяйка.

– Опять дождь, – говорю я.

– Что-то есть в этом очаровательное, – говорит она, – сверчок... дождь...

– Сыграйте еще что-нибудь, – прошу я.

Она играет. Идет дождь. Глухо звенят часы со стены...»⁵⁴

Ни сверчка, ни Сен-Санса. Вместо них – послевоенный разор и неустройство деревни. Колхоз, не способный накормить досыта людей за палочки трудодней. Школа, раздираемая сварами из-за земельных участков под картошку. От этих эпизодов – емкий образ, обобщающая метафора загнанной в тупик, беспросветной жизни: на замызганном полу «распростертая картофелина в изодранной кожуре...»⁵⁵. Одна из взрывных кульминаций повествования – подписка на очередной заем. Обязаловка, предусмотренная райкомовской разнарядкой. Спецна обхода деревенских домов мобилизованными на подписную кампанию учителями перекликается с похожей сценой в романе Федора Абрамова «Две зимы и три лета»⁵⁶ и эмоциональным настроением, и детализированным описанием. Но ни один писатель ничего не заимствовал у другого, каждый живописал с натуры. С нее списана и колоритная фигура колхозного председателя, исполненная внутреннего драматизма, который исключает однозначный взгляд на человека. Недаром обронено однажды вроде бы мимоходом: «Нельзя видеть в людях только плохое, нельзя...»⁵⁷

Не однозначно плох в повести даже директор школы, под чьим началом герой-рассказчик опробовал себя в учительстве. Темен, необразован, падок на интриги, склонен к подлогам, не ахти как чистоплотен нравственно в интимных связях. Но вот незадолго перед своим возвращением в город – пока еще не в столицу, всего лишь в областной центр – молодой учитель случайно застаёт директора, уже бывшего, отстраненного за очковтирательство и приписки, в укромном за поворотом реки месте. «Мне хорошо видно, как Шулейкин ныряет. Потом он вылезает на берег. Скачет на одной ноге... Конечно, разве поскачешь перед мальчишками?.. Он хорошо сложен. Невысок, коренаст... «Мишка из-под сохи»... А в волейбол играть не умеет. Он ложится на траву. Закрывает глаза. Я смотрю и ничего не понимаю: вместо правой руки – что-то лиловое, бесформенное, страшное... Веточка из-под моей ноги падает в воду. Шулейкин вскакивает и быстро натягивает рубаху. И смотрит по сторонам... Так вот оно что! ...Шулейкин, Шулейкин... Что ж ты свои раны бережешь? Почему не бряцаешь ими?»⁵⁸

Отдельные эпизоды тех же деревенских былей-небылей воспроизведены в рассказах «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова» и «Искусство кройки и житья». Оба юмористические, ироничные. Но первый шутоен по существу, второй – лишь внешне. Как ни комедийна, ни нелепа в нем ситуация, в какой оказались сельские абorigены, попав в Калу-

гу, это вовсе не безобидная гримаса времени, чьи-ми знаковыми метами представлены аляповатый вокзальный ресторан, «привычный портрет в золоченой раме», проступающий на стене «в клубах табачного дыма», нагловатый «подвыпивший швейцар у дверей», которого по-свойски похлопывает по плечу «милиционер с малиновым околышем», дежурное лакомство в меню послевоенного общепита – котлеты с лапшой. И лапша на уши в рассчитанных на усиление политической бдительности расхожих байках о том, как «сотни и тысячи замуфлированных злодеев шныряли среди нас, записывая, выпытывая, отравляя, взрывая... Помню, как на лекции о коварстве иностранных разведок лектор сказал: «Западный агент, к примеру, в ресторане выпивает по глоточку и не закусывает. Это бросается в глаза...»⁵⁹ Было от чего перетрухнуть самодовольно-недалекому Сысоеву. Но движет рассказ ирония не только над ним, но и над самим собой, повествователем, тоже не на шутку перетрухнувшим. Как – в другой ситуации – Иван Иванович из повести «Выписка из давно минувшего дела», о котором не ненароком брошено: «Он ведь был, повторяю, дитя своего времени...»⁶⁰

В ироничном и самоироничном ключе выдержаны московский – по месту и времени действия – рассказ «Отдельные неудачи среди сплошных удач»⁶¹ и цикл новеллистических миниатюр «Автобиографические анекдоты»⁶². Но ни иронии, ни самоиронии почти не дано выхода в последнем – хоть и помещен он композиционно в книгу перед ранней повестью «Новенький как с иголочки» – рассказе «Нечаянная радость». Драматичный этот рассказ о втором аресте матери и новом расставании с нею сопределен «Девушке моей мечты» как тематически, так и стилистически. И если сквозь жесткие интонации и краски повествования здесь все-таки пробивается иногда усмешка над «яростной мудростью тети Сильвии»⁶³, суетливо, но безуспешно пытавшейся хоть как-то смягчить арестантскую участь сестры и утишить боль опять осиротевшего племянника, то она непременно грустна и горчит.

Как горчат стихи, упреждающие «Упраздненный театр» поэтически вольным переложением романного замысла, которому предстояло эпически воплотиться в повествовании, названном жанрово «семейной хроникой»:

Хочу воскресить своих предков,
хоть что-нибудь в сердце сберечь.
Они словно птицы на ветках,
и мне непонятна их речь.
.....
Они в кринолины одеты.
И льется божественный свет
от бабушки Елизаветы
к прабабушке Элисабет⁶⁴.

Елизавета, в девичестве Перемусева, выйдя за Степана Окуджаву, выступает в романе «Упраздненный театр» под собственным именем – бабушка

Лиза. Как и бабушка Мария, и дед, тоже Степан, по материнской линии Налбандянов. Да что они, прямые предки младенца, который «возник» на московском Арбате в 1924 году, – «по официальным документам Отар, по самоощущению Иван Иванович, в быту же по малолетству бывший просто Ванванчем»⁶⁵. Даже няня «откуда-то с Тамбовщины» приходит из приведенного выше стихотворения в роман – или, напротив, из черновиков романа в стихотворение? – под собственным своим именем – Акулина Ивановна. Приходит, правда, ненадолго, чтобы вскоре и кануть в неги – «Ему объяснили, что она срочно уехала к себе в деревню»⁶⁶, – будучи отлученной от дома атеистически бескомпромиссной мамой, но все же успевшей проторить в душе ребенка ту тропку, которой дано разрастись в глубокий духовный след. Да не смутит нас и «умышленный калейдоскоп имен»⁶⁷ и домашних прозвищ, в какой романист, живописующий малолетнего героя, ввергает читателей «не по злему умыслу или болезненной прихоти... Ванванч, Иван Иванович, Отар, Дориан, Картошина и Кукушка – в конце концов одно лицо, вовсе не претендующее на исключительность. Оно возникло в моем воспаленном сознании как некая игра, а может быть, одно из средств связать распадающееся Время, людские судьбы и разноплеменную кровь»⁶⁸. К тому же, повествуя о нем, Булат Окуджава то и дело плавно переключается с отстраненного «он» на личностное «я». Не обессудьте, но цитатная выписка будет обширной: слишком уж она характерна для автобиографизма повествования, типологична для романной стилистики:

«Было жаль разлуки с няней. Было жаль Каминских, решивших уехать. Что-то привычное распадалось. Может быть, вот тогда и возникла впервые скорбная и неостановимая мелодия утрат: один за другим, одно за другим, все чаще и быстрее... И эта мелодия сопровождает *его* в продолжение всей жизни. Ее нечеткие полутона, заглушаемые ежедневными событиями, откладываются в памяти, в сердце, в душе, если хотите. *Он* думал об этом постоянно, ибо мелодия переполняла все *его* существо, а жизнь без нее казалась невозможной.

Чтобы удостовериться в том, должно было пролететь пятьдесят девять лет. Придавленный этой глыбой, я слышу мелодию утрат особенно отчетливо. Еще торжественней звучат духовые инструменты, еще отчаянней – барабан и тарелки, еще пронзительней – скрипки и виолы. Голоса *моих* кровных родичей – умерших и ныне здравствующих – сливаются в самозабвенном гимне. Слов нет. Один сплошной бесконечный выдох.

Горестные признаки безжалостного времени никогда не обходили *меня* стороной, но в те давние годы все это выражалось в обычном свете: раз, два, три... утрата, потеря, исчезновение... имя, облик, характер. А теперь, когда накопилось, я

вздрагнул однажды и вскрикнул, хотя бездны еще не было видно, но уже пахло ею из-за ближайшего поворота...»⁶⁹

Семейную хронику пристало начинать историей рода, а историю рода – на то он и род – излагать в ключе библейского сказа. В легкой, нарочито ослабленной, но тем не менее уловимой стилизации под него выдержан зачин повествования, вписывающий и окуджавскую, и налбандяновскую родовые в событийный ход истории, но подающий события в духовном преломлении, преображенные сознанием и памятью как действующих лиц, вовлеченных в связь времен и смену поколений, так и воссоздающего их пути-дороги романиста, чье эпическое повествование нередко перебивается лирическим исповеданием: «Не думал я, пускаясь в плавание, что мое родовое древо приобретет постепенно столь обременительный, столь вероломный характер. Ветви его, благообразные на первый взгляд, оказались чудовищами, густо заросшими листвою имен, каждое из которых – целая жизнь, нуждающаяся в объяснении»⁷⁰. К эпике располагают монументальные фигуры обоих дедов Степанов, к лирике – тревожные раздумья над непредугаданными поворотами и сокрушающими превратностями в судьбах их сыновей и дочерей. «Никому из простых смертных не дано разглядеть изощренные рисунки грядущего и того, что дорожки, кажущиеся параллельными, сходятся, сходятся и в скором времени им суждено пресечься – со скрежетом, стенаниями и кровью. Никто не знал этого, равно как не знал и того, кто омоет ноги в роковом потоке и – почему»⁷¹.

Казалось бы, и в грузинской, и в армянской семьях «музыка их жизни не таила в себе внезапных откровений – она была традиционна и уже обжитая, как древнее жилище»⁷². Но обе существуют «в воздухе империи», где «что-то происходило, что-то совершалось уже многие годы, неостановимое и непредсказуемое. Дыхание каких-то зловещих ветров овевало и спящих и бодрствующих, насылая неведомые доселе тревоги, возбуждение и дрожь. И это особенно воспринималось молодыми, независимо от выражения их глаз, цвета крови и местожительства»⁷³. В устоявшийся семейный лад стареющих отцов и матерей взрослеющие сыновья и дочери вносят разнобойные диссонансы, предвосхищающие скорую какофонию.

«Революция ворвалась в жизнь Степана и Марии Налбандян не внезапно. Она накапливалась исподволь»⁷⁴. В том числе и в жажде «свободы людям», «всем трудящимся», обуревающей семнадцатилетнюю упрямыцу Ашхен. «... Ты у них спросила, хотят ли они этого?» – разумно допытывается старшая Сильвия.

«– А почему одни богатые, а другие бедные?! – прошипела Ашхен, прищурившись. – Почему одним хорошо, а другим плохо?! Это эксплуатация, разве не правда?»

«Действительно, – подумала оторопевшая Сильвия, – среди богатых встречаются мерзавцы». Она вспомнила тотчас же несколько отвратительных персонажей из знакомой среды, но тут же подумала, что и среди бедных мерзавцы встречаются тоже»⁷⁵.

Реальная жизнь не укладывается в социологические схемы, и в мастерски выписанном диалоге сестер по-житейски мудра рассудительная старшая, а не пылкая младшая, в чьей «воспаленной головке» не находится здоровых аргументов и в ответ отцу:

«– Вот я рабочий человек, да? Я трудящийся, да? Я свою работу выполняю? Скажи, скажи...»

Она кивнула, утирая слезы.

– Целый день работаю, – продолжал Степан, – вечером делаю шкаф с аистами. Тебе нравится?.. Тебя кормлю, одеваю... корову дою... Да? Что хочешь – делаю, да?

– Да, – сказала Ашхен.

Он помолчал, оглядел притихший стол и еще тише спросил:

– Какая мне нужна свобода? Скажи мне, цават танем, какая?»⁷⁶

Грузинскому деду Степану Окуджаве не приходится терзать подобными вопросами сына Шалико, как ни закружило того то же «бурное, лихорадочное, непрерываемое служение возвышенным пролетарским идеалам»⁷⁷. Хотя наверняка нашлось бы немало поводов для несогласия и у него, кутаисского грамотея, виртуоза «...изошренных посланий в губернскую канцелярию, или в суд, или даже в Санкт-Петербург...». За год до десяти дней, потрясших мир, «вольный стряпчий конца девятнадцатого века» кинулся с моста «в желтые воды Риона, то ли проклиная, то ли оплакивая, то ли жалея. И ведь не на обратном пути из харчевни, а по дороге туда... А может быть, он, как всякий недоучка, не успевший застыть в плену роковых догм и академических знаний, оказался более прозорливым и разглядел сквозь облака пыли рухнувшей империи трагическое завтра своих отпрысков и неминуемую расплату за самонадеянную поспешность в сооружении земного рая»...⁷⁸

Так складывается под пером романиста трагедийная философия истории. По ходу сюжета она становится равно вместительной для колоритного живописания сначала тифлисского, затем московского быта, детских впечатлений автобиографического героя об окружающем мире взрослых, его цветового и звукового восприятия, для жесткого отбора скупых, лаконичных, но всегда выразительных бытовых, психологических, социальных деталей, для напряженных диалогов с многозначным подтекстовым смыслом, раскрывающим атмосферу семьи, родственных уз, общественных связей. Все вместе создает пеструю мозаику времени или – шире – панорамную летопись эпохи, до которой разрастается изначальная семейная хроника. Эпоха вторгается в семью, как перезвон церковных колоколов за

двойными рамами мартовских окон – в арбатскую коммуналку. «В комнате было темно, но с улицы врывалось разноцветное сияние, в котором преобладали желтые, красные и синие тона, и разноцветные пятна вздрагивали и шевелились на стенах. Это было похоже на музыку целого оркестра, а может быть, и на войну, а может быть, было предчувствие чего-то нескорого, грядущего, зловещего, до чего еще надо дожить, как-то докарабкаться, а может быть, это было предостережением на завтрашний день...»⁷⁹

Куда ни шло – дворовая игра в красных и белых или цветной карандашный «мир революционных грез и пролетарских наслаждений»⁸⁰ в безобидных детских рисунках. Но не безобидна соседка по коммунальной квартире, у которой каждый раз протестующе падает крышка при звуках французской речи, подлы ночные обыски у Каминских, спровоцированные ее доносами, отчаянные усилия бывшего «фабриканта» вопреки всем наваждениям и напастям «не потерять человеческое лицо»⁸¹.

По-своему, но то же отчаяние переживает в Тифлисе «молодой темноволосый поэт в потертом, но аккуратном пиджачке, выкарабкавшийся из бедного детства, познавший сладость чтения, хлебнувший российских и западных откровений и растворивший их в своей густой, неторопливой и вечной картлийской культуре <...> Он жаждал добра, но страдал от жестокостей. Он хотел воспеть этот новый мир, но всякий раз каждый восклицательный знак приводил к отрицанию самого себя. Его убеждали, что новое рождается в муках, и он соглашался и радостно ахал, но после ощущал почти физическую боль в пальцах, а на горле – веревочную петлю». И тем безысходней давила петля, чем больше становилось крови. «Пока эта загадочная жидкость распространялась по горячему телу где-то там, в его сокровенных глубинах, можно было думать о житейском и даже о вечном. Но когда она вырывалась наружу, теряя свой природный жар и окрашивая все в багрянец и, конечно, утрачивая свой естественный смысл, – тогда становилось страшно...»⁸²

Любя Галактиона Табидзе, брат отца, Михаил Окуджава, «уходил от напрасного спора» с ним, словно оберегал впечатлительного поэта от своих мрачных предчувствий. Но давал им волю у бревенчатого колодца на окраине Алма-Аты, где сходятся политические ссыльные, пока что ссыльные: «Нас ожидает худшее: горийский поп на этом не остановится...» – «Что поп? <...> Мы сами-то чисты ли?»⁸³ – кричит в ответ товарищ по уклонам и оппозициям, из тех же неразужившихся националистов...

Вопрос вопросов. Не универсальный, но ключ и к образам отца и матери автобиографического героя романа. Дочь столяра и сын прачки сполна разделили обольстительные фантазии, внесли поильную лепту в суетливые старания «осчастливить человечество». Но – перефразирую хрестоматийное – все уже круг пылких энтузиастов, самозабвенно

увлеченных «великой борьбой за счастье мирового пролетариата»: отлученных, отторгнутых куда больше, чем избранно приобщенных и посвященных. «Вы что, рехнулись?! <...> С кем останетесь?» – вызывает старший брат, хоть и почетный революционер, но уклонист, к по-большевистски стойкому младшему. «С народом», – парирует тот. «А вы с народом посоветовались?» – «А с народом не всегда надо советоваться, – сказал Шалико примирительно, – он может не понимать, что ему сегодня необходимо. Завтра поймет, – скажет спасибо...»⁸⁴ О это пьянящее чувство исторической правоты, головокружительное высокомерие победителя!

С годами они тускнеют, ветшают, «словно старая одежда»⁸⁵. От всеобщего пролетарского благополучия веет холодом. Нищета подвалов и бараков порождает в фанатичной, но совестливой Ашхен «неясное ощущение вины» и нимало не утоляет «жажду переустройства и созидания» в бурно-пламенном Шалико⁸⁶. «Он ходил по баракам и задыхался от смрада. Всякий раз вздрагивал, попадая в это адское жилье, словно погружался в развороченные внутренности гниющей рыбы. Он не понимал, как можно так жить. Эти люди, теперь зависимые от него, жили семьями, без перегородок, здоровые и больные, и их дети. Деревянные топчаны были завалены ворохами тряпок, а на большой кирпичной плите в центре барака в многочисленных горшках и кастрюлях варилась зловонная пища»⁸⁷.

Душным, липким шепотом долетают с Украины слухи о повальном голоде, а Москва под аккомпанемент их, довольствуясь мукой по карточкам, послушно ждет, когда по «единственно правильной дороге», проложенной партией, «хлеб потечет рекой»⁸⁸. Не течет. Предчувствие надвигающейся грозы томит не одну деятельно практичную тетю Сильвию. Жалкий «силуэт маленького голодного существа» с евпаторийского пляжа омрачает и покуда ясное сознание Ванванча, вызывает в нем, до поры до времени беспечном баловне, «еще неведомые печали»...⁸⁹

Не обещанным хлебом полны эшелоны, из конца в конец пересекающие страну, а до отказа забиты «завшивевшими и больными раскулаченными сволочами... Да ведь как много эшелонов! И все ведь женщины и дети, дети, дети...». Они тоже «жалкая кучка врагов социализма», счет которой пошел уже не на тысячи и даже не на десятки тысяч? «...Привычный и успокаивающий аргумент расплзлся и трещал по швам перед эшелонами, уходящими в небытие»⁹⁰. И перед штормовыми волнами разоблачений, самоубийств, арестов под истошные, истеричные, яростные «ура» многолюдных залов. «Мама смотрела куда-то вдаль»...⁹¹

Порывистая и стремительная, она, как всегда, погружена в дело, но в «карих миндалевидных горячих глазах»⁹² проступает холодок отрешенности. «Да, нас усыпили некоторые успехи, думала она, и

мы обленились и утратили бдительность... Мы даже дошли до того, думала она, поджимая бледные губы (запомните эту деталь: она еще отзовется и в других оруджавских текстах. – В.О.), что смотрели на бесчинства окопавшихся троцкистов сквозь пальцы... А они распоясались, думала она». И чем страшнее из Тифлиса вести об исчезающих один за другим близких, чем «неистовее и ожесточенней выкрикивал свои истины Шалико», тоже «троцкист» в ближайшем будущем, тем сильнее ее потребность в самовнушениях, которыми она хочет, но не умеет если не унять, то хоть приглушить раздражающие душу сомнения. «Послушай, – вдруг произнесла Ашхен совершенно спокойно, – происходит что-то, чего я понять не могу... Не могу, и все»⁹³.

Поняла ли она что-нибудь в тот свой последний вольный день, когда, хлопоча за арестованного мужа, пришла в кабинет Берии, которого в тифлисскую бытность знала как просто Лаврентия? «Лаврентий как Лаврентий. В том же посверкивающем пенсне. Всегда ей мало симпатичный, но ведь давний соратник по партии!» Клянясь своей мамой, он обещает завтра же, причем лично, заняться делом Шалико. «Ночью ее забрали...»⁹⁴

Отступление-воспоминание на полях. Я дважды или трижды переспрашивал Булата, так ли все было на самом деле. И каждый раз слышал: ни в этом, ни в других случаях в романе нет ничего придуманного. Не однажды при мне он пересказывал этот финальный эпизод и не читавшим романа, чтобы, предвосхищая чтение, удостовериться: в действительности все так и происходило, как описано: днем – встреча, обнадежившая обещанием помочь, ночью – арест. Но о том, что и как думала арестованная Ашхен, речи не заходило. Осознала ли, что дело не просто в вероломстве, коварстве, подлости новоиспеченного наркома НКВД, а в режиме, системе, строе, на властную верхотуру которых он пробивался – и пробился?

К тому, о чем подростку-сыну не дано было знать в роковые дни потери родителей, нас приближает частично мимолетный диалог в повести «Подозрительный инструмент». Стоило в ней повзрослевшему – «уже за тридцать» – и познавшему «некоторый успех» – печатается, выступает – Ивану Иванычу усомниться «в правомерности классовой борьбы, или еще чего-то там, и тут мама сжимала губы (вот он, многозначительный повтор одной и той же детали. – В.О.), и холодный неотвратимый огонек вспыхивал в ее карих глазах...

– А твои семнадцать каторжных лет? – спрашивал он. – Это тоже историческая логика?

– Это не имеет отношения к нашим идеалам, – бросала она, и губы становились белее и еще жестче»⁹⁵.

Не осуждение сыном матери, а понимание. И исторических драм эпохи, и драматизма человеческой судьбы, принявшей на себя ее сокрушающие удары. Понимание, что особенно важно, согретое

трепетной любовью, доверительно исповедальное признание в которой звучит в стихотворении «Пишу роман. Тетрадка в клеточку...», хронологически примыкающем к «Упраздненному театру»:

Но вам сквозь ту бумагу белую
не разглядеть, что слезы лью,
что я люблю отчизну бедную,
как маму бедную мою⁹⁶.

За несколько месяцев до того, как кареглазая Ашхен переступила порог бериевского кабинета, подследственный из камеры 21 Бутырского изолятора Бруно Ясенский обратился со стихотворным посланием к «Наркому внутренних дел СССР товарищу Ежову». В нем и готовность «говорить непосредственно – / Советский писатель с советским наркомом», и просьба «если это возможно, / Вызвать меня и внимательно выслушать», и самоослепленное непонимание того, что произошло и с ним самим, «герольдом коммунизма бессмертных идей» (из другого бутырского стихотворения Б.Ясенского), и в целом со страной, на безоглядную верность которой он не перестает присягать и за запорами тюрьмы:

Считать ли мой арест законной проверкою
Иль враг клеветой мою жизнь исчеркал?
Я верю: напрасно людей не коверкают
Ни партия наша, ни наше ЧК⁹⁷.

Послание осталось безответным. И, по всему судя, ускорило расстрельную участь герольда по приговору «тройки»...

Отбывшая два лагерных срока, Ашхен Степановна жила в Москве под опекой сына, когда в «Новом мире» появилось стихотворение Ольги Берггольц «Тот год»:

И я всю жизнь свою припоминала,
и все припоминала жизнь моя
в тот год, когда со дна морей, с каналов
вдруг возвращаться начали друзья.

Зачем скрывать – их возвращалось мало.
Семнадцать лет – всегда семнадцать лет.
Но те, кто возвращались, – шли сначала,
чтоб получить свой старый партбилет⁹⁸.

Противоречит ли это ее же стихотворению, много лет ходившему в рукописных списках:

На собранье целый день сидела,
то голосовала, то лгала...
Как я от тоски не посидела?
Как я от стыда не померла?⁹⁹

Ничуть не противоречит: признание и даже обличение преступлений сталинизма пока что не подрывали веру в коммунистические идеи и не иначе как во имя их очищения стимулировали порывы к социализму с человеческим лицом. До того, что человеческого лица у социализма, тем паче развитого, нет и быть не может, додумывались одиночки, но не общественное сознание в целом. Типология мышления, которое как человеку своего

времени, своего поколения, своей среды в полной мере было присуще доподлинной героине романа «Упраздненный театр». А посему не судите – и не судимы будете. Мудрая истина, безраздельно принятая Булатом Окуджавой, которому всегда было привычно начинать счет не с кого-то, а с самого себя.

Осудите сначала себя самого,
научитесь искусству такому,
а уж после судите врага своего
и соседа по шару земному¹⁰⁰.

Написано как раз в пору работы над романом «Упраздненный театр»...

В заключение еще одна аналогия. Опосредованная. И потому, скорее всего, неожиданная. Но, мне сдается, закономерная.

Завершая первый том научного труда «Двести лет вместе», Александр Солженицын включает рассматриваемый им «еврейский вопрос» в ряд других проблем российской жизни, по-разному больших и больших, но одинаково судьбоносных и потому настоятельно требовавших взвешенных и выверенных решений. «Одни из сложностей разрешались с ходом времени, другие возникали и набухли в последние годы – вот, к весне 1917. Но эволюционность развития определенно брала верх и обещала строительную основательность впереди. И в этот самый момент разнесло взрывом вместе с государственным устройством России – и все плоды эволюции, и военное устояние, оплаченное многою кровью, и надежды на расцветную жизнь, – произошла Февральская революция»¹⁰¹.

Следом за ней, продолжим, – октябрьский переворот большевиков, с которого начнется второй том. Отказавшись от эволюции, Россия пошла по губительному, самоистребительному для нее пути революционных катаклизмов – экспроприаций и кровопролитий, насилия и террора, тотального выкорчевывания и малых ростков прав и свобод людей, социальных слоев, наций. Этой логике научного вывода Александра Солженицына сродни художественная концепция романа Булата Окуджавы. Автобиографического романа о том, во что и как обошелся революционный путь России ему лично, его семье, его роду. И в целом народу, стране.

С этой точки зрения автобиографическая проза Булата Окуджавы – явление неповторимо индивидуальное и типологическое одновременно. Сопоставимое, скажем, с некоторыми повестями и романами Юрия Трифонова, чьи автобиографические привязки другой образной природы по форме, но той же сути по содержанию. Стало быть, сопоставительный доклад о творчестве Булата Окуджавы и Юрия Трифонова, сделанный на первой окуджавской конференции¹⁰², может быть развит, углублен и в этих аспектах. Более того: и Булат Окуджавы, и Юрий Трифонов, каждый по-своему самобытно, дают серьезные основания выйти к сравнительно-

историческому исследованию общей проблемы автобиографизма в русской прозе второй половины XX века. И тот и другой – ее ключевые, заглавные фигуры. Не интуитивное ли прозрение этого побудило Булата Окуджаву посвятить Юрию Трифоно-

ву одно из проникновенных стихотворений, строки которого как знаковые вошли в обиход не только литературный, но и житейский?

Давайте восклицать, друг другом восхищаться.
Высокопарных слов не стоит опасаться...¹⁰³

Примечания:

- ¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 265–266.
- ² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 31, 21, 52, 84.
- ³ Там же. С. 23.
- ⁴ Там же. С. 9.
- ⁵ Там же. С. 76, 78, 81.
- ⁶ Там же. С. 361. Здесь и далее курсив в цитатах мой. – В.О.
- ⁷ Там же. С. 37.
- ⁸ Там же. С. 137.
- ⁹ Там же. С. 61, 286.
- ¹⁰ Там же. С. 426.
- ¹¹ Там же. С. 453.
- ¹² Там же. С. 528–529.
- ¹³ Там же. С. 531–532.
- ¹⁴ Там же. С. 597.
- ¹⁵ Окуджава Б. Упраздненный театр. Семейная хроника. М.: Изд. дом Русанова, 1995.
- ¹⁶ Оскоцкий В. «Вымысел не есть обман» (Булат Окуджава – исторический романист) // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию Булата Окуджавы. М.: Соль, 2001. С. 43–46.
- ¹⁷ Окуджава Б. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М.: Современник, 1989.
- ¹⁸ Там же. С. 223, 202, 210.
- ¹⁹ Там же. С. 211.
- ²⁰ Там же. С. 223.
- ²¹ Там же. С. 283, 295, 366, 389, 399.
- ²² Окуджава Б. Искусство кройки и житья. Рассказы, повести. Екатеринбург: У-Фактория, 2001.
- ²³ Там же. С. 146, 184, 167, 359, 383.
- ²⁴ Там же. С. 383–384.
- ²⁵ Окуджава Б. Капризы фортуны. Повести, рассказы. Екатеринбург: У-Фактория, 2001.
- ²⁶ Там же. С. 62, 135, 199, 251.
- ²⁷ Там же. С. 66.
- ²⁸ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 202.
- ²⁹ Там же. С. 204, 205, 207, 208.
- ³⁰ Там же. С. 209.
- ³¹ Там же.
- ³² Платонов А. Жена машиниста // Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М.: Худ. лит., 1965. С. 399.
- ³³ Окуджава Б. Там же. С. 209.
- ³⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 400.
- ³⁵ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 212, 214, 212, 215.
- ³⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 400.
- ³⁷ Там же. С. 56.
- ³⁸ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 228.
- ³⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 212.
- ⁴⁰ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 230, 244.
- ⁴¹ Там же. С. 276, 232.
- ⁴² Там же. С. 229, 279, 280–281.
- ⁴³ Там же. С. 232.
- ⁴⁴ Там же. С. 233.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же. С. 282, 281.
- ⁴⁷ Гроссман В. Из записных книжек военных лет // Вопр. литературы. 1968. № 5. С. 139.
- ⁴⁸ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 283–284.
- ⁴⁹ Там же. С. 286–287.
- ⁵⁰ Там же. С. 288.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же. С. 287, 289–290.
- ⁵³ Там же. С. 294.
- ⁵⁴ Там же. С. 298.
- ⁵⁵ Там же. С. 339.
- ⁵⁶ Абрамов Ф. Две зимы и три лета // Абрамов. Ф. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. Л.: Худ. лит., 1990.
- ⁵⁷ Окуджава Б. Избранные произведения. Т. 2. С. 304.
- ⁵⁸ Там же. С. 363.

- ⁵⁹ Там же. С. 382, 383, 385.
- ⁶⁰ **Окуджава Б.** Капризы фортуны. С. 139.
- ⁶¹ **Окуджава Б.** Искусство кройки и житья. С. 359.
- ⁶² **Окуджава Б.** Капризы фортуны. С. 276–318.
- ⁶³ **Окуджава Б.** Искусство кройки и житья. С. 170.
- ⁶⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 461.
- ⁶⁵ **Окуджава Б.** Упраздненный театр. С. 17.
- ⁶⁶ Там же. С. 41.
- ⁶⁷ Там же. С. 108.
- ⁶⁸ Там же.
- ⁶⁹ Там же. С. 44–45.
- ⁷⁰ Там же. С. 70.
- ⁷¹ Там же. С. 15.
- ⁷² Там же. С. 48.
- ⁷³ Там же. С. 13.
- ⁷⁴ Там же. С. 67.
- ⁷⁵ Там же. С. 54.
- ⁷⁶ Там же. С. 56–57.
- ⁷⁷ Там же. С. 82.
- ⁷⁸ Там же. С. 8, 9, 68.
- ⁷⁹ Там же. С. 28.
- ⁸⁰ Там же. С. 31.
- ⁸¹ Там же. С. 36.
- ⁸² Там же. С. 78–79.
- ⁸³ Там же. С. 80, 74.
- ⁸⁴ Там же. С. 103, 104, 85.
- ⁸⁵ Там же. С. 85.
- ⁸⁶ Там же. С. 127, 191.
- ⁸⁷ Там же. С. 192.
- ⁸⁸ Там же. С. 167.
- ⁸⁹ Там же. С. 151.
- ⁹⁰ Там же. С. 175.
- ⁹¹ Там же. С. 228.
- ⁹² Там же. С. 173.
- ⁹³ Там же. С. 282–283.
- ⁹⁴ Там же. С. 300–301.
- ⁹⁵ **Окуджава Б.** Капризы фортуны. С. 62–63, 113.
- ⁹⁶ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 458.
- ⁹⁷ **Ясенский Б.** Наркому внутренних дел СССР товарищу Ежову писателя Бруно Ясенского (подследственного из камеры 21 Бутырского изолятора) заявление; «Железные крыши и окна квартир...» // Кольцо А. 1998. № 7. С. 113, 117. Предысторию стихотворения «Заявление», в свое время найденного мною в ЦГАЛИ (ф. 1861, оп. 1, ед. хр. 5), и комментарий к нему см. в ст. «Самоослепленный герольд», сопровождающей публикацию «Из литературного наследия Бруно Ясенского» (Кольцо А... С. 107–112).
- ⁹⁸ **Берггольц О.** Избранные произведения (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1983. С. 343.
- ⁹⁹ **Берггольц О.** Собр. соч. В 3 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1941–1953. Проза. 1941–1954. Л.: Худ. лит., 1989. С. 97. По рукописному и, возможно, неточному варианту эти строки запомнились в чуть измененной редакции: «На партсобрании сидела / и все лгала, лгала, лгала... / Как я с тоски не поседела? / Как со стыда не умерла?»
- ¹⁰⁰ Юность. 1990. № 4. С. 2.
- ¹⁰¹ **Солженицын А.И.** Двести лет вместе (1795–1995). Часть 1. М.: Русский путь, 2001. С. 509.
- ¹⁰² См.: **Скарлыгина Е.** «На улице моей беды...»: Булат Окуджава и Юрий Трифонов // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 47–49.
- ¹⁰⁵ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 307.

Татьяна БЕК

Старые жанры на новом витке

Булат Окуджава уникален во всем, какой ракурс ни возьми. И в отношениях с иерархией поэтических жанров он уникален тоже. Окуджава, как никто другой из русских поэтов второй половины XX столетия, создавал свои творения именно в системе жанровых координат. Можно даже сказать, что он, сын стихии и импровизации, *мыслил и страдал* – жанрами, к которым относился весьма сознательно и даже, при всей лирической первозданности, филологично. Начнем с названий: добрая половина стихотворений Окуджавы поименована с профессиональным прищуром на лирический жанр: «Баллада о пшене»¹, «Баллада о донкихотах»², а цикл «Руиспири» имеет подзаголовок «Шуточная баллада»³. Есть у Окуджавы и «Ленинградская элегия»⁴, и «Автопародия на несуществующие стихи»⁵, и даже стихотворение, не без печальной ироничности названное по-пушкински «В альбом»⁶.

Вообще, не лишним будет задуматься о том, почему Окуджава – в отличие от своих собратьев по перу, которые во второй половине XX века почти полностью перешли на «три звездочки», уклоняясь от названий стихотворного текста, – почему он стихотворение, как правило, н а з ы в а л? Да еще непременно играя с лирическими жанрами на поле заголовка? Думаю, что здесь сказалась именно сыновья тоска по классической традиции и желание, усмиряя песенно-стиховую дрожь, прислониться к вечным поэтическим формам как к прочным сваям... Возможна и другая трактовка этого пристрастия – именовать текст: поэт в заголовке обозначает жанр, который ниже новаторски опрокидывает. Дескать, я тебе, читатель, указываю на «головную станцию», а ты сам рассуди, далеко ли я отклонился.

Из поэтов – современников Окуджавы столь же пристальное, персональное отношение к жанрам и творческую привычку окликать их на уровне заголовка мы обнаружим еще у Иосифа Бродского. Напомню его стихи и их названия, важные как ключи к эволюции того или иного жанра, – это «Новые стансы к Августе», «Рождественский романс», «Почти элегия», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», а также полные и сарказма по отношению к филологам, и вместе с тем самоиронии стихи «Доклад на симпозиуме»⁷. Бродский в этих жанровых заглавиях – чаще мягкий ерник, а Окуджава – наследователь с пиететом.

Заглавий со словом «ода» у Окуджавы, по существу, нет, хотя одическое начало (приподнятая торжественность, у Окуджавы всегда сниженная и одомашненная) ему не чуждо. Зато в стихотворении «Державин», которое само по себе нежно окликает витийственный жанр, есть, можно сказать так, *ода оде*.

Запах столетнего меда,
слова и золота вязь...
Оды державинской мода
снова в цене поднялась⁸.

Но вернемся к жанровой поэтике названий. Поминаются у Окуджавы в стихотворных заглавиях и жанры, близкие документальной прозе: «Воспоминание о Дне Победы», «Из фронтового дневника», «Краткая автобиография»⁹. Еще – «Письма», «Письмо Антокольскому», «Письмо к маме»¹⁰.

Многие названия у Окуджавы связаны с жанрами изобразительного искусства – взять хотя бы «Батальное полотно», «Впечатление» (кивок в сторону импрессионистов), «Два силуэта» и «Два тревожных силуэта», «Детский рисунок», «Мой карандашный портрет», «Фрески» и даже «Вывески»¹¹, которые под пером поэта одухотворяются и проникают в тайнопись именно культуры. Сделать это им – в ы в е с к а м как жанру городского лубка – нетрудно, ибо они здесь часть старого Тбилиси, где и улица была произведением искусства. (Тут самое время вспомнить о любви Окуджавы к блистательному *н а и в у* Пиросмани.) Цитирую: «Вдруг оживают вывески. / Живут». А дальше – больше: «И вывески, как старые конспекты, / свои распахивают письма»¹². Кстати, стихотворные названия, которым на исходе XX века остался, повторяю, преданно верен едва ли не один Окуджава, – так вот, стихотворные названия сродни именно вывескам, если и мастерить, и воспринимать их по-окуджавски творчески.

Вплетены в ткань его названий и музыкальные термины (что естественно для поэта, который был и замечательным композитором-мелодистом; впрочем, и у Бродского есть «Полонез: вариация», «Ария», «Мексиканский дивертисмент»¹³). Мы у Окуджавы найдем и «Сентиментальный марш», и «Гимн уюту», и «Чудесный вальс»¹⁴... Здесь ненадолго задержимся и обратим внимание на то, что в случаях с маршем и гимном Окуджава намеренно смещает

навязанный советской эстетикой л а д этих сугубо идеологических и заведомо мажорных жанров – в противоположную сторону. Марш у него не воинственный и не бодряческий (как, скажем, расхожий «Марш энтузиастов»¹⁵), но сентиментальный. А гимн – он гимн уюту, а не государству. Как скажет Окуджава в стихотворении «Всему времечко свое...»: «Гордых гимнов, видит Бог, я не пел окопной каше...»¹⁶ – самым диссонансом официозного мажора («гордый гимн») и честной, низкой, взаимноправдошной прозы («окопная каша») бросая вызов жанровому к л и ш е.

Борис Эйхенбаум в статье о Некрасове пишет, что старые, выдохшиеся жанры могут возродиться лишь за счет новаторского взрыва внутри омертвевших штампов. Цитирую: «Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига»¹⁷. И дальше показано: поэт *перекладывает* старые формы, пользуясь ими как основой для смещения... Словно и об Окуджаве сказано! У Окуджавы не может быть г о р д о г о гимна – только уютный, а ведь уют в советской поэзии воспевают – а тем паче в гимнах – было не принято. Создается полемический оксюморон, в недрах которого побеждает индивидуальный и частный человек. Жанровое смещение выражает ту позицию, которую Окуджава закрепил в хрестоматийных, но по-прежнему острых строчках: «...Сто раз я нажимал курок винтовки, / а вылетали только соловьи»¹⁸.

Наш поэт нажимает курок оды, гимна, марша – а вылетают только лирические соловьи!

Что касается жанрового знака «п е с н я», то есть у Окуджавы и «Главная песенка», и «Дорожная песня»¹⁹, – всего в его наследии около полусотни названий, куда входят «песня» или «песенка». Здесь Окуджава, с одной стороны, окликает Вертинского, а с другой – «параллелен» Высоцкому, у которого п е с н и и п е с е н к и – два неравнозначных жанра с совершенно самостоятельными нагрузками (по наблюдению Сергея Вдовина, у Высоцкого «песенка», как правило, связана с элементами басни, исследователь даже вводит в связи с этим свой жанровый термин *песенки-побасенки*²⁰)...

Отдельно должен быть рассмотрен жанр фантазии. Вообще-то, фантазия – это музыкальная пьеса свободной формы на темы знаменитых мелодий – всегда виртуозного характера. «Дорожная фантазия»²¹ – называется одно из стихотворений Окуджавы, но и чуть ли не все остальные его фантазии тоже именно дорожные: «Японская фантазия», «Парижская фантазия», «Дунайская фантазия», «Турецкая фантазия»²². Как бывает музыкальная фантазия на известный мотив, так у Окуджавы рождаются исключительно фантазии (а не фотографии или путевые зарисовки) «на мотив» м е с т а. Он тво-

рит собственную фантазию словно бы в кружении над поразившим его пейзажем, городом, селеньем.

О жанре *романса*, который обрел свое, совершенно необщее лицо в творчестве Окуджавы, уже много говорилось, писалось и спорилось. В его стихах мы обнаружим и «Арбатский романс», и «Еще один романс», и трижды он называет стихи просто «Романс»...²³ Однажды Окуджава дал в стихах емкое и такое с в о е определение этого жанра:

Русского романса городского
слышится загадочный мотив,
музыку, дыхание и слово
в предсказанье судеб превратив²⁴, –

подчеркивая непременный урбанизм и всегда мистическую (он и *загадочный*, и *предсказывает судьбы*) подоснову с в о е г о романса.

Именуется он стихи и низко кланяясь фольклору: «Кольбельная», «Речитатив», «Сказка», «Старинная солдатская песня», «Старинная студенческая песня», «Считалочка для Беллы»²⁵ (о его считалочках и о прочих жанрах детского фольклора вообще можно было бы написать целый трактат). Отдельно стоят «Молитва» и «Надпись на камне»²⁶. Даже р а з г о в о р как жанр устной речи тоже осмысливается поэтом в качестве художественной формы и посему выносится в название – «Душевный разговор с сыном» или «Разговор с рекой Курой»²⁷.

Жанры поминаются Окуджавой не только в связи с обозначением стихотворных видов и подвидов, но и внутри простых житейских метафор: «...А годы проходят, как песни»²⁸. Или – «...и сквозь всякие обиды пробиваются в века / хлеб (поэма), жизнь (поэма), ветка тополя (строка)...»²⁹ И даже так: «У песни бегущей воды эта рыбка – припев»³⁰. Выходит, что словесность, по Окуджаве, не отражение природы, а ее живая часть, их не отлепить друг от друга и не развести. В этом мире лирические жанры цветут и плодоносят, как ветки, или бурлят, пенятся и сливаются, как струи речной воды... И опять – родство с Бродским, который эту же перекрученную нить довел до лирического гротеска, назвав один из сборников «Примечания папоротника»³¹.

Вообще, как мы видим, все жанровые обозначения переложены Окуджавой на неожиданно свежий мотив, они остраиваются и расширяют собственные, ставшие поэту тесными, рамки. Он про каждый из этих ученых терминов может сказать своими же стихами: «Иному слову тесно в словаре, / как тесно рыболову во дворе...»³². Его жанровым понятиям тесно в «Словаре литературоведческих терминов»!

Но совершенно особого разговора в контексте творчества Окуджавы заслуживает, конечно, б а с н я. Уставший от инерции, от непомерной эксплуатации, а порою и скомпрометированный спекуляциями жанр можно возродить лишь введением внутривенного парадокса (мой личный, в беседах со студентами, термин – «плодотворная червоточина» внутри уста-

лой перезрелой формы)... Это и происходит сегодня с басней. Поднятая на головокружительную высоту в XIX веке не только гениальным Крыловым, но и лукавым Хемницером, басня в столетии XX была сведена на нет сначала плоско-агрессивным Демьяном Бедным, а потом – угодливо-сервильным Михалковым и его последователями из журнала «Крокодил». Если где-то басенные традиции «дедушки Крылова» еще и теплились, так это в талантливых мультипликациях, но только не в подлинной поэзии. Казалось бы, финита басенная комедия! Но именно в творчестве Окуджавы этот сатирический с неизменным присутствием аллегории и дидактики жанр исподволь поднял опущенную от стыда за советских эзопов голову. Память о басне живет и в лирических стихах о простом муравье, которому «вдруг захотелось в ноженьки валиться», и о «Черном коте», которого боится весь подъезд: «...каждый сам ему выносит / и спасибо говорит»³³. Стихотворение «О кузнечиках»³⁴, которые пишут белые стихи и игнорируют бедных барышень-букашек, – конечно, далеко не басня, но – лирическая исповедь с легким и чуть ироническим кивком в сторону басни. Можно сказать даже, что это – лирическая пародия на традиционную басенную аллегорию, как правило – парную (у Крылова: «Стрекоза и муравей», «Лев и лисица», «Котенок и скворец»³⁵). Здесь жанры, как и водится в момент новаторского пересмотра старых форм, словно бы меняются местами и ролями. В итоге лирика самовыражения кладет на лопатки басенную мораль. Возникает этакая «басенная элегия» – без важнейшей для классической басни разностопности метра. И снова: единственная параллель этой басенной, что ли, элегии в современной Окуджаве лирике – стихотворение И. Бродского, написанное им в 64-м году, в ссылке: «Одна ворона (их была гурьба, / но вечер их в ольшаник перепрыгал) / облюбовала маковку столба, / другая – белоснежный изолятор»³⁶. Интересно, что в книге 1970 года это басенное стихотворение названо по первой строчке³⁷, а в позднейшем издании введен заголовок – «Развивая Крылова»³⁸; тут налицо сознательное, «не отопрешься», прикрепление к жанровой традиции. Впрочем, согласно заголовку, все же именно – р а з в и в а я, а не просто о к л и к а я! Бродский создает виртуозную травестию крыловского шедевра – и его аллегория меж двумя воронами, с одной стороны, и лирическим героем с героиней – с другой, выведена на поверхность и с горькой иронией закреплена в *пробегающем пейзаже*, актуальном, прозаическом, конкретном:

Друг другу, так сказать, насупротив
(как требуют инструкции незабудки),
контроль над телеграфом учредив
в глуши, не помышляющей о бунте,
они расположились над крыльцом,
возвысься – над околицей белесой,
над сосланным в изгнание певцом,
над спутницей его длинноволосой³⁹.

Впрочем – по наблюдению В. Куллэ⁴⁰, – кроме апелляции к крыловской басне, есть тут и другой момент. У Бродского в о р о н а – вообще любимый автопортретный «двойник», сквозь который поэт шаржирует и свой нос-клюв, и грассирующую дикцию.

У Бродского, как и у Окуджавы, басенные персонажи преобразуются в новом освещении и контексте. У обоих совсем по-разному, но с равно ярким эффектом получается самобытно-лирическая пародия на басню, имеющая целью не высмеять и не изничтожить «второй план». Нет, напротив. Интерес к оригиналу возрождается за счет плодотворного сдвига, и сквозь этот именно сдвиг автор новейший позволяет себе то самовыражение, которого он никогда не достиг бы, скажем, в элегии или в песне. Лирическая пародия на басню предоставляет поэту интонации более парадоксальные, едкие, диковинные и психологически более точные, чем традиционная лирическая исповедь. Рождаются жанровый сплав – басня-самовыражение или басня-признание...

Тут всплывает в памяти высказывание Потебни: он говорил (воспроизвожу по памяти), что басенные персонажи похожи на шахматные фигуры, которые на всякой доске одни и те же, но ходы и партии у талантливого шахматиста всегда небывалые. Именно новаторская постбасенная «шахматная партия» разыграна Окуджавой в стихотворении без названия о кузнечике и сверчке – с изменчивым рефреном: «Намереваюсь! – кричал тот кузнечик. / – Может ли быть? – усмеялся сверчок»⁴¹. От басни в этом стихотворении и парная аллегория, и печальная комедийность, и даже эпиграмматически заостренная концовка, которую в старину называли *шильце*. «Мораль сей басни такова», что *кузнечик* –

Гордый бессмертьем своим непреклонным,
мировоззреньем своим просветленным,
скачет, куражится, ест за двоих...
Но не молчит и сверчок тот бессонный.
Все усмеяется.
Что мы – для них?⁴²

Тонкий сарказм Окуджавы заключен в том, что оба персонажа мечутся меж печкой и лугом и что именно (это подчеркнуто) гордый и просветленный *романтик с намерениями* «ест за двоих». Кстати, в традиции крыловской басни и обязательный диалог зверушек или насекомых внутри стихотворного текста, что часто превращает ее в маленькую пьесу... Есть у Окуджавы и четверостишие, где басня скрещивается с эпиграммой. Если иными словами – то эпиграммная концовка дана отдельно, а ведущая к ней басенная фабула словно бы оставлена в черновике.

Я жалею собак с нашей улицы:
очень грустно сидеть на цепи...
Все они белозубы и умницы,
только им не хватает степи!⁴³

Здесь главная оппозиция – не собака и, скажем, волк, но рифмующиеся антонимы «цепь» и «степь» (как в предыдущем случае – «печка» и «луг»), олицетворяющие «рабство» и «волю»... В общем, если опять окликнуть Бродского с его «Почти элегией», то все эти стихотворения Окуджавы можно поименовать «Почти басня».

Вершиной же басенного начала у Окуджавы следует, безусловно, признать «Песенку про старого гусака» («Лежать бы гусаку...»), которая имеет точную дату (что в наследии Окуджавы встречается далеко не всегда). И дата говорит сама за себя: «Август 1968 года». Не надо пояснять: ввод наших танков в Прагу, наш позор и крах очередных либерально-оттепельных иллюзий. Напомню это стихотворение полностью:

Лежать бы гусаку в жаровне на боку,
да, видимо, немного подфартило старику:
не то чтобы хозяин пожалел его всерьез,
а просто он гусятину на завтра перенес.

Но гусак перед строем гусиным
ходит медленным шагом гусиным,
говорит им: «Вы видите сами –
мы с хозяином стали друзьями!»

Старается гусак весь день и так и сяк,
чтоб доказать собравшимся, что друг его – добряк.
Но племя гусака прошло через века
и знает, что жаровня не валяет дурака.

Пусть гусак перед строем гусиным
машет крылышком псевдоорлиным,
но племя гусака прошло через века
и знает, что жаровня не валяет дурака⁴⁴.

Дата написания, повторяю, август 1968 года, и за «гусаком», безусловно, стоит (политический каламбур!) Густав Гусак, – а впервые стихотворение напечатано в «Русской речи» в марте 1989 года (хотя в самиздате оно увидело свет еще в 1984 году⁴⁵). Обратим внимание на то, что первичный адрес «Гусака» и стоящая за ним «прототипическая реальность» за десятилетия расширились до философ-

ски универсального обобщения, вполне приложимого и к либеральным иллюзиям минувшего десятилетия, да и к новейшим тоже. Так всегда происходило и с шедеврами Крылова: кто вспомнит сейчас, что нестареющий «Квартет» высмеивает конкретно Государственный совет начала XIX столетия и что Медведь – это Аракчеев? «А вы, друзья, как ни садитесь, / Все в музыканты не годитесь» – это и о нас сегодняшних. Так и либерал гусак с псевдоорлиным крылышком, не подозревающий о том, что он – потенциальная гусятина для хозяина, с которым он, гусак, якобы подружился как с якобы добряком. «Но племя гусака прошло через века / и знает, что жаровня не валяет дурака». Здесь мы видим и аллгорию, и философскую притчу, и живую трагикомедию вечно современных нравов. Странно: почему эта, такая самокритичная и такая жесткая, басня Окуджавы не поминается нашими политологами? Если бы ее прочли вслух, громко и вдумчиво, то фальшивый миф о том, что Окуджаве, дескать, априори импонировал союз честной интеллигенции с самодержцами от власти (а на самом деле – союз *гусака с жаровней*) был бы разбит.

Ну, и под конец позволим себе, как в старой доброй басне, некоторый вывод. Вывод следующий. Когда архаические жанры мертвеют, то им нужна плодотворная встряска, осуществленная рукой свободного и смелого новатора. Таковой встряске подверг Булат Окуджава и гимн, и романс, и оду, и – что мне кажется особенно интересным – совсем было усопшую басню.

«Скрипят на новый лад все перья золотые...»⁴⁶ – написал Окуджава в начале 90-х, и эпитет «золотые» в этой строчке застенчиво крестится в сторону от металла к таланту: «золотой» здесь – *несравненный, прекрасный, драгоценный*. Этими благодарными эпитетами я и завершу свои наблюдения над тем, как Булат Окуджава своим мощным новаторством традиционные жанры и формы российской словесности встряхивал и спасал от спячки.

Примечания:

¹ Звезда Востока. 1967. № 3. С. 104.

² Окуджава Б. Острова. М.: Сов. писатель, 1959. С. 33–34.

³ Окуджава Б. Март великодушный. М.: Сов. писатель, 1967. С. 65–73.

⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 196.

⁵ Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 246–247.

⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 588.

⁷ Бродский И.А. Сочинения: В 4 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 386–390; 150–151; т. 2. 1992. С. 72; 337–345; т. 3. 1994. С. 182–183.

⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 334–335.

⁹ Там же. С. 365, 282, 468.

¹⁰ Окуджава Б. Лирика. Калуга: изд-во газеты «Знамя», 1956. С. 22–23; Чаепитие на Арбате. С. 209, 426.

¹¹ Там же. С. 277; Русская мысль. Париж; М., 1997. 19–25 июня. С. 17; Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилова. М.: Музыка, 1989. С. 156; Звезда. 1993. № 1. С. 5; Окуджава Б. Март великодушный. М.: Сов. писатель, 1967; Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 152; Чаепитие на Арбате. С. 148; Окуджава Б. По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. С. 12–13.

¹² Там же.

- ¹³ Бродский И.А. Сочинения... Т. 3. С. 65–66; 134–135; т. 2. С. 370–376.
- ¹⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 12, 422, 115.
- ¹⁵ Марш энтузиастов. Сл. А. Д'Актиля, муз. И. Дунаевского.
- ¹⁶ Окуджава Б. Указ. соч. С. 379.
- ¹⁷ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель. 1969. С. 55.
- ¹⁸ Окуджава Б. Указ. соч. С. 185.
- ¹⁹ Там же. С. 128, 389.
- ²⁰ Из частного разговора с С.Вдовиным.
- ²¹ Окуджава Б. Указ. соч. С. 175.
- ²² Там же. С. 435, 382, 557, 520.
- ²³ Там же. С. 253, 354, 552; Знамя. 1997. № 1. С. 5; Юность. 1988. № 9. С. 2–3.
- ²⁴ Окуджава Б. Милости судьбы. С. 127.
- ²⁵ Окуджава Б. По дороге к Тинатин. С. 19–20; Чаепитие на Арбате. С. 261; Острова. С. 65–66; Чаепитие на Арбате. С. 271, 232, 264.
- ²⁶ Там же. С. 183, 375.
- ²⁷ Там же. С. 221, 186.
- ²⁸ Окуджава Б. Арбатский дворик // Там же. С. 80.
- ²⁹ Окуджава Б. О кузнечиках // Там же. С. 100.
- ³⁰ Окуджава Б. Храмули // Там же. С. 146.
- ³¹ Бродский И.А. Примечания папоротника. Bromma (Sweden): Nylaea, 1990.
- ³² Окуджава Б. «Есть разные красивые слова...» // Окуджава Б. Острова. С. 7.
- ³³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 75, 67.
- ³⁴ Там же. С. 100.
- ³⁵ Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1984. С. 496, 566, 616.
- ³⁶ Бродский И. Сочинения... С. 321.
- ³⁷ Бродский И. Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. С. 83.
- ³⁸ Бродский И. Новые стансы к Августе. Стихи к М. Б., 1962–1982. Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 32–33.
- ³⁹ Бродский И. Сочинения... С. 321.
- ⁴⁰ По наблюдению, сделанному В.Куллэ в разговоре с автором статьи.
- ⁴¹ Окуджава Б. «В детстве мне встретился как-то кузнечик...» // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 194–195.
- ⁴² Там же. С. 195.
- ⁴³ Там же. С. 96.
- ⁴⁴ Песни Булата Окуджавы. С. 59.
- ⁴⁵ Окуджава Б. Собрание сочинений: [12 т. Т. 2.]. Песни. М.: Изд. Клуба самодеег. песни, 1984. С. 116–117.
- ⁴⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 233.

Нина МАЛЫГИНА

Мотивная структура поэзии Окуджавы в контексте искусства авангарда

Живописцы, окуните ваши кисти
в суету дворов арбатских и в зарю,
чтобы были ваши кисти словно листья.
Словно листья, словно листья к ноябрю¹.

Давно знакомые строки, не однажды услышанные и спетые, – естественные, как дыхание. Осталось незамеченным, что они несут в себе особое миропонимание Окуджавы. В этих строках заключено узнаваемое содержание, соответствующее основному принципу отечественного авангарда начала века. Николай Бердяев в статье «Кризис искусства» (1918) одним из первых определил эту черту нового искусства: «стремления к синтезу искусств, к слиянию их <...> выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще»².

Стремление к синтезу искусств у Окуджавы проявилось в характере его творчества: в его «песенках» соединились стихи и музыка. Музыкальность – отличительная особенность поэзии Окуджавы.

Кроме того, поэт всегда мечтал о живописи, и его мечта реализовалась в образе живописца и в словесной живописи.

Внутренняя потребность самовыражения во всех видах искусства проявилась в том, что в творчестве Окуджавы соседствуют образы поэта, музыканта и художника.

Образ музыканта – скрипача, трубача, флейтиста, кларнетиста, барабанщика³, – является одним из центральных в творчестве Окуджавы. Ему сопутствуют описания музыкальных инструментов: «старенькой скрипки», трубы, барабана, кларнета, шарманки, гитары и фагота⁴.

Обращенный к живописцам призыв окунуть кисти «в суету дворов арбатских и в зарю» выдает мечту о выходе искусства за свои пределы. В стихах Окуджавы постоянно ощутима потребность поэта окунуться в природу, чтобы уловить в ней уже существующие там звуки песен: «Каждый пишет, как он слышит»⁵. Настоящие стихи должны быть подслушаны у природы, тогда они естественны. Мотив природной основы подлинного творчества проходит через многие тексты песен Окуджавы.

Речь идет об органичности и свободе настоящего искусства, независимого от внешнего давления и не пытающегося угождать сильному миру сего.

В стихотворении «Главная песенка»⁶ (1962) возникает характерный для поэзии Окуджавы об-

раз неспетой «песенки», которая «зелена, как трава». Смысл этой метафоры проясняется в контексте поэзии авангарда. Представления о том, что настоящие произведения искусства становятся такими же живыми явлениями природы, как травы и деревья, характерны для эстетики авангарда. Образ «птицы-растения» в поэме В.Хлебникова «Журавль»⁷ унаследован А.Платоновым, создавшим на его основе «образ растения поэзии, живущего под толстым льдом поверхностного равнодушного внимания»⁸.

У Окуджавы песенка – «зелена, как трава», «кисти словно листья», игра на трубе заезжего музыканта – «как пенье соловья, как дождь и как прибой»⁹. Все они создают мотив искусства, рожденного природой, являющегося способом самовыражения природы:

Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить¹⁰.

Творчество художника понято как явление природы, имеющее высший смысл, не всегда доступный ему самому.

Стихотворение «Чудесный вальс» дает возможность установить, что поэт сознательно использует образ музыканта, врастающего ногами, как корнями, в землю:

И его худые ноги как будто корни той сосны –
они в земле переплетаются, никак не расплетутся¹¹

Здесь наблюдается вполне осознанное следование традиции авангардной поэзии. Хлебниковское сравнение поэзии с растением было унаследовано и развито Н.Заболоцким. В метаморфозах Заболоцкого встречается образ превращения человека в дерево:

Мы стали тоньше. Головы растут,
И небо приближается навстречу.
Затвердевают мягкие тела,
Блаженно деревенеют вены,
И ног проросших больше не поднять,
Не опустить раскинутые руки¹².

У Окуджавы музыкант сливается с деревом:

Он стоит, к стволу березовому прислонясь плечами.
И березовые ветки вместо пальцев у него,
а глаза его березовые строги и печальны¹³.

Метафора человека-растения постоянно встречается в художественном мире А.Платонова. В статье 1920 года Платонов писал: «Мы растем из земли...»¹⁴.

В романе «Чевенгур» о приемном отце Саши Дванова говорится: «Прохор Абрамович жил на свете, как живут травы на дне лощины»¹⁵.

В записях к роману «Счастливая Москва» Платонов пишет: «Москва жила <...> как некое растение, живое внутренним теплом – под ветром, бурей, дождем и снегом»¹⁶.

Библейская метафора: «Человек <...> как цветок, он выходит, и опадает...» (Иов 14, 1–2) становится основой лейтмотивного платоновского образа «цветка на земле». На мальчика Афоню дед «посмотрел <...> как на цветок, растущий на земле»¹⁷.

Прикосновение к тайне «цветка на земле» становится откровением для мальчика. Он требует от своего дедушки рассказа про «самое главное» на свете. В ответ «дед повел Афоню полевой дорогой», где показал ему «голубой цветок», росший из песка: «Тут самое главное тебе и есть!.. Ты видишь: песок мертвый лежит, он каменная крошка <...>, а камень не живет и не дышит, он мертвый прах. <...> А цветок, он, видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха <...> Цветок этот – самый святой труженик, он из смерти работает жизнь...»¹⁸.

Дед передает в наследство внуку загадку, которую ему за всю свою жизнь так и не удалось разгадать: «А цветы тебе ничего не казывают, из чего они в мертвом песке живут?»¹⁹

Способность творить жизнь позволяет писателю увидеть сходство женщины-матери с цветком. С горным цветком сравнивает свою мать герой повести «Джан» Назар Чагатаев. Возвращаясь на «детскую родину», Назар Чагатаев воспринимает кустарники как родственников, которые оказываются способны помнить человека: «Как маленькие старики, стояли дикие кустарники <...> они, кажется, одни из всех местных существ не забыли Чагатаева...»²⁰

Нередко платоновские персонажи своей внешностью напоминают растения: «Гопнер решил вслед пешеходу, что тот похож на садовое дерево <...> с распушенностью ветвей и вязкой черствостью древесины»²¹.

Возможность подобной метаморфозы допускают герои «Котлована». Мужик, не сумевший устеречь гробы, говорит: «А я <...> под могучее дерево лягу <...> умру – пойдет моя кровь соком по стволу, высоко взойдет!»²²

О возможности превратить тела расстрелянных буржуев в растения социализма рассуждает чевенгурец Пашинцев. В рассказе «Цветок на земле» руки дедушки Тита «были большие, кожа на них стала, как кора на дереве»²³.

Такие сравнения в творчестве писателей не случайны: в библейской книге «Бытие» сказано:

«Иосиф – отрасль плодоносного *дерева*, отрасль плодоносного *дерева* (Курсив в тексте Библии. – *Н.М.*) над источником; ветви его простираются над стеною» (Быт. 49, 22). Одним из источников сравнений была библейская Книга Иова, герой которой говорит о себе: «...я <...> как дерево» (Иов 19, 10).

Природу и смысл поэтических образов объясняет библейское описание тайны рождения растения из «праха»: «...в кучу камней вплетаются корни его» (Иов 8, 17). Сопоставление человека и дерева в Книге Иова связано с сомнениями, способен ли человек, подобно дереву, воскреснуть после смерти: «Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживет, и отрасли от него выйдут не перестанут» (14, 7).

Отзвуком авангардного влияния является подчеркнутая вещественность, материальность слов и мыслей.

В поэзии Окуджавы постоянно встречаются образы такого типа. Нечто неощутимое – «неспелая» песенка – предстает как природная стихия: «кружит над скрещеньем дорог»²⁴. Ей приписывается способность явно воздействовать на материальный мир.

Одушевляются и материализуются чувства и понятия: Совесть, Благородство, Достоинство, Вера, Надежда, Любовь, Страдание²⁵.

В стихах Окуджавы часто встречается образ «горящей души». Душа материальна, она, подобно дереву, способна гореть в печи:

Огонь сосны с огнем души
в печи перемешайте²⁶.

В стихотворении «Музыкант» скрипач способен своей игрой зажечь душу слушателя:

Да еще ведь надо в душу к нам проникнуть и поджечь...²⁷

Образ души как осязаемой, конкретной вещи характерен для футуристической поэзии. Самый известный образец уподобления души материи встречается у В.Маяковского:

Душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! –
и окровавленную дам, как знамя²⁸.

У него же в поэме «Облако в штанах» образ «горящего сердца»²⁹.

В художественном сознании Б.Окуджавы содержится представление о том, что явления поэзии существуют в «ноосфере» (В.Вернадский) и могут улавливаться человеком, обладающим особым даром. Его лирическому герою не всегда удается уловить и спеть ту песню, которую сумеет исполнить «грядущий трубач»³⁰.

Образ **трубача** в поэзии Окуджавы является одним из вариантов образа музыканта. В песне «Зазвонит музыкант целуется с трубою...»³¹ трубач «на своей трубе, как чайник, раскаленной, / вздыхает

тяжело. <...> Трубач играет гимн, трубач потеет в гамме, / трубач хрипит свое и кашляет, хрипя...»

Возникающий в стихотворении образ: «Его большой трубы простуженная глотка» – говорит о характерном для поэзии авангарда нерасчлененном восприятии человека и окружающих его вещей. Образ «глотка трубы» воссоздает впечатление поэта о музыканте, который сросся со своим инструментом. Описание игры на трубе – «музыкант целуется с трубой» – означает, что в мироощущении поэта отсутствует граница между живыми и неживыми предметами. В произведениях Хлебникова, Маяковского, Заболоцкого, Платонова постоянно ощущимо стремление к одушевлению и оживлению окружающих человека предметов и явлений. У Хлебникова и Маяковского в утопиях будущего вещи становятся гражданами мира, равноправными с людьми. Платонов писал: «...Между лопухом, побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком <...> есть связь, родство...»

Рост травы и вихрь пара требуют равных механиков...»³²

Появление трубача в поэзии Окуджавы не случайно. Этот образ носит знаковый характер в искусстве и эстетике авангарда.

Образ **трубача** и трубного гласа появился в манифестах русских футуристов начала XX века. Авторы эстетической программы футуристов «Пощечина общественному вкусу»³³ ощущали себя трубачами, возвещавшими о рождении принципиально нового искусства нового века.

Образ трубача возникает в программных сочинениях В.Хлебникова «Труба марсиан»³⁴ и «Воззвание Председателей земного шара». Образ трубача в воззваниях футуристов пронизан символикой Апокалипсиса, так как связан с нарисованной Иоанном Богословом картиной гибели мира.

Образ трубача является центральным в «Воззвании Председателей земного шара» Хлебникова, где была воссоздана картина трубного гласа нового Правительства человечества, спасающегося на каменной «глыбе» среди всемирного потопа. В «завиток грозной трубы» стремятся они прокричать свой призыв:

Встав на глыбу захватного права,
Подымая прапор времени,
...Мы...
Скликаем людские стада...³⁵

Поэты авангарда сравнивали свое «словесное искусство» с трубным гласом вестников Апокалипсиса, предупреждавших, как известно, о конце света. «Рог времени трубит нами...»³⁶, – возвещали они. Это была сокращенная цитата из Откровения Иоанна Богослова: «И я видел семь Ангелов, которые стояли перед Богом; и дано им семь труб» (Откр. 8, 2). «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр. 8, 6). Не случайно в «Трубе марсиан» В.Хлебникова вновь возникало напоминание о семи вестниках: «Нас семеро»³⁷.

Трубный глас Ангелов Апокалипсиса предвещал землетрясения, пожары, гибель живых существ на море и суше, крушения морских судов, а главное – Страшный суд над теми, кто не верил во Второе пришествие Христа.

В контексте этого «трубного» предупреждения о грядущих бедствиях становится понятным, почему в творчестве футуристов появляется образ Ноева ковчега («Мистерия-буфф» Маяковского³⁸) – корабля, на котором можно спастись во время потопа.

Отзвуки этого значения образа корабля слышны в песне «Полночный троллейбус»³⁹. Лирический герой песни – человек, потерпевший в ночи крушение:

Когда мне невмочь пересилить беду,
когда подступает отчаянье,
я в синий троллейбус сажусь на ходу,
в последний,
случайный.

Полночный троллейбус – временный приют для людей, заблудившихся в ночи, в воображении поэта превращается для них в корабль спасения:

Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затухает <...>

Здесь троллейбус «плывет», вынося из беды своих «пассажиров» – странников.

Образ дома-корабля – временного приюта из песни «Полночный троллейбус» связан в творчестве Окуджавы с мотивом жизни-странствия.

Непеременным атрибутом мотива жизни-странствия в поэзии Окуджавы является **образ дома с отворенной дверью – символа открытого страннику временного приюта**: «Полночный троллейбус, мне *дверь отвори!*»; «не запирайте вашу дверь, / пусть будет дверь открыта»⁴⁰.

Утверждение мотива жизни-странствия возникает уже в ранних песнях Булата Окуджавы:

Нас время учило:
живи по-походному, дверь отворя...
Товарищ мужчина,
а все же заманчива доля твоя:
весь век ты в походе...
/«Песенка о пехоте»⁴¹

В «Песенке об открытой двери» утверждение «не запирайте вашу дверь, / пусть будет дверь открыта» – звучит как проповедь.

Мотив жизни-странствия и дома как временного пристанища связан с традициями русской поэзии начала XX века:

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник –
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом⁴².

В статье С.Есенина «Ключи Марии» – манифесте имагинизма – раскрываются мифологические истоки избы как колесницы, устремленной в небо, о чем говорит укрепленный на крыше «конек»⁴³.

Мотив полета-плавания звучит в песне «Заезжий музыкант целуется с трубой...»:

Дождусь я лучших дней и новый плащ надену,
чтоб *перед тобой проплыть*, как поздний лист, дрожа...⁴⁴

Здесь с мотивом «полета» связан образ музыканта (скрипача).

Образ повторяется в песне «Музыкант»:

Музыкант играл на скрипке – я в глаза ему глядел.
Я не то чтоб любопытствовал – я по небу летел.
Я не то чтобы от скуки – я надеялся понять,
как способны эти руки эти звуки извлекать⁴⁵.

Изображенная в стихотворении картина полета внимавшего музыканту лирического героя указывает на незамеченный источник стихотворения – картину Марка Шагала «Зеленый скрипач» (1923). Образ скрипача на картине Шагала соседствует с изображением маленького человечка, который прилег на облаках, расположенных на крышах маленьких домиков за спиной музыканта. Стихотворение Окуджавы воспринимается как словесная вариация картины Шагала.

Можно было бы заподозрить, что это совпадение случайно, если бы не многочисленные переключки мотива музыки в творчестве Окуджавы с основными эстетическими принципами авангарда.

Способность пережить музыку как освобождение от власти земли, как возможность свободного полета – явная примета искусства и эстетики авангарда. Магическое воздействие искусства на реальность – элемент поэтики, отражающий иррациональность происходящего.

Художественный мир Окуджавы пронизывают сквозные мотивы, создаваемые повторяющимися образами, которые перемещаются из одного произведения в другое, скрепляя его поэзию в единый метатекст. Определение смысла этих образов, их развития и трансформации позволяет увидеть неожиданную глубину его текстов, которые по привычке воспринимаются как внешне незатейливые.

Примечания:

- ¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 81.
- ² Бердяев Н. Кризис искусства // Бердяев Н. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 294–295. (Выделения и курсив в цитатах всюду мой, кроме особо оговоренных случаев. — Н.М.)
- ³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 406, 310, 180, 179, 14/116.
- ⁴ Там же. С. 255, 179/310, 14/116/179, 179/182, 112/121/336, 104, 179.
- ⁵ Там же. С. 296.
- ⁶ Там же. С. 128.
- ⁷ Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 189.
- ⁸ Платонов А. Пушкин – наш товарищ // Платонов А. Размышления читателя. М.: Современник, 1980. С. 8.
- ⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 310.
- ¹⁰ Там же. С. 297.
- ¹¹ Там же. С. 115.
- ¹² Заболоцкий Н. В жилищах наших... // Заболоцкий Н. Избранные сочинения. М.: Худ. лит., 1991. С. 47.
- ¹³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 115.
- ¹⁴ Платонов А. Ответ редакции Трудовой Армии // Красная деревня. 1920. 22 авг.
- ¹⁵ Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Повести. Роман. М.: Современник, 1988. С. 210.
- ¹⁶ Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 60.

Так в контексте эстетических принципов авангарда раскрывается истинный смысл творчества поэта и становится ясно, что оно связано с традициями поэзии Хлебникова, Заболоцкого и Пастернака.

Анализ мотивной структуры поэзии Окуджавы привел к совершенно неожиданному для меня выводу о том, что содержание основных мотивов и мотивообразующих образов в песенках поэта указывает на их связь с искусством русского авангарда начала XX века.

Из этого неожиданного результата анализа мотивной структуры поэзии Окуджавы вытекает еще одно наблюдение: возникновение авторской песни как значительного социокультурного явления 50–90-х гг. XX века было возрождением репрессированного в конце 30-х годов русского авангарда, воскресшего сразу после того, как закончилась сталинская эпоха и началась эпоха «оттепели».

Основные мотивы и образы поэзии Окуджавы передают ситуацию нравственного противостояния лирического героя тем враждебным обстоятельствам, которые лишают личность права на независимость и духовную свободу.

В творчестве поэта характерное для искусства авангарда стремление вмешаться в жизнь проявилось в ненавязчивой, но вполне ощутимой нравственной проповеди:

любви к ближнему («Давайте восклицать, друг другом восхищаться. / Высокопарных слов не стоит опасаться. / Давайте говорить друг другу комплименты <...> Давайте понимать друг друга с полуслова...»⁴⁶);

братского союза единомышленников («Возьмемся за руки, друзья, / чтоб не пропасть поодиночке»⁴⁷); необходимости милосердия и чистоты души («А душа, уж это точно, ежели обожжена, / справедливей, милосерднее и праведней она»⁴⁸).

Убедительность нравственной проповеди, без всякого преувеличения, сделала Окуджаву властителем дум нескольких поколений отечественной интеллигенции.

- ¹⁷ Платонов А. Цветок на земле // Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М.: Худ. лит., 1965. С. 572.
- ¹⁸ Там же. С. 571.
- ¹⁹ Там же. С. 572.
- ²⁰ Платонов А. Джан // Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. I. М.: Худ. лит., 1978. С. 449.
- ²¹ Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Повести. Роман. С. 395.
- ²² Платонов А. Котлован // Платонов А. Там же. С. 129.
- ²³ Платонов А. В прекрасном и яростном мире. С. 569.
- ²⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 128.
- ²⁵ Там же. С. 469, 72, 595.
- ²⁶ Там же. С. 42.
- ²⁷ Там же. С. 406.
- ²⁸ Маяковский В. Облако в штанах // Маяковский В. Собр. соч. В 13 т. Т. I. М.: ГИХЛ, 1960. С. 185.
- ²⁹ Там же. С. 180.
- ³⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 128.
- ³¹ Там же. С. 310–311.
- ³² ...Живя главной жизнью (А.Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Волга. 1975. № 9. С. 162.
- ³³ Маяковский В. Указ. соч. Т. 13. С. 244–245.
- ³⁴ Хлебников В. Указ. соч. С. 602.
- ³⁵ Там же. С. 609.
- ³⁶ Маяковский В. Указ. соч. С. 244.
- ³⁷ Хлебников В. Указ. соч. С. 603.
- ³⁸ Маяковский В. Указ. соч. Т. 2. С. 167–241.
- ³⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 37–38.
- ⁴⁰ Там же. С. 37, 42.
- ⁴¹ Там же. С. 110.
- ⁴² Есенин С. «Отговорила роща золотая...» // Есенин С. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1961. С. 173.
- ⁴³ Есенин С. Ключи Марии // Есенин С. Там же. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1962. С. 32.
- ⁴⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 311.
- ⁴⁵ Там же. С. 406.
- ⁴⁶ Там же. С. 307.
- ⁴⁷ Там же. С. 232.
- ⁴⁸ Там же. С. 406.

Николай БОГОМОЛОВ

Булат Окуджава и массовая культура

Взаявленной мною теме есть две очевидные даже на первый взгляд неясности: во-первых – что для меня как сочинителя этого текста значит имя Булата Окуджавы, а во-вторых – что я понимаю под словами «массовая культура».

Так вот, я вынужден сказать, что мое личное отношение к творчеству Окуджавы очень неоднозначно. У меня нет сомнения, что он был гением – но гением лишь в одном жанре, который трудно определим, но который для простоты я буду называть, следуя частому у автора названию, «песенками» или же просто песнями. Как прозаик и как воспринимаемый без гитары и открыто выраженного напева поэт, Окуджава кажется мне одним из длинного ряда соревнователей, и далеко не всегда оказывается в их первых рядах. Как автор песенок Окуджава абсолютно уникален даже на фоне тех, кого мы привычно называем с ним рядом. Не вдаваясь в долгие споры, констатирую, что Окуджава, Высоцкий и Галич, как к ним ни относиться, любить их или не любить, представляют собою явления, спутать которые невозможно, каждый из них строит свое творчество по особым законам, по ним же настраивая и восприятие слушателей. Потому я в дальнейшем и буду говорить только об одном жанре Окуджавы.

Что же касается массовой культуры, то здесь любого подстерегает трудность особого рода: о ней пишут так много и с таких разных позиций, что свести эти точки зрения к единому знаменателю невозможно, да, думаю, и не нужно. То рабочее определение, которое выражает мое собственное отношение к проблеме, можно было бы сформулировать приблизительно так: массовая культура есть совокупность текстов (в широком семиотическом смысле), предназначенных для восприятия массовым сознанием, то есть типом сознания, ориентированным на закон тождества воспринимаемого искусства и своих стереотипов, существующих сознательно или подсознательно.

Как кажется, такое определение отграничивает мое понимание феномена массового искусства от ряда популярных заблуждений. Прежде всего – оно не есть искусство, непременно потребляемое массами в обыденном понимании этого слова. Начиная раскручиваться поп-певицу приходят послушать двадцать человек, но от этого ее репертуар не становится менее массовым, тогда как кар-

тины в галерее Уффици не превращаются в масс-культ, хотя перед ними ежедневно проходят тысячи зрителей. Во-вторых, следует сказать, что такой подход позволяет снять противопоставление «хороший – дурной», почти всегда действенное, когда речь идет о масс-культе и «высоком» искусстве. Как бы я лично ни относился к прозе Б.Акунина или Вик. Ерофеева, они не перестают быть явлением массового искусства, поскольку (каждая в своих рамках) используют стереотипы сознания различных групп читателей не для напряженного диалога с ними, а для подтверждения этих стереотипов. Стереотипы (повторюсь: сознательные или подсознательные) значительного количества членов той группы, которую очень приблизительно можно обозначить как «читатели современной высокой прозы», решительно противоположны литературским принципам Ерофеева-bis, потому эти читатели вообще откажутся от попыток продолжить чтение после двух-трех страниц, прочие же будут искать хотя бы зыбкую почву для общения и, не исключено, найдут ее.

Казалось бы, таков же механизм восприятия любого искусства вообще, а не только массового. Мне, однако, представляется, что в случае встречи с «высоким» (при всем осознании, во-первых, условности этого термина, а во-вторых, существования массы промежуточных форм) начинают работать не столько стереотипы, сколько гораздо более тонкие механизмы понимания – от архетипов в юнговском смысле до технических навыков адекватного восприятия, что и позволяет установить настоящий диалог, при котором сознание (а отчасти и подсознание) воспринимающего трансформируется под воздействием искусства, а оно само начинает восприниматься именно так, как и задумано, то есть как подлинный художественный мир, обладающий, помимо всего прочего, принципиальной неисчерпаемостью как в синхронном, так и в диахронном плане.

Собственно говоря, сказанное сейчас является кратким конспектом того, что меня будет интересовать в заявленной теме. Механизм взаимодействия двух феноменов – творчества Булата Окуджавы и массовой культуры, – рассмотренный на относительно широком историческом фоне, как мне представляется, послужит делу уяснения специфики обоих этих явлений.

И начать прежде всего, конечно, следует с того, что на протяжении сорокалетней творческой жизни Булата Окуджавы (я беру интервал 1956—1997-й, от первых систематически пишущихся песенок до конца жизни) основательно менялось как его творчество, так и массовая культура. О первом – далее, а сейчас лишь вкратце напомним, чем была в 1956 году массовая культура. Прежде всего она была исключительно официальной. Нигде тоталитаризм сталинского типа не господствовал с такой решительностью, как в этой сфере, – разве что на зоне. Даже армия, не говоря уж об иных формах жизни, предусматривала наличие хоть какого-то «личного времени», когда человеку было позволено пожить частной жизнью. В массовом искусстве ничего подобного не было. Если писатель мог создавать рукопись для ящика письменного стола или памяти своей и ближайших друзей, художник мог не выставляться и т.д., то есть созданное произведение лишалось публичности, но от этого не исчезало, то для массовой культуры это было невозможно. Лишаясь публичности, она прекращала существование. Даже в той сфере, которая, казалось бы, была наиболее близка к жанру, в дальнейшем сотворенному Окуджавой и некоторыми его современниками, господствовали или наиболее удачные и наименее одиозные официальные песни (вроде «Темной ночи»¹), или их вариации, созданные неофициальными авторами. Как бы ни были милы сердцу кого-либо из присутствующих ранние песни Визбора или Сухарева с Шангиным-Березовским, нетрудно заметить, что они или прямо годились для студенческой самодеятельности, контролируемой в те годы не меньше государственной эстрады (вроде «Гимна МГПИ»), или вполне естественно переключивались на нее (как «Царевна Несмеяна»).

Если же попробовать описать саму эту официальную песенную культуру, то нетрудно заметить, что песни были рассчитаны на принципиальную однородность воспроизведения независимо от качества исполнения: пелась песня хором и с оркестром или за кухонным столом, исполнители в меру своих сил пытались скопировать официально утвержденные, залитованные слова и музыку (мелодию). Во-вторых, она использовала ограниченный набор стереотипов, не только уже закрепленных, но и еще становящихся в соответствии с социальным заказом. Наконец, она принципиально отказывалась от какого-либо личного начала. Позволю себе небольшой эксперимент. С давних времен в нашей семье хранится песенник с текстами популярнейших песен, где не указаны даже авторы слов. Я специально просмотрел все их, чтобы проверить себя – действительно ли песни, официально дозволенные в классическое сталинское, послевоенное время, лишены личных имен. И вот итоги. Ну конечно, там есть по несколько раз встречающиеся Ленин, Сталин, Ворошилов, по разу – Мао, Буденный, матрос

Железняк и Шверник, а из всего остального люда – Любушка, Катюша, Вася-Василек, Коля-Николай да вторая Катюша. Чуть более разнообразна топонимика, но все равно: типичная песня – «Прощай, любимый город!» (то есть любой), а об отношениях людей – «А всего сильнее желаю / Я тебе, товарищ мой...». При этом, естественно, даже любовные песни были сориентированы на классовый подход: «Справа кудри токаря, / Слева – кузнеца»¹. Это приводило к существеннейшей особенности такой песни: она ориентировалась сразу на всех ее слушающих (а в неофициальном варианте исполнения – еще и поющих), не предполагая возможности существования отдельного человека, не части этой массы.

Уже во второй² песне Окуджавы – далеко не самой удачной, – «На Тверском бульваре», в первую же строку выносится сугубо московское название, причем вовсе не официально утвержденное – не Кремль и не Ленинские горы. А в третьей по порядку песне прямо в заглавии – имя никому не известного человека, Леньки Королева.

Все в этих первых песенках 1956–1957 годов противостояло официальному канону: вместо реального или подразумеваемого оркестра – гитара, вместо сложных партитур – три, а то и вовсе два аккорда, вместо безличности и беспристрастности – множество имен и названий.

Мне очень жалко, что тщательным исследованием хронологической последовательности создания песенок была разрушена красивая легенда о том, будто первой после долгого перерыва была написана «Песенка о Ваньке Морозове», ибо в ней, как мне кажется, наиболее явно объединились два начала раннего творчества Окуджавы: противостояние официальной массовой культуре путем ее разрушения и создание новой, альтернативной поэтики и мелодики.

Уже в первой строке названо имя героя, и не условно-поэтическое, вроде «Ваня, раскудрява голова» или «Вася-Василек», а вполне бытовое. А дальше еще интереснее: московскую топонимику представляет абсолютно невозможное в официальной песне название ресторана. Внушительная оркестровая музыка заменена двумя аккордами, а возвышенная сложная мелодия – интимным говорком (даже и тогда, когда Окуджава станет создавать оригинальные мелодии, они будут невоспроизводимы профессиональными композиторами). Вместо мастерских рифм – что-то совсем непристойное: «виноват – виноват», «полюбил – полюбил»...

О профессии героя песни мы ничего не знаем, но «он циркачку полюбил» – не швею-мотористку и не колхозницу-ударницу. Мало того, и любовь-то эта явно не одобрена инстанциями. Кажется, что здесь в свернутой форме воссоздан конфликт, очень схожий с тем, что потом с балладной подробностью будет изложен в «Красном треугольнике» А.Галича (где, кстати, тоже герой «в «Пекин» ее водил»,

а бытовое название песни тоже ориентировано на фамилию – «Про товарища Парамонову»). Без воображаемого заседания парткома или общего собрания не понять первой строки Окуджавы: «За что ж вы Ваньку-то Морозова?» Кто эти «вы» и что они сделали с героем? Этого мы не знаем, как и его профессии, но кое-что предполагать можем.

Но если бы только этим жива была «Песенка о Ваньке Морозове», вряд ли мы помнили бы ее и считали одной из самых удачных первых работ Окуджавы в этом жанре. Разрушая официоз, она намекает нам на то, что у автора ее есть и новая поэтика. Ведь рядом с тавтологическими рифмами в первой же строфе звучит богатая «корневая», только начинавшая тогда разрабатываться, – «Морозова – морочила», и потом она будет поддержана другими: «на площади – попроще бы», «сотни – сохнет». И экзотика цирка, ресторана, загадочных медуз, которыми Морозов питался, как-то проецируется на готовую вот-вот вспыхнуть прозу молодого Аксенова. И свернутая балладность предсказывает оживление этого жанра во второй половине пятидесятых и в шестидесятые. И политические аллюзии то явно чувствуются (ведь совсем не случайно страсть хватает Морозова «своей мозолистой рукой» – слушатели того времени непременно помнили, что «мозолистой рукой» властно сжимала свой штык священная Красная Армия), то вполне могут слегка просматриваться – об этом откровенно говорит полуподпольный вариант строки, когда вместо «Он в старый цирк ходил на площади» пелось: «Он в цирк ходил на Старой площади»³.

Уже и этого, наверное, было бы достаточно для разговора о новой поэтике, но я еще не сказал самого главного. Во-первых, здесь же, в «Ваньке Морозове», явно чувствуется если не трагизм, то драматизм, да еще в единстве с беспечностью и даже насмешкой. И это не официально дозволенный оптимистический трагизм, а возникающий на пустом, по представлению тогдашнего официального сознания, месте – в любовной истории, да еще какого-то сомнительного свойства. Потом тема «...сам по проволоке идешь» будет усилена в канатоходцах Юрия Кукина и, особенно, Владимира Высоцкого⁴, но у них пропадет та сложность, чтобы не сказать – амбивалентность, которая отчетливо звучит у Окуджавы. Его песня становится многоплановой и оттого активно воздействующей на сознание читателя, разрушая заранее известные ходы на всех уровнях, от стихотворческого до высшего, смыслового.

И второе, что существенно здесь отметить, хотя об этом уже говорилось не раз, – всеми своими силами Окуджава стремится разрушить главное начало советской массовой песни. Единство всех, имеющих к ней отношение, от сочинителя слов и композитора до слушающего хрипящий репродуктор на коммунальной кухне, обеспечивалось абсолютной применимостью ситуаций к любому и каж-

дому. К песенкам (и здесь подчеркну неслучайность этого уменьшительного наименования) Окуджавы человек должен был сам формировать свое отношение, и оно могло быть каким угодно – от полного и самозабвенного восторга до громокипящего негодования, причем очень часто вовсе не наигранного, а вполне искреннего. Но каждый раз слушатель оставался наедине с самим собой. Отчасти это, конечно, обеспечивалось первоначальным распространением песенок на магнитофонных кассетах или, в лучшем случае, тем, что человек попадал на домашнюю вечеринку, где сугубая неофициальность (помните звон рюмок, прорезающийся сквозь плечные срезы?) обеспечивала свободу отношения к услышанному. Но отчасти это закладывалось в самый механизм устройства песни, не дававшей возможности с ходу воспринять ладно сбитый смысл. Замечательный пример тому – уже четвертая песенка, о голубом шарике, где максимально расширена свобода ассоциативного мышления, мышления вовсе не только поэтического, а просто человеческого. При довольно ограниченной возможности истолкования главного символа индивидуальные его проекции могли быть сколь угодно разнообразны.

Я специально не говорю здесь ни об истоках ранних песенок Окуджавы, ни о влиянии на них иных, нетоталитарных видов массовой культуры (русский и цыганский романс, привезенные Ивом Монганом французские песни, фольклор в разных его вариантах). Мне сейчас важно отметить их одновременно завершающую и основополагающую роль, так отчетливо видную в первый примерно год песенного творчества.

И тут становится очевидным, что и массовая культура не осталась равнодушной к появлению песенок Окуджавы. Интимизация исполнения (достаточно вспомнить популярнейших для начала шестидесятых Владимира Трошина и Эдиту Пьеху) и аккомпанемента, изменения в мелодической сфере эстрадной песни, о чем говорить не мне, появление персонифицированных героев, от Сережки с Малой Бронной и Витьки с Моховой вполне официального Е.Винокурова до Сереги Санина полуофициального Юрия Визбора, шагающего уже по Петровке, а не по Малой Бронной (это много позже Визбор напишет замечательный «Волейбол на Средтенке»), и далее, и далее, вплоть до использования неповторимо окуджавских Черного кота или Надежды в эстрадных поделках и попыток приспособления его собственных песен к масс-культурам в вариантах Блантера, Хиля и Кобзона.

«Шумный успех», уже в 1961 году зафиксированный известной статьей «Комсомолки»⁵, был приспособлен массовой культурой к своим нуждам. И, как мне кажется, Окуджава не очень лукавил, когда в фильме «Срочно требуется песня»⁶ говорил о внутренней необходимости на время замолчать. Шесть песен в 1962 году, одна – в 1963-м, три нача-

тые в 1964-м, но законченные позже, две законченные в 1965-м, две – в 1966-м, одна – в 1967-м... Как это контрастирует с шестнадцатью в 1961-м или двенадцатью в 1960-м!

Мне представляется, что кризис (но отнюдь не качества: среди этих немногих – «Песенка о моей жизни», «Ночной разговор», «Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...»), то есть общепризнанные шедевры) был вызван именно тем, что граница между массовой культурой и песенным творчеством Окуджавы стала не столь ощутимой, как была ранее, и ему, чтобы по-прежнему оставаться в рамках настоящего искусства, необходимо было искать новые пути, но они находились с большим трудом.

К этому добавлялся еще ряд проблем. Прежде всего – с начала 60-х годов советское массовое искусство стало испытывать сильнейшее воздействие западного. Если в сталинскую эпоху едва ли не единственным представителем его у нас был Поль Робсон, а в конце пятидесятых появление любого нового имени становилось сенсацией (при этом часто лишь в ограниченной аудитории – знаменитые записи «на костях» были все-таки достоянием очень узкого круга слушателей), то первая половина шестидесятых стала временем активной экспансии классического джаза, танцевальной музыки от рок-н-ролла до твиста, но, пожалуй, самое существенное в нашем контексте – различных жанров, связанных с вокалом, где причудливым образом уживались рождающиеся рок-группы (явление «Битлз» невозможно недооценить), фолксингеры, кое-кому запомнившиеся еще по фестивалю 1957 года, итальянская эстрада, французские *chanteurs-pêtes* и просто певцы, вроде прославленной именно тем временем Эдит Пиаф. Всерьез бороться с «гимнами коммунистических бригад» в такой обстановке становилось бессмысленно, но отыскивать свое место в новой культурной реальности неизбежно было нужно.

Вместе с тем возникла серьезная неофициальная массовая культура. В контексте изучения творчества Окуджавы здесь, конечно, надо назвать движение, которое за неимением лучшего определения назову КСП – движение клубов самодеятельной песни и того, что под термином «самодеятельная песня» понималось. Известно, что ни Окуджава, ни Высоцкий не соглашались с тем, что их записывали по этому ведомству, стараясь определить себя как работающего в жанре авторской песни (Высоцкий) или же как поэта, ряд стихов исполняющего под гитарный аккомпанемент (Окуджава и, вероятно, Галич). Вместе с тем невозможно было отрицать, что КСП вызвал к жизни огромное количество неофициальных или полуофициальных действ, где песенки Окуджавы играли громадную роль. «Старинная студенческая песня» и «Молитва» стали официальными гимнами московского КСП, которыми

открывались его слеты, собиравшие тысячи, а иногда даже десятки тысяч участников.

С этим была тесно связана еще одна проблема, которую Окуджава, кажется, сам осознавал, – стремительно растущая популярность. Не только узкий круг друзей, посетителей домашних посиделок или небольших залов запел песни Окуджавы, но и настоящему массовая аудитория. К середине шестидесятых трудно было найти горожанина, не слышавшего их. И это не могло не сказаться на соотношении искусства и его восприятия. Разрушив прежние стереотипы, песни Окуджавы дали возможность этой публике построить новые. Полагаю, что сами песни в этом повинны не были, да и стереотипы возникли на самом деле другие, гораздо более достойные, – но возникли, и творчество стало восприниматься по тому же закону тождества, что и всякая массовая культура. От Окуджавы стали ждать того же самого, что он давал прежде, притом, как в случае с любым искусством, воспринимаемым массовым сознанием, это давание осознавалось лишь тогда, когда совпадали внешние приметы. Художник, дающий принципиально новое, на глазах превращался в звезду для определенной аудитории.

И это Окуджаву решительно не устраивало. Естественно, как всякому человеку ему хотелось популярности – пластинок, книг, исполнения другими авторами, использования мелодий... Но как художник он осознавал смертельную опасность превращения в элемент массовой культуры. Выразительно сказал об этом он сам, отвечая на вопрос: «Ваша песня «Здесь птицы не поют...» стала общепризнанным маршем... Как вы относитесь к этому?»: «...не могу сказать, что меня это очень радовало... То, что композитор Шнитке превратил это в марш – мою мелодию, это замечательно, я очень этим горжусь. То, что он прозвучал в фильме так выразительно, мне это очень приятно. Но официально, когда я вижу, как под этот марш всякие послы маршируют по аэродромам, – что тут хорошего?»⁷

Стереотипизация восприятия заставляла смешивать авторское слово с чужим, сглаживать неповторимую песенную интонацию, сдвигать акцент с гармонии стиха и мелодии, лишь слегка подчеркнутой скромнейшим гитарным аккомпанементом, в сторону традиционных музыкальных ходов, то более, то менее удачно придуманных. Окуджава стремился этому противостоять, уходя в песнях середины и второй половины шестидесятых годов во все большую философичность, неразрывно слитую с откровенным лиризмом («Прощание с Польшей», «Молитва», «Прощание с новогодней елкой», «А все-таки жаль...», «Песенка о Моцарте», «Грузинская песня»), отдавая дань откровенной оппозиционности режиму («Песенка про старого гусака», часто выбрасывавшаяся в публичных исполнениях строфа из «А все-таки жаль...»), посвящение «Сюзю друзей» Феликсу Светову), еще более усили-

вая интимность (появление загадочного для подавляющего большинства слушателей имени Агнешка в «Прощании с Польшей» и еще более загадочной Дали⁸ в «Грузинской песне»), вводя элементы намеренной неопределенности («Ах, если б я знал это сам» в «Ночном разговоре», энигматические строфы в «Прощании с новогодней елкой»), намеренные поэтические вольности («Моцарт на старенькой скрипке играет», не убирая ладоней со лба; лоза вырастает из виноградной косточки, зарытой в землю) и пр. Но и это не избавляло песни от широчайшего распространения и, соответственно, упрощения их смысла до требуемого сегодняшней аудиторией. Символы спрямлялись до аллегорий, вопросы звучали как готовые ответы, размышление превращалось в декларацию, – одним словом, послы маршировали сколько угодно.

Не раз на своих концертах Окуджава вспоминал пьесу В.Славкина «Взрослая дочь молодого человека», где юный герой иронизирует над песней, которую любит его отец: «– «Возьмемся за руки, друзья! Возьмемся за руки, друзья!..» А я не хочу братья за руки!»⁹ – и в этом месте Окуджава довольно смеялся. Совершенно очевидно, что примитивизация понимания песенок явно противоречила его замыслу, но от этого не становилась менее обыденной. И потому он все чаще приходил на вечера без гитары, рассказывал о своей прозе, отвечал на вопросы. Место звезды своего, им по-настоящему созданного жанра становилось для Окуджавы зазорным.

Кажется, следующий этап его песенного творчества снова был связан с переменами в сфере массовой культуры. В 1975 году он пишет сразу девять песен, а с начала 80-х песни становятся вполне регулярными, хотя и не столь частыми, как в конце пятидесятых и в начале шестидесятых. Изменилось то поле, на котором ему можно было играть.

Прежде всего это оказалось связано с окончательным закреплением на советском рынке зарубежной поп- и рок-музыки. Из экзотики она превратилась в совершенную обыденность. Преобразовалась сама советская эстрада, понявшая, что с открытиями Окуджавы ей делать нечего. Появился и набирал силу русский рок, по смыслу своего существования никак не связанный с созданным Окуджавой жанром, даже если его авторы и говорили о своем почтении к Окуджава (как, например, Андрей Макаревич) или он сам одобрительно отзывался о ком-то из них (как об Александре Башлачеве¹⁰). Все это уменьшало аудиторию Окуджавы количественно –

даже в его собственной сфере теперь очень часто предпочитали Высоцкого или Галича, – но зато она делалась значительно более однородной и более квалифицированной. Фанату Пугачевой, «Нирваны» или «Аквариума» на концертах Окуджавы делать было нечего, равно как и наоборот. Потому Окуджава мог рассчитывать на понимание своей публики в гораздо большей степени, чем прежде, но почему-то получалось, что его песенки по-прежнему понимаются однопланово и гораздо более примитивно, чем они того заслуживают.

Напомню одно из поздних его стихотворений:

Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?
Отчего же вы не вслушались в слова мои, когда
кто-то властный наши души друг от друга уводил?..
Чем же я вам не потафил? Чем я вам не угодил?

.....
Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору,
со спокойным вдохновением в руки тросточку беру
и на гордых тонких ножках семеню в святую даль.
Видно, все должно распасться. Распадайся же... А жаль¹¹.

Горькая ирония над собой и своими усилиями, вовсе не решающая вопроса о собственной правоте, здесь совершенно очевидно вызвана осознанием невозможности хоть чуть-чуть сдвинуть представления массовой аудитории, изменить ее стереотипы. И это касается не только тех, что с готовностью и легкостью ушли на концерты Пугачевой или каких-нибудь западных гастролеров, но и самых преданных его слушателей. Суть массовой культуры проступила в сознании (или подсознании) тех, кто был готов идти за Окуджавой куда угодно. И когда оказалось, что на роль вождя он не претендует, не готов отвечать: «Я знаю, как надо!», а всего лишь напоминает людям о том, что они люди и должны ими оставаться в любой ситуации, не пеняя на времена и обстоятельства, – таких людей нашлось очень и очень немного.

Общего поля у Булата Окуджавы и массовой культуры не существует. Они работают принципиально по-разному, и художественный мир первого не способен ничего сказать тому, чье сознание выжжено второй. Он настолько глубоко продуман, что существует лишь в авторской трактовке или в чрезвычайно тщательном переводе на другой художественный язык, предусматривающий не тождественное, но адекватно насыщенное смыслами восприятие.

Именно это действо с предельной ясностью обнажило различие массовой культуры и культуры «высокой», к которой принадлежит песенное творчество Булата Окуджавы.

Примечания:

¹ Тексты всех упомянутых песен см., например: Русские советские песни. М.: Худ. лит., 1977.

² Очередность написания и датировки песен указываются по «самиздатской» книге: **Окуджава Б.** Собр. соч: [В 12 т. Т. 2]. Песни. М.: Изд. Клуба самодельной песни, 1984. В этом издании тексты готовили А.Крылов и автор этих строк, а датировка была установлена И.Зиминным на основании бесед с автором. В наиболее полном прижизненном издании: (**Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996) датировка – только по десятилетиям. «На Тверском бульваре» в «Чаепитии на Арбате» – с. 7–8.

- ³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 21. В «самиздатской» книге «Песни» – «Он в новый цирк ходил на площади» (с. 28). О варианте строки см.: Ваншенкин К. Нас осталось мало: мы да наша боль // Лит. газета. 1998. 13 мая.
- ⁴ Кукин Ю. «А вы что думаете, мне не страшно?..» (1967–1968) // Кукин Ю. Дом на полпути. М.: Советский фонд культуры, 1991. С. 71–72; Высоцкий В. Натянутый канат // Высоцкий В. Сочинения. В. 2 т. Т. 1. С. 315. Варианты названия: «Канатоходец», «Песня канатоходца» (Там же. С. 503).
- ⁵ Лисочкин И. О цене «шумного успеха» // Смена. 1961. 29 ноября. То же // Комсомольская правда. 1961. 5 декабря.
- ⁶ Срочно требуется песня. Док. фильм. Реж. Ст. Чаплин. Ленкинохроника, 1967.
- ⁷ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А.Петраков. М.: «Б. и.», 1997. С. 154.
- ⁸ Агнешка Осецка – польская писательница. Для спектакля «Вкус черешни» по ее пьесе Б.Окуджава написал несколько песен, сделав вольный перевод ее стихов (см.: Окуджава Б. Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 133–137). К ней обращается поэт в стихотворениях «Прощание с Польшей» (Чаепитие на Арбате. С. 208) и «Поверь мне, Агнешка, грядут перемены...» (Там же. С. 578); «В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали...» (Грузинская песня // Там же. С. 235). Дали – имя грузинской девочки, с которой Б.Окуджава познакомился во время поездки группы писателей в 1967 г. в Ленинград. Дали принесла ему свои стихи на грузинском языке. Б.Окуджава привел ее к грузинскому поэту Михаилу Квливидзе, которому потом посвятил эту песню. См.: Булат Окуджава: «Хорошая песня – это изнурительная работа» / Беседа вел Л.Сидоровский // Смена. 1984. № 18. С. 22–23.
- ⁹ Текст пьесы см.: Славкин В. Памятник неизвестному стиляге. М.: АРТ, 1996.
- ¹⁰ См.: Макаревич А. Сам овца. Автобиографическая проза. М.: Захаров, 2002. С. 18–21; Окуджава Б. Предисловие к публикации стихов А.Башлачева // Огонек. 1988. № 25. С. 24.
- ¹¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 486.

Олег КЛИНГ

Дальняя дорога дана тебе судьбой...

Мифологема пути в лирике Булата Окуджавы

Мифологема пути в лирике Булата Окуджавы представлена столь зримо, что и статью на эту тему, может быть, писать не стоило бы. Достаточно вспомнить «Дежурного по апрелю» (1960): «Из конца в конец апреля *путь* (здесь и далее курсив мой. – О.К.) держу я»¹, повторенное еще и ближе к концу стихотворения. В «Песенке об открытой двери» (1959, 1961) слово *путь* тоже повторяется дважды, и не только с целью подчеркнуть ритмический рисунок, но и для семантической, смысловой убедительности («А если ляжет дальний *путь*, / Нелегкий *путь*...»)². Кстати, в поэтическом языке Окуджавы, в том числе в «Песенке об открытой двери», есть (среди многих других) одна особенность. В обычной речи просто служебная частица, а у Окуджавы особо значимая, весомая лексическая единица (это тоже подтверждается повтором) *пусть* в силу своего семантического и ритмического ореола тянет за собой слово *путь*.

Пусть в начале последнего стиха первой строфы образует графическую внутреннюю рифму со словом *путь* в концовке первого стиха второй строфы. Затем этот *путь* перекликается со словом *пусть* в начале четвертой строфы. Образуется своеобразный семантический и фонический стержень, своего рода мост, один из важнейших в стихотворении: *пусть – путь – пусть*.

Главный семантический стержень в «Песенке об открытой двери», конечно, связан с *дверью*, обозначенной еще в названии. Но нетрудно заметить, что в контексте стихотворения незапертая, распихнутая, «открытая дверь» является синонимом мифологема *пути*, образуя с ней единый смысловой ряд, оппозиционный «дверям закрытым».

Это отчетливо проявляется в другом стихотворении 1961 года – «Песенке о пехоте»: «...живи по-походному, *дверь* отворя...»³, где представление о жизни как о *пути* и *открытая дверь* сливаются в новый лексический афоризм. Не случайно поэт изменил раннюю редакцию «Песенки о пехоте». Многие помнят другой вариант в авторском исполнении – «...живи по-привальному...». Однако это, как можно предположить, противоречило не только всему строю стихотворения, но и окуджавскому пониманию жизни как безостановочного пути в целом, что вступает в противоречие с формулой «живи по-привальному».

Такое понимание жизни – в более позднем стихотворении «Умереть – тоже надо уметь...»: «Что – грехи? / Остаются стихи, / продолжают бесчинства

по свету, / не прося снисхождения... / Да когда бы и вправду грехи, / а грехов-то ведь нету, / есть просто *движенья*»⁴.

Можно продолжить, и я продолжу чуть ниже перечень употреблений у Окуджавы слова *путь*. Пока же сделаю два вывода, достаточно очевидных. Первый. Мифологема пути у Окуджавы – это не досужая выдумка, а реальность. Второй. Не следует ограничиваться в нашей теме словом *путь*. В лирике Окуджавы эта тема значительно расширяется за счет семантических множителей, поэтических синонимов *пути*. В первую очередь – за счет *дороги*.

И тогда уже в знаменитом «Полночном троллейбусе»⁵ (1957) мифологема *дороги, пути* представит как одна из первооснов поэтического мира Окуджавы. Заметим: она подчеркивается не только на уровне лирического героя («я в синий троллейбус сажусь на ходу»⁶, «*уходил* от беды»), но и на уровне своеобразного двойника субъекта лирики – *синего троллейбуса*, который «*вершит* по бульварам *круженья*», «*плывет*» – еще один устойчивый способ обозначения движения у Окуджавы. «Полночный троллейбус... последний, случайный», особенно в своем инварианте – «синий», заставляет вспомнить «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева, который связан, по воспоминаниям Н.Оцупа с событиями в ночь с 29 на 30 декабря 1919 года: Оцуп и Гумилев возвращались из гостей (правда, уже под утро, а не в полночь, как у Окуджавы); неожиданно, в пять часов утра, увидели трамвай, «летевший... и сиявший электрическим светом на фоне светлевого неба»⁷. Гумилев кинулся ему наперерез. Уже на следующий день это событие предстало в своем поэтическом преображении:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, –
Передо мною *летел* трамвай⁸.

Глагол *шел* сразу обозначает в стихотворении мифологему пути, однако он в подчеркнuto другом ритме движения, нежели *летел*, относящееся к трамваю. У Гумилева трамвай не двойник поэтического «я», а его антипод, inferнальное воплощение роковой воли истории (революции, по мнению Ахматовой⁹) и судьбы – пушкинских *бесов*.

Потому «я в синий троллейбус сажусь на ходу» у Окуджавы отличается от гумилевского «Как я вскочил на его подножку, / Было загадкой для меня...», что произошло помимо воли лирического героя. И

хотя у Гумилева в третьей строфе появляется «мы», заметим, в безостановочном контексте движения («<...>Уж мы обогнули стену, / Мы проскочили сквозь рошу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену / Мы прогремели по трем мостам»), в «Заблудившемся трамвае» все идет к трагической развязке – гибели поэта, оказавшегося в «бездне времен». У Окуджавы, наоборот, «...в зябкую полночь / твои пассажиры – матросы твои – / приходят / на помощь», а в конце стихотворения через союз «и», представляющий у Окуджавы в неосновном, побочном, но принципиально важном своем поэтическом значении «а», дается описание Москвы, что «как река, затухает», и состояния лирического героя: «и боль, что скворчком стучала в виске, / стихает, / стихает». Обретение покоя связано с «полночным троллейбусом», что «плывет».

У Окуджавы в «Песенке о московском трамвае» – цитата из «Заблудившегося трамвая» Гумилева: «Но по улицам через мосты / он бежит, дребезжит и бодрится»¹⁰. Конечно, мосты есть и в Москве, но они не являются устойчивой приметой и на уровне поэтической топографии города, и на уровне житейском, как это происходит в связи с Петербургом. Здесь те самые мосты, через которые летел гумилевский трамвай. Кстати, среди немногих книг Серебряного века в относительно небольшой библиотеке поэта на даче в Переделкине (ныне Доме-музее) две – Гумилева: «Стихи» (Тбилиси, 1989) и «Письма о русской поэзии» (М., 1990). Они относятся к более позднему периоду жизни Окуджавы, но свидетельствуют о его устойчивом интересе к Гумилеву.

Троллейбус трансформируется в еще одного двойника лирического «я» Окуджавы – пароход в другом стихотворении 1957 года – «Пароход прощается басом...»¹¹, но и он сопряжен с семантикой дороги («А кто-то кричит мне с порога: / – Это ж не дорога, а морока!.. // А мне спешить далеко-далеко: / жизнь не дается на два срока»). Наконец, в еще одном стихотворении 1957 года, «Глаза – неведомые острова...»¹², восходящем к жанру любовной элегии, дается, на первый взгляд по частному поводу, универсальное поэтическое самоопределение – «прикинуть странником».

Еще один вариант пути – не земного и не речного – небесного, в полете. Это знаменитый голубой шарик, что «улетел», «летит», «вернулся»¹³. Это многозначный символ, который прочитывается и как часть предметного мира (надувной шарик), и как земной шар, и как мечта о некоем загадочном инобытии. Он тоже связан с идеей (а это важная сторона любого символа) неостановимого движения.

Размышляя об идее пути, в первую очередь вспоминаешь Блока. И, как будет понятно из дальнейшего, проекция блоковской поэзии на творчество Булата Окуджавы – это не литературоведческий произвол. Цветаева в своей часто цитируемой статье «Поэты с историей и поэты без истории»¹⁴ одной из первых выдвинула в связи с Блоком кон-

цепцию пути, которая включала в себя, однако, не только «развитие», эволюцию и изменчивость лирики на разных отрезках жизненного пути Блока, но и неизменное сугубо «блоковское», с чем пришел поэт в искусство.

Независимо от Цветаевой «идею пути в поэтическом мире Ал. Блока» разрабатывал Д.Е. Максимов (статья Цветаевой была опубликована в 1934 году в переводе на сербо-хорватский язык и долгое время оставалась неизвестной в России). Он писал: «Путь как творческое развитие, путь как творческая тема, реализованная в образах и высказываниях, путь как явление, фиксированное в чужом сознании, в сознании современников и их потомков... – все это в единстве составляло как бы миф о пути Блока, мыслимый как правда о поэте и один из самых заметных знаков его своеобразия, соответствующих его сущности»¹⁵.

В формулировке идеи пути у Блока и Цветаева, и Максимов шли за поэтом... В статье 1909 года «Душа писателя» Блок писал: «Первым и главным признаком того, что данный поэт не есть величина случайная и временная, – является чувство пути... Писатель – растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, – так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души. Поэтому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямоты и неуклонности вследствие постоянных остановок и искривлений»¹⁶.

С полным правом эту блоковскую формулу можно перенести на творчество Окуджавы, у которого чувство пути ярко проявлено и отчетливо выражено. Налицо и важнейший признак возникновение мифа о пути, зафиксированный Максимовым по отношению к Блоку. Он имеет общетеоретическое значение и может быть перенесен на творчество Окуджавы. Путь как творческая тема реализована в поэтических образах и высказываниях Окуджавы.

Возникает, однако, вопрос: как соотносится такое представление о пути Окуджавы с цветаевским делением на поэтов с историей и без истории, с развитием и без развития? К какому типу поэта (при условности этого противопоставления) ближе Окуджава – пушкинскому или лермонтовскому?¹⁷ Этот вопрос связан с другой проблемой: зафиксирован ли путь как явление в чужом сознании, сознании современников Окуджавы, что было у Максимова еще одним важным условием возникновения мифологемы пути у того или иного поэта.

Ведь в сознании современников Окуджава как раз и был воплощением верности самому себе в любых исторических условиях.

Но прежде чем ответить на эти вопросы, необходимо вернуться к фигуре Блока. Известно, что он занимал большое место в поэтическом сознании Окуджавы. Так, в «Письме Антокольскому»¹⁸ (1963), одном из самых символических по своему строю

стихотворений, где жизнь поэта предстает как вечное плавание («...крепкое наше суденышко летит по волнам стрелой...»); «Работа наша матросская...»; «Главное – плыть поскорей»¹⁹), названы имена четырех поэтов – Киплинга, Блока, Пушкина и Франсуа Вийона. Образ Блока, который в качестве штурмана «над картой морей просиживает, / не поднимая лица», некоторым образом восходит к мемуарной литературе²⁰. Трудно судить, знал ли Окуджава в 1963 году воспоминания о Блоке П. Антокольского, опубликованные в 1965 году (книга «Пути поэтов», М.: Сов. писатель). Этим надо специально заняться. Тем не менее вот как описывал Антокольский публичное выступление символиста: «Читая последние две строки, Александр Блок особенно твердо и сурово посмотрел слушателям в глаза, круто, почти по-солдатски повернулся на каблуках и ушел с эстрады»²¹.

В числе любимых поэтов упоминал Блока Окуджава в своих высказываниях²². Правда, в одном из них в четверке поэтов место Блока было отдано Пастернаку. И все же, хочется думать, сопоставление блоковской поэзии с творчеством Окуджавы имеет под собой реальную почву. Так, укажу на переключку «Родины» (1959) Окуджавы с одноименным циклом стихов Блока (1907–1916). Как раз начиная с 1907 года Прекрасная Дама трансформируется у Блока в образ России как спящей красавицы: теперь его заглавное «Ты» адресуется в обмирщенной, как писал Р.Якобсон²³, литературе к родине: «Не пропадешь, не сгинешь ты, / И лишь забота затуманит / Твои прекрасные черты...» («Россия», 1908)²⁴. Вспомним хрестоматийное «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»²⁵ По-другому, но в сходном ключе предстает образ России, где сливаются черты женщины и родины, у Окуджавы:

Говоришь ты мне слово покоя.
Говоришь ты мне слово любви.
Говоришь ты мне слово такое,
восхищенное слово «Живи!».

Я тобою в мучениях нажит,
в долгих странствиях каждого дня.
Значит, нужен тебе я и важен,
если ты позвала вдруг меня²⁶.

В последней строфе окуджавской «Родины» есть лексический сигнал, отсылающий, может быть, не только к Блоку, но и к стилистике советской послевоенной лирики, но все же в первую очередь к Блоку цикла «На поле Куликовом», где, кстати, сливаются мифологемы *Руси* и *пути* («О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!»)²⁷. Этот лексический сигнал – «решительный бой»²⁸, напоминающий блоковское «И вечный бой! Покой нам только снится...»²⁹. Во второй половине 50-х годов происходит возвращение Блока. Не случайно в фильме М.Хуциева³⁰ «Весна на Заречной улице» (1957) Блок, точнее, его фотография, сыграет важную роль в сюжете картины, а главная героиня будет читать блоковское стихотворение «Мы встретились с тобой на закате...»³¹.

Наконец, блоковская Прекрасная Дама, но с малой литеры предстает в стихотворении Окуджа-

вы 1980 года (то был год столетнего юбилея со дня рождения символиста) «Еще один романс»³²:

В моей душе запечатлен
портрет одной прекрасной дамы.
Ее глаза в иные дни обращены.
Там хорошо, и лишних нет, и страх не властен над годами,
и все давно уже друг другом прощены.

Здесь в свернутом виде можно проследить и реализацию, так сказать, обнажение символистского «двоемирия» (З.Г. Минц)³³, пропущенное через окуджавскую иронию не без отпечатка блоковской иронии: «...что мы сами, господа, в сравнение с дамой той прекрасной, / и наша жизнь, и наши дамы, господа?» Через Блока обращается Окуджава к поэзии трубадуров и вагантов, у которых в чертах возлюбленной проступает облик неземной, небесной женщины.

Впрочем, восемью годами раньше в «Считалочке для Беллы» появилась *Она, о Ней, лик Ее* с прописной буквы³⁴. В стихотворении упоминались Александр (Пушкин) и Михаил (Лермонтов). И не случайно: в пушкинском «гении чистой красоты»³⁵ совмещаются черты А.П. Керн и неземного идеала, Божией Матери. То же самое в «Ангеле» (1831), «Молитве» (1837) Лермонтова: этот прием еще более обнажен. Но впервые написание с большой буквы было введено в светскую поэзию Блоком.

Здесь, однако, позволю себе отойти несколько в сторону от темы. В интересной в целом рецензии не знакомого мне лично Евгения Реутова на сборник «Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века», опубликованной, можно сказать, в окуджавском одиннадцатом номере «Знамени» за 2001 год (я имею в виду еще и отклик Виктора Куллэ на выход в свет тома Б.Окуджавы в серии «Новая библиотека поэта»³⁶), меня царапнула фраза: «На мой взгляд, особую ценность подобным сборникам литературоведческих материалов придает не сравнительный анализ творчества «виновника торжества» и какого-либо близкого ему по духу (или наоборот) автора, а малоизвестные фотографии и мемуарные крупницы, попадающиеся, как золотые песчинки, на страницах таких исследовательских изданий»³⁷.

Автор рецензии прав, когда призывает каждого говорящего или пишущего об Окуджаве задуматься: «А что бы сказал он, если бы услышал или прочел?» Вот только к странному выводу приходит Е.Реутов: «Стоит ли поэта – пусть даже из самых светлых побуждений – препарировать, расшифровывать, как шумерскую клинопись?»³⁸

Вот и в анонсе на сборник «Творчество Булата Окуджавы...» в «Книжном обозрении» (2001, № 36, 3 сентября) высказываются расхожие, обывательские по своей природе опасения: «Чудо творчества, неповторимую личность поэта подчас так несложно окутать пеленой пустых фраз, разъять бездушным скальпелем стиховеда...»³⁹ В.Д. Оскоцкий справедливо классифицировал на страницах «Литературных вестей» процитированный опус как размыывание эстетических ориентиров. Он же усомнился,

держал ли рецензент книгу с материалами конференции в руках⁴⁰.

Кстати, в том же номере «Литературных вестей» опубликован вдумчивый отзыв на переделкинский сборник, а также на окуджавский блок материалов в «Старом литературном обозрении» (2001, № 1) Кирилла Ковальджи⁴¹, название которого – «Его уже изучают...» – отражает объективный факт: Окуджава стал классиком. К.Ковальджи в конце своей рецензии подчеркивает, что и мемуары воспоминаниям рознь, высказывая свою обиду на Всеволода Некрасова и противопоставляя им утверждение поэта из Смоленска Николая Сухарева: «Моя держава – Окуджава». Здесь можно увидеть непреднамеренный спор с рецензентом из «Знамени».

Все мы помним рефрен из стихотворения «Римская империя времени упадка...»⁴² (1982) «А критики скажут...», и тем не менее, при всех огрехах прижизненной критики, нередко несправедливой к поэту (при этом напомним, что критика критике рознь, а случай в «Книжном обозрении» явно из разряда того, о чем бы сам Окуджава высказал сожаление), хочется воскликнуть: «О бедном гусаре (то бишь литературоведе. – О.К.) замолвите слово...»

Это замечательно, что благодаря стараниям сотрудников Дома-музея Окуджавы ускорился процесс, который подспудно зародился сам: обретение поэтом иного статуса – в качестве «предмета» научного, по возможности беспристрастного (хотя иногда и задумается, кому нужна эта беспристрастность!) изучения.

Однажды на конференции в Институте мировой литературы, где всегда существовал и существует ныне отдел литературы XX века (тогда советской) и где изучали текущий литературный процесс, одна американка с вызовом бросила в зал: «Академический подход возможен только через сто лет после смерти писателя!» Однако это совсем не верно. Русские символисты кое-что понимали в литературе. И не случайно они по инициативе Брюсова еще при жизни Д.С. Мережковского выпустили в «Скорпионе» его собрание стихов⁴³. Не случайно Брюсов выпустил в 1914 году свое «Полное собрание сочинений и переводов»⁴⁴. Бальмонт, как вспоминала Цветаева в очерке «Герой труда», иронизировал по поводу этого собрания с примечаниями и библиографией: «Брюсов вообразил, что он классик и что он помер»⁴⁵.

Но, во-первых, Брюсов выпустил в «Скорпионе», если я не ошибаюсь, и собрание сочинений самого Бальмонта⁴⁶. Во-вторых, «Русская литература XX века» под редакцией С.А. Венгерова (1914)⁴⁷, где З.Н. Гиппиус писала статью о Брюсове, а он – о Блоке, где были помещены автобиографии, а также первые научные библиографии всех крупных писателей и поэтов начала XX века, остается непревзойденной. Залогом тому был не только высокий профессионализм Венгерова, его любовь к литературе, но и оглядка авторов на тех, о ком писали.

Прав А.И. Солженицын, который согласился на подготовку в ИМЛИ своего академического Полного собрания сочинений.

Жалко, что подобного не случилось при жизни Б.Ш. Окуджавы.

Но надо не упустить из виду то, что можно сделать сейчас, не откладывая на будущее. Ведь литературоведение накопило огромный опыт. Конечно, главное – это научное издание текстов. Затем – составление летописи жизни, библиографий, сбор письменных и устных воспоминаний. Но, может быть, не менее важно и другое, что имеет непосредственное отношение к теме моего доклада.

Еще в 1909 году Андрей Белый в статье «Лирика и эксперимент» призывал начать изучение поэтов с подготовки «словарей к каждому поэту». «Только тогда, – по мысли Белого, – суждения, касающиеся формы лирических произведений, будут иметь цену и вес; только тогда можем мы перекинуть мост от формы лирических образов к их переживаемому и идейному содержанию»⁴⁸.

С того времени вышли словари языка Пушкина, Горького, А.Н. Островского. Скоро завершится выпуск многотомного «Словаря поэтического языка Марины Цветаевой». Кстати, его авторы (О.Ревзина, И.Белякова и др.) готовы поделиться с Домом-музеем Окуджавы компьютерной программой, которая облегчит работу над будущим словарем языка поэта.

И, конечно, в этом будущем издании особое место займут статьи на слова *путь*, *дорога*, другие синонимы, которые позволят более точно проследить мифологему пути у Окуджавы.

Пока же продолжим в некоторой степени эмпирические соображения на эту тему. Мифологема пути позволяет увидеть как неизменные, константные черты лирики Окуджавы, без которых поэтический мир распался бы, так и ее эволюцию.

Одной из таких констант является само присутствие на протяжении всего творчества Окуджавы темы пути. Другое дело, что и она видоизменялась.

Точкой отсчета можно взять «Веселого барабанщика» (1957)⁴⁹. В нем (а также в других уже разбиравшихся ранних стихах) *путь* (конкретно *улицы*), идея непрерывного движения предстают как одна из основ поэтического мира Окуджавы. *Веселый барабанщик* – еще один двойник поэта (само это двойничество, существование или сосуществование целой системы двойников традиционно возводится к символизму). Стих «с барабаном вдоль по улице идет» повторяется в третьей строфе, в четвертой видоизменяется («...веселый барабанщик / вдоль по улице пронесит барабан»), но «вдоль по улице» остается неизменным. *Улицы* – символ творческой жизни, с ее «суматохой», «звоном трамваев», «людским водоворотом», «сумятицей», «полночью» и «туманом», но возвышенное, оптимистическое отношение к этой жизни аккумулировано в *веселом барабанщике*. Однако в вопрошающей интонации, с которой поэт обращается к «ты» («Неужели ты не слышишь...»), скрыт некоторый допуск, что такое видение мира доступно не всем.

Ключевые для творчества Окуджавы стихотворения «Часовые любви на Смоленской стоят...», «Песенка об Арбате», «Арбатский дворик», «По Смоленской дороге»⁵⁰ тоже соотносятся с мифологемой пути.

В первом из названных произведений «часовые любви» *не спят, идут*. В этом ряду даже глагол «стоят» приобретает функцию движения. Не случайно все это перерастает в *поход* «великой вечной армии», который «никогда... не кончится». К неостановимому движению подключается природа: «Сквозь зимы и вьюги к Москве *подступает* весна».

В «Песенке об Арбате» с помощью сравнения *улицы с рекой* возникает другой устойчивый у Окуджавы способ реализации мифологемы пути – через метафору-сравнение «Ты течешь, как река». Семантика реки образует другие необычные урбанистические образы: «И прозрачен асфальт, как в реке вода». В 1908 году Андрей Белый в памфлете «Штемпелеванная калоша», опубликованном на страницах журнала «Весь», создал фантастический образ стеклянных, прозрачных тротуаров, на которых падают прохожие – декадентствующие интеллигенты⁵¹. Но вряд ли Окуджава ее знал (хотя через «арбатское родство» он был подключен к наследию Белого). Да и под его пером этот сатирический образ приобрел лирическое начало.

Интересно было бы проследить по архивным материалам, библиотеке Окуджавы, соотносится ли, а если да, то как соотносится, его арбатская тема с арбатской мифологемой Андрея Белого⁵². Особенно в стихотворении «Арбатский дворик» (1959), где впервые заявляется: «Во дворике этом мне тесно, / и я из него *ухожу*»⁵³. Сюда подтягивается мотив «*дальних дорог*».

Переломным в эволюции Окуджавы стал «Ночной разговор»⁵⁴ (1962). Прологом же к этому перелому видится «Бумажный солдатик»⁵⁵ (тоже двойник лирического героя Окуджавы, можно подумать, как он связан с такими двойниками Блока, как Арлекин, Пьеро). В стихотворении обозначено начало драматического противостояния поэта и мира: «<...> но потешались вы над ним: ведь был солдат бумажный». Но несмотря на эту трещину во взаимоотношении с миром, *бумажный солдатик* остается жертвенным, и он *идет* навстречу своей судьбе, хотя и гибельной:

В огонь? Ну что ж, иди! Идешь?
И он шагнул однажды,
и там сгорел он ни за грош:
ведь был солдат бумажный.

Но следы разочарования в романтическом мироощущении впервые отчетливо проявились в «Ночном разговоре». Как и многие переломные в судьбе других поэтов лирические произведения («Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, «Поэт и гражданин» Некрасова), «Ночной разговор» сотворен в диалоговой форме. Здесь две повествовательные инстанции, которые тем не менее являются разновидностями поэтического «я» Окуджавы.

« – Мой конь *притомился*. *Стоптался* мои башмаки. / Куда же мне *ехать*? Скажите мне, будь-

те добры», – так впервые у Окуджавы появляется сомнение в целесообразности самой идеи пути. Прежде идея пути была самодостаточна – как бегство лермонтовского Мцыри. И хотя второй участник диалога (за ним все же в большей степени закреплено авторское начало) обозначает и *путь*, и его конечную цель (« – Вдоль Красной реки, / до Синей горы <...>»), уже не в диалоговой, а в повествовательной форме констатируется: «И снова он *едет* один *без дороги* во *тьму*. / Куда же он *едет*, ведь *ночь подступает* к глазам!...»

В «Веселом барабанщике» тоже «темнота на мостовые упадет», но ее побеждает «грохот палочек» (это чистой воды символ). Здесь же подобного не произошло.

Правда, сомнение Окуджавы в целесообразности *пути* уживалось в «Главной песенке»⁵⁶ (1962) с иным, более сложным, амбивалентным видением мира и предвидением «грядущего трубача»:

Сквозь время, что мною не пройдено,
сквозь смех наш короткий и плач
я слышу: *выводит* мелодию
какой-то *грядущий* трубач.

«Грядущий трубач» вырастает из корневого орнамента в словах «пройдено», «выводит». В последней строфе появляется «скрещенье дорог» как знак верности идее пути. Наконец, в самом мифологизированном словесно-музыкальном произведении Окуджавы – «Старинной студенческой песне»⁵⁷ (1967) – тоже присутствует мотив «*дальней дороги*», которую «сулит», правда, не судьба, а «безумный... султан» (здесь *дорога* не столько в привычном для поэта значении судьбы, сколько в своем изначальном смысле). В последней строфе звучит мотив другой дороги как символа смерти – перехода в инобытие, это хотя и будущее, но неотвратимое.

Тема дороги будет звучать в названии стихов: «Песенка о дальней дороге» (1967), «Дорожная песня» (1982)⁵⁸. Но все чаще будет встречаться у Окуджавы развернутая метафора людской судьбы как реки, например в стихотворении «Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых...»⁵⁹: «...то пепел, то кровь, а то слезы – житейская наша река». Окуджава пишет о ней: «И так эта реченька катит, и так не устала катить, / что слез никаких и не хватит, чтоб горечь утрат оплатить».

Устойчивый, как мы уже видели, образ улицы-реки («...Пятницкой, счастливой, как река») вызывает в одном из зрелых стихотворений, начинающегося с мажорного заявления «Как мне нравится по Пятницкой в машине проезжать!...»⁶⁰, трагическое чувство личностного *промежутка*, зависания между «там» и «здесь» (здесь цитата из стихотворения «Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых...»): «...эта странная раздвоенность, раздвоенность моя».

В почти итоговом для Окуджавы стихотворении «Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?...»⁶¹ лирический герой «...на гордых тонких

ножках семенит в святую даль» (та самая дорожка-смерть, что была в последней строфе «Старинной студенческой песни»), констатируя распад своей главной веры («Возьмемся за руки, друзья...»): «Видно, все должно распадаться. Распадайся же... А жаль».

Лирика зрелого Окуджавы становится в значительной степени метафизической, проще говоря – философской. У Окуджавы этого времени мифологема пути, дороги присутствует во многих произведениях, создавая на межтекстовом уровне целый мифопоэтический слой. Все чаще, как и в ранней лирике, встречается слово *путь*, но связан он со смертью, а не с жизнью. Взять хотя бы стихотворение «Чувствую: пора прощаться...»⁶²:

Приходите, что вам стоит!
Путь к дверям не занесен.
Оля в холле стол накроет
на четырнадцать персон.

Здесь в сравнении с ранней «Песенкой об открытой двери», о которой шла речь выше, где распахнутая дверь является символом большой, еще неистраченной жизни, своего рода обратный путь – к дверям. Этот *путь* обретает свою сущность в последней строфе стихотворения:

Был наш *путь* не слишком гладок,
Будет горек *черный час*...
Дух прозренья и загадок
путь сопровождает нас.

Здесь, как и у раннего Окуджавы, *путь* сопряжено со словом *путь*.

В прощальном с жизнью ключе развивается мифологема пути в стихотворении, начинающемся так: «По какой реке твой корабль плывет / до последних дней из последних сил? / Когда *главный час* мою жизнь прервет, / вы же спросите: для чего я жил?»⁶³ Сходное в целом ряде других произведений, в том числе в стихотворении «Быстро молодость проходит, дни счастливые крадут...»⁶⁴, посвященном Фазилу Искандеру («...только *ров-*

ная дорога до последнего звонка»), в стихотворении «Почему мы исчезаем...» («*Некто* нас берет под локоть / и *уводит в небеса*»), «Мне не в радость этот номер...» («Но когда *за грань покоя / преступлю я налегке*...»)⁶⁵.

Стихотворение «Мое поколение» занимает особое место у позднего Окуджавы. И не только потому, что оно знаковое и соотносится с мощнейшей поэтической традицией – от Оскара Уайльда до ахматовского «De profundis... Мое поколение...». Кстати, ахматовское стихотворение заканчивается темой пути: «Две войны, мое поколение, / Освещали твой страшный *путь*»⁶⁶. У Окуджавы – конечно, независимо от Ахматовой, а сообразно со своим видением – мифологема *пути* (*похода*; вместе с вариантом дверей – *воротами*) и *поколения* тоже неразрывны:

Всего на одно мгновенье
раскрылись две створки ворот,
и вышло мое поколение
в тот самый последний *поход*.

Да, *вышло* мое поколение,
усталые сдвоив ряды.
Непросто, наверно, *движенье*
в преддверии новой беды.

Да, это мое поколение,
и знамени скромненький наряд,
но риск, и любовь, и терпенье
на наших погонах горят.

Гудят небеса грозовые,
сливаются слезы и смех.
Все – маршалы, все – рядовые,
и общая участь на всех⁶⁷.

В своем понимании драматического хода жизни в конце XX века Б.Окуджава оказался точным и объективным. И не случайно его уход из жизни стал, как когда-то, в 1921 году, смерть Блока, концом определенного этапа русской истории. Блока называли человеком-эпохой. *Человеком-эпохой* другого времени стал и Окуджава.

Примечания:

¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 99.

² Там же. С. 42.

³ Там же. С. 110.

⁴ Там же. С. 285.

⁵ Там же. С. 37–38.

⁶ Здесь еще один случай своеобразия поэтического языка Окуджавы: в словосочетании «сажусь на ходу» улетучивается, выпаривается в тигле магического преобразования слова изначальное значение глагола «сидеть» — *пребывать в неподвижности*. Слово обретает свой противоположный смысл — *бежать*. Конечно, сходное происходило и в разговорном языке — *сесть в троллейбус, трамвай, автобус*.

⁷ Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 286.

⁸ Там же. С. 81.

⁹ Ахматова А. О Гумилеве. Из дневника Павла Лукницкого. Публикация В.К. Лукницкой. Примечания К.М. Поливанова. // Литературное обозрение. 1989. № 6. С. 88.

¹⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 108.

¹¹ Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 4.

¹² Там же. С. 18.

¹³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 20. Голубой цвет здесь тоже символистской окраски.

¹⁴ Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994.

¹⁵ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 16.

- ¹⁶ Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.–Л.: ГИХЛ, 1962. С. 369.
- ¹⁷ Противопоставляя «гения» (Пушкина) «лирическому гению» (Лермонтову), Цветаева писала: «Поэт с историей никогда не знает, что с ним будет». Цветаева считала, что только Державин мог угадать в Пушкине-лицейсте будущего гения. «А в «Парусе» восемнадцатилетнего Лермонтова — уже весь Лермонтов» (Цветаева М. Указ. соч. С. 398).
- ¹⁸ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 209–210.
- ¹⁹ Символика эта, вероятно, восходит к одиннадцатой строфе пушкинской «Осени» (1833), где воссоздается процесс поэтического творчества: «Минута – и стихи свободно потекут. / Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, / Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны». (Пушкин А.С. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1969. С. 374.)
- ²⁰ Так, А.Белый был поражен несовпадением между образом поэта, сложившимся в его сознании по стихам, и реальным, биографическим поэтом, Блоком-человеком – красивым, статным, здоровым, с румянцем на щеках: «А.А. – это здоровый цвет лица, крепость, и статность всей фигуры: он имел в себе нечто от военного, а может быть, и от «добраго молодца» (цит. по: Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1980. С. 232).
- ²¹ Цит. по: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 137.
- ²² См.: Зайцев В. Булат Окуджаву и поэты-современники // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М.: Соль, 2001. С. 66.
- ²³ Якобсон Р. Стихотворные приращения Александра Блока // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- ²⁴ Блок А.А. Указ. соч. Т. 3. 1960. С. 254.
- ²⁵ Блок А.А. Там же. С. 259.
- ²⁶ Окуджаву Б. Стихотворения. С. 57.
- ²⁷ Блок А.А. Там же. Т. 3. 1960. С. 249.
- ²⁸ Окуджаву Б. Стихотворения. С. 58.
- ²⁹ Блок А.А. Там же.
- ³⁰ Позднее М.Хуциев, который всегда поразительно точно чувствовал дыхание времени, снимет знаковый для всей эпохи «оттепели» фильм «Застава Ильича», где вместе с другими шестидесятниками будет участвовать Окуджаву.
- ³¹ Блок А.А. Там же. Т. 1. 1960. С. 194.
- ³² Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 354.
- ³³ Миц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М.: Наука, 1980. С. 105.
- ³⁴ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 264–266.
- ³⁵ Пушкин А.С. Собр. соч. В 6 т. Т. 1 М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1969. С. 235.
- ³⁶ Куллэ В. «Не пробуй этот мед: в нем ложка дегтя» // Знамя. 2001. № 11. С. 211.
- ³⁷ Реутов Е. Три дня в Переделкине. Рец. на кн.: Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы // Знамя. 2001. № 11. С. 223.
- ³⁸ Там же. С. 225.
- ³⁹ Цит. по: Оскоцкий В. После мифа // Литературные вести. 2001. № 56, октябрь. С. 2.
- ⁴⁰ См. там же.
- ⁴¹ Ковальджи К. Его уже изучают... // Там же. С. 4–5.
- ⁴² Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 290–291.
- ⁴³ Мережковский Д. Собрание стихов. 1883–1904 гг. М.: Скорпион, 1904.
- ⁴⁴ Брюсов В. Полное собрание сочинений, стихов и переводов. СПб.: Сирин, 1913–1914.
- ⁴⁵ Цветаева М. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 58.
- ⁴⁶ Бальмонт К. Собр. соч. М.: Скорпион, 1904.
- ⁴⁷ Русская литература XX века / Под ред. С.Венгерова. М.: Мир, 1914–1915.
- ⁴⁸ Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 226.
- ⁴⁹ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 14.
- ⁵⁰ Там же. С. 45, 82, 80, 98.
- ⁵¹ Правда, у А.Белого речь идет о Северной столице: «В Петербурге стеклянные тротуары. Под ногой – яма. А ноги уверенно летают по твердому стеклу. Но стекло прозрачно. И кажется, что петербургский мистик ходит по воздуху» (Белый Андрей. Штемпелеванная калоша//Критика русского символизма: В 2 т. Т. 2. М.: ООО «Изд-во «Олимп»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. С. 149). И у него писатели-модернисты летают по воздуху, у Окуджавы «пешеходы» «каблуками стучат» все же по мостовым.
- ⁵² В Доме-музее Окуджавы хранятся два последних тома из мемуарной трилогии Белого – «На рубеже двух столетий» (М.: Худ. лит., 1989) и «Между двух революций» (М.: Худ. лит., 1990). Нет, правда, именно книги «Начало века». В ней как раз и помещена глава под названием «Старый Арбат», где и возникает арбатский миф – как символ ушедшей навсегда эпохи: «Помнится прежний Арбат: Арбат прошлого; он от Смоленской аптеки вставал полосой двухэтажных домов, то высоких, то низких» (См.: Белый Андрей. Начало века. М.: Худ. лит., 1990. С. 112.) Кстати, именно А.Белый употреблял понятие *арбатцы*. Он же воспроизводит «молитву «Арбатскую» (там же. С. 113): «Крепись, арбатец, в трудной доле: / Не может изъяснить язык, / Как славен наш Арбат в Микеле, – / Сквозь глад, и мор, и трус, и зык». Отсюда один шаг до знаменитого неологизма московских школьников «*арбатство*», который использовал Окуджаву. (См.: Окуджаву Б. Надпись на камне // Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 375.)
- ⁵³ Там же. С. 80.
- ⁵⁴ Там же. С. 129.
- ⁵⁵ Там же. С. 46.
- ⁵⁶ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 128.
- ⁵⁷ Там же. С. 232.
- ⁵⁸ Там же. С. 236, 389.
- ⁵⁹ Там же. С. 399.
- ⁶⁰ Там же. С. 487.
- ⁶¹ Там же. С. 486.
- ⁶² Там же. С. 293–294.
- ⁶³ Окуджаву Б. Избранное: Стихотворения. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 309.
- ⁶⁴ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 306.
- ⁶⁵ Там же. С. 408, 431.
- ⁶⁶ Ахматова А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1986. С. 243.
- ⁶⁷ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 447.

Леонид ДУБШАН

«Зеленые крылья погон». Опыт чтения метафоры

I

Стихотворение «До свидания, мальчики» Окуджава начинает с резкой ноты, с отчаянного, наотмашь, словесного жеста: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...»¹ Оно и дальше насквозь прошито действием, простегано глагольным пунктиром: «головы подняли», «повзрослели», «помаячили и ушли», «не прячьтесь», «будьте высокими», «не жалейте», «не щадите»... Это, видимо, девочки о мальчиках, девочки – мальчикам. Потом мальчики – девочкам: «наплюйте», «сведом счеты», «пусть болтают» (экспрессия вполне маяковская – не зря, стало быть, они вначале «помаячили»).

Но трижды голоса стихают – в рефрене, где уже не призыв звучит, а просьба, мольба: «постарайтесь вернуться назад».

И – почти посередине сюжета, прямо перед взрывным «наплюйте на сплетников» – еще тише: «Да зеленые крылья погон...» Тут и сама глагольность на миг исчезает. И отточие, как вздох.

О чем это? Предшествующие «сапоги» понятны – никуда от них не деться. Как от войны, как от судьбы. И «погоны» в том же самом, кажется, ряду: казенное обмундирование, сменившее «платица белые».

Но ведь не в том. Или, верней, не только. Потому что «сапоги» с «погонами» – это одно, а «крылья погон» – совсем другое, и с «сапогами» они в ряд как-то не становятся. Да еще и «зеленые».

Согласно словарю Даля, «крыльями» в переносном смысле могут именоваться «предметы по названию или по виду подобные птичьим крыльям или расположенные по обе стороны главного предмета, тела»² (понятно, что тут не могла еще быть учтена возможность функционального сходства с птичьими крыльями как с органом полета). Даль приводит примеры: «лопасти ветрогонного колеса и паровозного винта», «фланги, правая и левая боковые части войска», «откидные поля шляпы»³ и т. д.

Про погоны (как, допустим, про шляпные поля) можно сказать, что они тоже «предметы, <...> расположенные по обе стороны главного предмета», –

благодаря этому общему признаку образное сопоставление погон с крыльями становится принципиально возможным, тут задано его необходимое условие.

Но соотносительность с крыльями индуцирует в погонах и иной смысловой оттенок – полетности, понимаемый, разумеется, не буквально-технически, а в максимально обобщенном экспрессивно-оценочном плане, как причастность вообще некоей высоте. Здесь реализуется смысловая ассоциация уже второго порядка (крылья – полет – высота). Крылья (позволим себе тавтологию), сообщая окрыленность образу тех, на чьих плечах погоны, – возвышают (причем вектор движения вверх задан уже строками предшествующими – теми, где мальчики «головы подняли» и девочки их напутствуют: «будьте высокими»).

А вот вроде бы и прямая параллель – у Н.Доризо в «Офицерах запаса» (тоже песня): «Нет, не сложим мы крылья армейских погон»⁴. Тут уж точно возвышение (то, что критики любили в свое время называть «романтической приподнятостью»). Что-то такое официально-мужественно-упругое...

Но у Окуджавы все-таки «о другом», как всегда. Иная, далекая от победительности интонация, иной взгляд.

Тот тип тропа, к которому следует отнести «крылья погон», получил название «метафора-сравнение»⁵. Бывшая в XIX столетии фигурой поэтической речи довольно редкостной (даже экзотичной, присущей, не в последнюю очередь, специфически «восточному» стилю⁶), она затем стала достаточно распространенной. Немало случаев ее употребления можно найти и у Окуджавы, порой весьма сложных по осуществляющимся там смысловым сопряжениям – назовем хотя бы «надежды маленький оркестрик», «арбатского романса знакомое шитье», «мед огней домашних»⁷.

Всегда как минимум двучленная, сочетающая номинатив и генитив (каждый из которых может, впрочем, иметь при себе определение), метафора-сравнение способна, в принципе, трансформироваться в сравнение обычное⁸.

Но есть разница. «Важной особенностью интересующей нас конструкции, – пишет о метафоре-

сравнении В.П. Григорьев, – является некатегоричность самого сопоставления денотатов, на фоне которой сравнения с союзом *как* могут выглядеть значительно более прямолинейными. Во всяком случае – менее гибкими⁹.

Чем это различие вызвано?

Сравнение как таковое асимметрично, компоненты его неравноправны, их отношения иерархичны – там всегда есть «объект» (то, *что* сравнивается) и есть «средство» (то, *с чем* сравнивается этот «объект»).

В *метафоре-сравнении* не так – там субординация элементов размыта, поскольку каждый из них имеет свои права на главенство: генитив (в нашем случае – «крылья погон») – по причине *семантической* (именно он обозначает *реальный* объект, то, *что* сравнивается, – «погоны»); зато номинатив («крылья погон») – по причине *грамматической* (он в этом словосочетании доминирует, управляет). И вот уже «крылья», пусть нереальные, воображаемые, тоже становятся читателю хорошо видны (может, чуть даже яснее, чем «погоны»)¹⁰.

Выражение «крылья погон» имеет, таким образом, как бы два смысловых полюса: «погонность» и «крылатость» сосуществуют там – как реальное и воображаемое, как вещественное и эфемерное, как данность и устремленность – «нераздельно и неслиянно», в напряженном единстве и взаимоотрицании. Сообщая *погонам* причастность высоте, сами *крылья* терпят тут убыль, как бы подрубленные, подрезанные прямоугольностью *погон*.

И к чему, собственно говоря, «крылатость» их устремлена – воплощает ли она порыв к подвигу и жертве, или надежду спастись, или, невозможным образом, все это вместе?

В стихотворении и вообще происходит постоянное двоение, колебание смыслов. Там звучат обращения и к войне, и к детям, уходящим на войну, к этим *мальчикам* и *девочкам* (без былых «свечечек да вербочек»¹¹). Там энергично призывают не жалеть «ни пуль, ни гранат», и вместе – не шадить и себя. И – вопреки всему – «вернуться назад», вернее, *постараться* «вернуться назад» (как будто бы это зависело от их *старания* и было как-то совместимо с беспощадностью к себе самим).

Цвет осложняет семантику метафоры еще более. Мотивировка *зеленой* окраски идет, разумеется, от *погон*. Однако согласуется цветовое определение именно с *крыльями*, которые грамматически, как уже говорилось, в словосочетании господствуют: в результате поэтическая фикция «*зеленых крыльев*» становится представимой более отчетливо, чем образ «*зеленых погон*», пусть и отвечающий реальности.

Конечно, *крылья* – в нашем обычном понимании – зелеными не бывают (орнитологическая эк-

зотика не в счет). Но как раз странность, даже нелепость этих явленных нашему воображению «*зеленых крыльев*» и оказывается содержательной: тут мы ясно ощущаем, насколько ненадежны «*крылатые*» надежды.

Это ощущение усиливается другим значением «*зеленого*», переносным: «*незрелое*», «*молодое*». Прочитанные с учетом этой коннотации, «*зеленые крылья*» вызывают образ только-только пробующих летать, едва подросших птенцов. То есть как раз тех самых «*мальчиков*», которые «*повзрослели... до поры*».

Наконец, надо учесть и традиционно-символическое значение «*зеленого*» как цвета, знаменующего *естество*, *природу*, *жизнь* (поддержанное и семантикой *крылатости* в ее витальном аспекте). Что, однако, тут же компрометируется в метафоре его исходной принадлежностью *погонам*: будучи маскировочным, камуфляжным, зеленый цвет оборачивается здесь как раз чем-то *искусственным, мнимым, ложным*.

Исчерпывающее описание всех происходящих в смысловом поле метафоры колебаний и метаморфоз, наверное, невозможно. Но вот что важно: по самой этой своей образной насыщенности «*зеленые крылья погон*» – единственное присутствующее в тексте выражение, которое не вписывается в речь персонажей: здесь, посреди их просьб, призывов, угроз, становится различим *авторский* голос. За хоровым началом открывается личное, мы вдруг встречаем сострадающий взгляд поэта из 1958 года, когда стихотворение возникло, в год 1941-й – его взгляд на этих ничего наперед не знающих девочек и мальчиков и на самого себя в их числе.

II

Мы пытались читать метафору «*зеленые крылья погон*» в плане имманентном, рассматривая ее как бы изнутри нее самой.

Посмотрим теперь на нее извне, со стороны большого контекста творчества Окуджавы (или из нее – вовне) – тут есть, кажется, возможность сделать продуктивные сопоставления. Ближайшим для них поводом может стать трехкомпонентность метафоры, соотносимая с троичностью построений, проявляющейся и в некоторых других случаях.

Вот стихотворение 1992 года, в трех строфах которого даны как бы конспекты трех крупных тем:

Ехал всадник на коне.
Артиллерия орала.
Танк стрелял. Душа сгорала.
Виселица на гумне...
Иллюстрация к войне.

Я, конечно, не помру:
ты мне раны перевяжешь,
слово ласковое скажешь...
Всё затянется к утру...
Иллюстрация к добру.

Мир замешан на крови.
 Это наш последний берег.
 Может, кто и не поверит –
 ниточку не оборви...
 Иллюстрация к любви¹².

«Иллюстрации» эти дидактически прозрачны, но все-таки не до конца. Контраст тем *войны* и *добра* выглядит вполне исчерпывающим, представленная в последней строфе «иллюстрация к любви» может показаться избыточной, даже ослабляющей заданную первыми двумя четкую оппозицию зла *войны* и спасительного *добра* (тем более что понятие о *добре* категорию *любви* вроде бы заведомо в себя включает). Кроме того, если набор примет *войны*, показанных в первой строфе, совершенно нагляден, если и представление о *добре* вполне сюжету второй строфы отвечает, то строфа о *любви* кажется в своей суггестивности уже несколько смутной.

Оставим, однако, пока этот момент под вопросом и обратимся к другой триаде, которую составляют эпитафии, предпосланные «Свиданию с Бонапартом»:

«– Ой! – сказала Дуня. – Сперва они нас,
 а после мы их... Так и побьем друг дружку?
 Из романа

Минует печальное время –
 Мы снова обнимем друг друга.
 Н.Кукольник

...А между тем погода стояла прекрасная.
 Граф Федор Головкин¹³

Сравнивая обе триады, мы – по крайней мере, в одном из пунктов – находим точное тематическое соответствие: и в первой строфе стихотворения, и в первом из эпитафий речь идет о *войне*. Причем то обстоятельство, что в стихах тема проводится с наивной патетикой, а в эпитафиях – открыто иронически, лишь сообщает предмету дополнительный объем, позволяет почувствовать стереоскопию авторского взгляда: Окуджава показывает и ужас войны, и ее бессмыслицу, чуть ли не шутовскую.

В другом пункте возможность сопоставления тоже достаточно ощутима: романсовые строчки Кукольника, хотя и располагающиеся, подобно двум другим эпитафиям, под знаком иронии, несомненно являются своего рода «иллюстрацией к любви» – как и третья строфа стихотворения.

Что же касается оставшейся пары фрагментов – второй строфы стихотворения и третьего из эпитафий, – то здесь, как может показаться, речь идет о разном («добро» – «погода» / «природа»). Однако явная тематическая соотнесенность в двух первых пунктах позволяет допустить «конгруэнтность» обеих триад в целом и, значит, возможность – хотя бы гипотетически – провести и последнее сопоставление, результатом которого должно было бы стать утверждение о том, что *добро* присуще *природе*, о единстве *добра* и *природы*.

Кажется, смысл такого (условно нами сконструированного) утверждения не противоречил бы ни контексту стихотворения (где «добро», противостоящее злу *войны*, трактовано как благо, в сущности, органическое, *природное*: «Я, конечно, не помру... Все затянется к утру...»), ни контексту системы романских эпитафий (где *военный* абсурд взаимного уничтожения также контрастно противопоставлен началу *природному* – *прекрасной погоде*).

Но нет, в этих систематизирующих попытках мы уже начинаем ощущать сопротивление материала. Вопросы остаются.

Если с *добром* ассоциируется *природа*, противостоящая *войне* как воплощению абсолютного *зла* и чему-то безусловно *противоестественному*, то какое же место в отношении к главной моральной дихотомии занимает *любовь*?

Или, если допустить, что как раз *любовь* является истинным и полным воплощением *добра*, – то что тогда остается на долю *природы*, как она соотносится с *войной* и абсолютным *злом*, в ней осуществляющимся?

И в каком соотношении *природа* и *любовь* находятся друг с другом?

И что в этой системе понятий вообще значит *любовь*?

Рискнем утверждать, что энергией попыток прояснить эти вопросы питались в значительной мере и стихи Окуджавы, и его проза. И ответы он тоже предлагал.

В финале стихотворения «Одна морковь с заброшенного огорода» (1964) возникает полностью вся триада – *война*, *природа*, *любовь*:

Шла *война*, и кровь текла рекою.
 В грозной битве рота полегла.
 О *природа*, ты ж одной морковью
 словно мать насытить нас могла!

И наверно, уцелела б рота,
 если б в тот последний грозный час
 ты одной *любовью*, о *природа*,
 словно мать, насытила бы нас!¹⁴

О чем же здесь сказано? *Природа* дает лишь то, что способна дать, она насыщает самую собой («морковь» здесь метонимична), но не спасает – тут, говорит стихотворение, необходима была бы *только* *любовь*, «одна *любовь*», вся ее полнота, – но где она? А *природа* хотя и причастна *любви*, «в ней есть *любовь*»¹⁵ (Тютчев), но она не есть *любовь*, она ей не тождественна.

Разумеется, не тождественна *природа* и *войне* – но все-таки она ей причастна. Особенно отчетливо связь эту объясняла последняя, напечатанная в 1996-м поэма Окуджавы «В карете прошлого» (речь, собственно, идет об *истории*, но *война* – это только ее предельный, экстремальный случай):

История нам кажется дурной.
А сами мы?... А кто тому виной?..

И в наши дни, да и в минувшем веке,
как это парадоксом ни зови,
всё те же страсти быются в человеке:
в его мозгу и в жестах, и в крови¹⁶.

И «страсти», и «кровь» – это все и есть сама *природа*, ее голос в человеке, ее стихия.

Она, конечно, способна быть хранительницей *добра*, никогда из человеческой жизни окончательно не исчезающего, – вспомним: «...арбатство, растворенное в крови, / неистребимо, как сама природа»...¹⁷ Это было сказано всерьез.

Но когда Окуджава написал: «Не пугайся слова «кровь» – / кровь, она всегда прекрасна...»¹⁸, то пошутил, причем вовсе не весело, он-то уж знал, что не *«всегда»*. И когда продолжил (как бы с ученым видом систематизатора) – «Кровь ярка, красна и страстна, / «кровь» рифмуется с «любовь»¹⁹, то это тоже была отчасти шутка.

«Страсть» может быть страстью любовной, но точно так же – и страстью убийственной, одно от другого располагается, бывает, не слишком далеко. И «кровь» равно обе «страсти» питает (но это уже снова Тютчев, его мысль – про то, «как убийственно мы любим», и про «буйную слепоту страстей»²⁰).

В этом все дело – в том, что добро и зло оказываются нерасторжимыми, смешанными в земном бытии до полной неразличимости. И звучащее в «Старинной солдатской песне» горестное вопрошание, которое хотелось бы прочесть как догадку о категорической несовместности *войны* и *природы*, –

Для чего мы пишем кровью на песке?
Наши письма не нужны природе²¹ –

говорит на самом деле не более чем о ее, *природы*, классическом *«равнодушии»*:

Спите себе, братцы, – всё начнется вновь,
всё должно в природе повториться:
и слова, и пули, и любовь, и кровь...
Времени не будет помириться²².

Здесь уже приходит пора догадаться, почему «иллюстрация к *добру*» (как мы предположили, *природному*) и «иллюстрация к *любви*» даны в стихотворении 1992 года *раздельно*. И что означает там последняя, третья строфа:

Мир замешан на крови.
Это наш последний берег.
Может, кто и не поверит –
ниточку не оборви...
Иллюстрация к любви.

Любовь, о которой идет речь, – не от мира сего, не в *природе* этого мира, и не он является ее источником. Она сверхприродна, она может явиться *вдруг*, «особенно, когда глядишь с порога, / особенно, когда надежды нет»²³, когда «невмочь пересилить беду, / когда подступает отчаянье»²⁴, «перед наводнением смертельным»²⁵, и когда оно уже под-

ступило, «в года разлук, в года сражений, / когда свицовые дожди...»²⁶, у «последнего берега»²⁷ – в ситуациях *последних*, крайних, предельных, катастрофических, действительно отчаянных. Она может явиться как *чудо* – если только цела *ниточка веры*, связывающая с единственным ее подателем.

Остается напомнить, что в варианте стихотворения про морковь, где речь идет о несбыточной возможности спасения, на месте строк «ты одной любовью, о природа, / словно мать, насытила бы нас!» стояло: «ты одной любовью, о природа, / как Христос, насытила бы нас!»²⁸). Собственно, о том, что «Бог есть любовь», сказано было давно (I Иоан. 4. 8, 16).

Три обозначившиеся здесь тематические сферы – *историческая, природная, трансцендентная* – отображают, по-видимому, в главных аспектах весь поэтический мир Окуджавы, три структурных уровня этого мира.

Нетрудно увидеть, что репрезентациями тех же трех сфер оказываются и три компонента метафоры *«зеленые крылья погон»*.

О символическом смысле *зеленого* цвета, служащего своего рода индикатором широкой темы *природы*, уже говорилось²⁹.

Погоны, будучи элементом большого семантического поля *«одежды»*, имеющего у Окуджавы с темой *истории* устойчивую корреляцию, представляют, таким образом, в метафоре от этого тематического круга. Впрочем, связь *погон* с *военной* тематикой (как с частным и крайним случаем темы *исторической*) самоочевидна.

Соотнесенность третьего компонента метафоры – *крыльев* – со сферой *трансцендентного*, интуитивно ощутимая сразу, становится понятней рядом с тематической параллелью:

Я ухожу от пули, делаю *отчаянный* рывок.
Я снова *живой* на выжженном теле Крыма.
И вырастают вместо *крыльев тревог*
за моей человеческой спиной *надежды крылья*³⁰.

Это писалось в том же 1958 году, когда возникло стихотворение «До свидания, мальчики», и может служить к нему своеобразным комментарием: смысловая многозначность возникающего там мотива *крыльев* – знаменует ли он порыв к подвигу, надежду на спасение или все сразу? – артикулируется в соседнем стихотворении, где происходит метаморфоза, превращающая *«крылья тревог»* в *«надежды крылья»*. Обратим внимание на обстоятельства, в которых превращение осуществляется: *отчаянный рывок*, уводящий от неизбежной гибели, даже возвращающий к жизни, как бы уже потерянной («снова живой»), – это ведь ситуация *предела*, та, в которой, по законам поэтического мира Окуджавы, силы сверхприродные, силы *чуда* только и вступают в действие. Можно предположить, что

сходной катастрофической подоплекой появление «крыльев» мотивировано и в метафоре «зеленые крылья погон».

Изоморфность этой метафоры устройству поэтического мира Окуджавы проявляется не только в соответствиях ее компонентов трем его структурным уровням, но и в характере смысловых связей между ее компонентами – связей, как мы могли увидеть, сложных, напряженно-динамичных, «пульсирующих». Не меньшей силы напряжения и колебания мы наблюдаем и в масштабах «метасюжета», трех его бытийных планов.

В первую очередь это касается сферы *природного*, глубоко, по Окуджаве, амбивалентной. Нередко предстающая в облике идиллическом³¹ (являясь здесь как бы даже земным отображением гармонии высшего, *трансцендентного* порядка), именно *природа* между тем порождает, как об этом говорилось выше, всю *социально-историческую* действительность (и, значит, включает в себе – пусть потенциально – полную меру зла, в истории реализуемого). В зависимости от занимаемой точки зрения любая из этих ипостасей может быть трактована как выражение *действительной* сущности *природы* либо как *видимость, мнимость*.

Особого рода двойственностью проникнута в мире Окуджавы сфера бытия *исторического*. Она абсолютно *реальна* жестокой реальностью творимого в ней непрерывного насилия. Однако склонная его всячески драпировать и маскировать (либо небескорыстно мимикрируя под идиллическую естественность, либо самозванно и пародийно присваивая атрибуты сакральные), история часто изображается Окуджавой как колоссальная *фикция*, как арена всяческого шутовства и лицедейства – то «пышным карнавалом / торжественных невзгод»³², то «ярмаркой поцелуев и драк»³³, то «ярмаркою праздничных одежд»³⁴ и так далее:

Минувшее мне мнится водевильным,
крикливым, как пасхальное яйцо.
Под ярмарочным гримом, под обильным,
лубочное блестит его лицо.
Потряхивая бутафорским, пыльным
отрепьем то военным, то гражданским,
комедиант взбегает на крыльцо
и голосом глухим и замогильным
с каким-то придыханием бессильным
вещает вздор, сивухую томим...
Минувшее мне видится таким³⁵.

Что же касается области *трансцендентного*, то ее *реальность* по самому существу может быть только задана – как предмет *веры*, как интенция *надежды*:

Какое чудо обещает скоро
слететь на нашу землю с высоты,
что так легко, в сопровожденье хора,
так звонко исповедуешься ты?³⁶

Однако способность поверить в существование абсолютного блага позволяет угадать его тайное присутствие едва ли не в любом проявлении бытия (всегда остающегося при этом зыбким, двусмысленным, ненадежным):

Этот полдень с отливом зеленым между нами по горстке деля,
как стараются неутомимо Бог, Природа, Судьба, Провиденье,
короли, спаниели, и розы, и питейные все заведения,
Сколько прелести в этом законе! Но и грусти порой... Voila!³⁷

«Под классиком я разумею писателя, – написал некогда Борис Пастернак, – который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения»³⁸. Дело не в том, разумеется, чтобы поскорее объявить Окуджаву классиком, а в обстоятельстве действительно важном: присущая ему органичность художественной «пластики» реально обеспечена наличием у него некоторого общего взгляда на мир и его устройство.

Поэтический мир Окуджавы (включая и прозу) – при всей импрессионистической непринужденности стиля, порой даже демонстративной «дилетантской» его небрежности – обладает чрезвычайно высокой мерой единства, системности, внутренней связности (что, собственно, и сообщает автору право на, так сказать, моцартианскую «беззаботность», на свободу от пуристически понимаемых «точности» и «строгости» выражения, о которых он будто ничуть и не беспокоится)³⁹.

Нетрудно, например, усмотреть известную последовательность в распределении цветовых обозначений: если *зеленый* связан с началом *природным*, то *красный*, как цвет крови, в первую очередь – с *войной* (еще в стихах 1954 года, когда *его* война была недалека, он столкнул два этих цвета, но тогда получилось довольно шаблонно: «Их жаркой крови падала роса / на майскую нетронутую зелень»⁴⁰).

И – *синий (голубой)*, знаменующий начало *трансцендентное*. Когда «подступает отчаянье», возникает *синий троллейбус*⁴¹, и возвращается наконец потерянный *голубой шарик*⁴², и цыганки в прифронтовом городе, вблизи смерти торгуют на рынке *синькой*, отдавая ее почти что даром⁴³, и *синие* маяки любимых глаз указывают путь *к спасению*⁴⁴. В «Трех сестрах», где сюжет разворачивается у самого жизненного предела, собеседование с Верой, Надеждой и Любовью совершается при опущенных «*синих* шторах»⁴⁵. В стихотворении «Я ухажу от пули, делаю отчаянный рыбок...», где все тоже совершается на гибельной грани, вдруг солдату открякуются «*синие* глаза» васильков⁴⁶. В «Храмули», стихотворении с явственно мистериальным подтекстом, где ритуально поедается евхаристическая рыбка, «На блюде простом, пересыпана пряной травой, / лежит и кивает она *голубой* головой»⁴⁷.

Когда же в поэтической мистерии Рождества возникает жертвенная Ель – как *arbor mundi*, некая

мировая ось, связующая собою все планы и уровни бытия, – то образ ее соединяет в себе все три эмблематических цвета:

*Синяя крона, малиновый ствол,
звяканье шишек зеленых...*⁴⁸

Хотя однозначно-прямых соответствий тут нет. Зеленый цвет живой природы может стать и защитным цветом погон, и неожиданно проступить в молитвенной строке: «Господи мой Боже, *зеленоглазый мой!*»⁴⁹ А красный оказывается не только цветом крови и войны, но и цветом земной любви: «В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали...»⁵⁰ А синий – это и сверхъестественный цвет Небес⁵¹, но и естественный – неба.

Собственно говоря, подобные сдвиги значений обнаруживает чуть ли не любой из устойчивых предметных мотивов Окуджавы: например, исходно связаный с природной областью мотив «крыльев», в котором легко актуализируется смысловой оттенок сакральности, причастности высшим началам, нередко способен предстать в своем пародийно сниженном варианте, как знак неизбежной подмены и профанации ценностей, происходящей в сфере социальной. Так это, скажем, происходит в «Похождениях Шипова...» – в своеобразной апологии полковника Николая *Серафимовича* (отметим пародийное звучание этого отчества) Муратова, «романтика» жандармского сыска:

*«Он делал свое историческое дело, и на круглом, гладком его лице царило мудрое спокойствие человека, уверенного в собственной правоте. Дух захватывало от картин, раскрывающихся перед ним, и ощущение полета сопровождало его, и легкость в крылах была великолепна»*⁵².

И в той же прозе – о жандармском полковнике Дурново, вдохновенно идущем на «штурм» Ясной Поляны:

*«Он был в белом мундире и так узок в плечах, что эпюлеты казались крыльями»*⁵³.

Но это уже почти прямая автопародия на те самые «крылья погон», иронический перифраз лирической темы.

Поэтический мир Окуджавы предстает миром колеблющихся смыслов, всегда способных обернуться изнанкой, и вполне закономерно, что главенствующим пафосом здесь должна была стать ирония.

*Я выдумал музу Иронии
для этой суровой земли.
Я дал ей владенья огромные:
пари, усмехайся, шали»*⁵⁴.

Однако, как бы внутренне оспаривая универсальность выстроенной им модели мира, Окуджава оказывается способен помыслить иную, освобожденную от сложностей модели троичной с присущими ей взаимопревращениями начал, нравственной и бытийной релятивностью. Эта совсем проста: день и ночь, жизнь и смерть, добро и зло, рай и ад, черное и белое:

*В земные страсти вовлеченный,
я знаю, что из тьмы на свет
шагнет однажды ангел черный
и крикнет, что спасенья нет.*

*Но, простодушный и несмелый,
прекрасный, как благая весть,
идуший следом ангел белый
прошепчет, что надежда есть»*⁵⁵.

Кажется, что в стихотворении «До свидания, мальчики» обе модели, троичная и бинарная, как-то совмещены, сопоставлены. Там возникают – намечая «верхний» и «нижний» ценностно-смысловые пределы поэтического мира – «*платища белые*» (как утраченный рай любви и мира) и неуклонно ведущие в ад насилия и гибели «*сапоги*» (конечно, черные). А рядом – сложный смысловой узел метафоры «*зеленые крылья погон*».

В стихотворении этом Окуджава странным образом из своего 1958-го обращался в 1941-й – к тем *мальчикам*, большинства из которых давно не было в живых: «Постарайтесь вернуться назад». Позднее он написал «А мы с тобой, брат из пехоты...», там взывание повторялось, усиливалось, становилось настоящим:

*А ты с закрытыми очами
спишь под фанерною звездой.
Вставай, вставай, однополчанин,
бери шинель –
пошли домой.*

*Что я скажу твоим домашним?..»*⁵⁶ –

и т. д.

Момент этот можно было бы считать риторическим и лишь случайно напоминающим евангельский эпизод, где Иисус говорит ученикам: «Лазарь друг наш уснул, но Я иду разбудить его». Затем обещает сестре умершего, Марфе: «...воскреснет брат твой». И подойдя к пещере, взывает громким голосом: «Лазарь! иди вон». И умерший встает (Ин. 11, 23, 43, 44).

Но вот еще одно стихотворение, 1959 года, – «Звезды сыплются в густую траву...», где деревня, и тархтят трактора, и поют соловьи, и живет прекрасная Марфа. А называется деревня – Лазаревка:

*Я в деревне Лазаревке живу,
вдоль по Лазаревке странствую...»*⁵⁷

Может быть, чудом уцелев на войне, Окуджава и ощущал себя таким вот жителем таинственной *Лазаревки*, страны воскресших. Собственно, он говорил порою об этих вещах прямым текстом; чтобы понять, надо было только *прислушаться... нет – вслушаться*:

*Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?
Едва твой гимн пространства огласит,
прислушаться – он от скорбей излечит,
а вслушаться – из мертвых воскресит...»*⁵⁸

И еще стихи, биографически обращенные в военное прошлое, но выдержанные в грамматическом будущем – творческий акт как будто бы преодолевает, аннулирует здесь самое время, напоминая клятву апокалиптического ангела: «...времени уже не будет» (Откр. 10, 6):

Я скоро на мокрый песок упаду
от раны осколочной корчиться.

Успею с тоскою подумать: «Готов...»
Приникну к багульнику рыжему...
Потом я восстану из цепких бинтов,
из мертвых воскресну
и выживу...⁵⁹

Все в точности как и было, даже бинты – пелены, которыми всегда обернут на изображениях четверодневный Лазарь.

Примечания:

¹ Окуджавы Б. До свидания, мальчики // Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 56. Весь курсив в тексте мой. — Л. Д.

² Даль В.И. Толковый словарь. В 4 т. Т. 2. М.: Русский язык, 1989. С. 204.

³ Там же. С. 204–205.

⁴ Доризо Н. Пока деревья есть на свете. Стихи, поэмы, песни. М.: Сов. Россия, 1984. С. 281.

⁵ См.: Левин Ю.И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформации // Труды по знаковым системам. Кн. 4. Тарту, 1969; также: Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979.

⁶ Многократные метафоры-сравнения использованы, например, Пушкиным с целью «восточной» стилизации в стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов...» (1828), где, в частности, фигурируют «...Прозрачной лести ожерелья / И четки мудрости златой» (Пушкин А.С. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1969. С. 292). См. об этом: Григорьев В.П. Поэтика слова. С. 203.

⁷ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 179, 253–254, 400. «Мед огней домашних» справедливо сопоставлен С.Бойко с «медом огней вечерних» из «Рождественского романа» Иосифа Бродского. См.: Бойко С.С. Окуджавы и Бродский // Вагант-Москва. 1998. № 4–6. С. 55–62.

⁸ Так, «жизни мышья беготня» из пушкинских «Стихов, сочиненных ночью, во время бессонницы» (Пушкин А.С. Там же. С. 338) может быть представлена как «жизнь», беззвучно-суетливая и бессмысленная *словно (как)* «мышья беготня».

⁹ Григорьев В.П. Поэтика слова. С. 216.

¹⁰ В тропах этого типа, полагает В.П. Григорьев, «...больше всего и непосредственно «образ входит в образ» и «предмет сечет предмет». Неподавленная исходная предметность метафорического компонента как бы пронизывает неметафорический компонент, предметы и явления в метафоре-сравнении почти буквально «секут» друг друга». (Григорьев В.П. Поэтика слова. С. 219.)

¹¹ Блок А. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1955. С. 205.

¹² Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 615.

¹³ Окуджавы Б. Свидание с Бонапартом. М.: Сов. писатель, 1985. С. 3.

¹⁴ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 202.

¹⁵ Тютчев Ф.И. «Не то, что мните вы, природа...» // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стих. (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1987. С. 135.

¹⁶ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 625.

¹⁷ Окуджавы Б. Надпись на камне // Там же. С. 375.

¹⁸ Окуджавы Б. Два великих слова // Там же. С. 135.

¹⁹ Там же.

²⁰ Тютчев Ф.И. «О, как убийственно мы любим...» // Тютчев Ф.И. Там же. С. 176.

²¹ Окуджавы Б. Старинная солдатская песня // Чаепитие на Арбате. С. 271.

²² Там же.

²³ Там же. С. 28.

²⁴ Там же. С. 37.

²⁵ Там же. С. 185.

²⁶ Там же. С. 179.

²⁷ Там же. С. 615.

²⁸ Звезда Востока. 1967. № 3. С. 105.

²⁹ Случаев, когда значение «зеленого» превышает буквально-цветовое, у Окуджавы много, но вот пример особенно выразительный – из шуточной баллады «Руиспири» (1965), где изображена гомерическая выпивка в горном духане, в результате которой время для участников совсем исчезает, а в простой огородной зелени открывается нечто субстанциональное, и помощник духанщика «Сыплет зелень на сердце мое / и на душу, с лихвою. / А духанщик поет / и качает своей головою, / и лежат они: сердце, душа. / Свежий ветер ущелий и речек / между ними струится, шурша: / лечит, лечит...» (Окуджавы Б. Март великодушный. М.: Сов. писатель, 1967. С. 70.) Хотя тема природы решается здесь в варианте идиллическом, характерно, что про «помощника духанщика», осыпающего гостя земными благами, говорится, что «он по-дьявольски щедр / и по-ангельски как-то рассеян» – очередной и очевидный признак неустрашимой амбивалентности природной темы.

³⁰ Окуджавы Б. «Я ухожу от пули, делаю отчаянный рывок...» // Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 51.

³¹ Эмблематически законченный контур мира природной идиллии был дан Окуджавой в одном позднем стихотворении, «...где темный сад немного бестолковый, <...> где всё имеет первозданный вид / и ветви как зеленая оправа...» («На полотне у Анны Беляковой...» // Там же. С. 445). Апелляции к идеальной природе, звучащие у Окуджавы и в стихах, и в прозе, могли бы, пожалуй, показаться анахронистичными, возвращающимися к учениям XVIII столетия, но в XX веке идеал свободной естественности снова оказался актуален, став реакцией — в сущности, неосентименталистской — на ужасы тотального государства и мировых кровопролитий. Подобным образом ответил на испытанное не один Окуджавы, но он тут действовал последовательнее многих. А может, как филолог по образованию, и осознаннее. Живым источником мог здесь для Окуджавы оказаться Пушкин, прямо наследовавший концепциям XVIII столетия, — вспомним хотя бы его автохарактеристику в одном из ранних стихотворений: «простой воспитанник природы» («Кн. Голицыной, посылая ей оду «Вольность»», 1817: Пушкин А.С. Там же. С. 105). Подробнее о сентименталист-

ских мотивах у Окуджавы и их вероятном генезисе см.: Дубшан Л. О природе вещей // Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 5–55.

³² Окуджава Б. Божественная Суббота, или Стихи о том, как нам с Зиновием Гердтом в одну из суббот не было куда торопиться // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 308.

³³ Окуджава Б. «Мгновенно слово. Короток век...» // Там же. С. 187.

³⁴ Окуджава Б. Цирк // Там же. С. 213.

³⁵ Окуджава Б. В карете прошлого // Там же. С. 622. Вообще, тематическое поле «одежды» является у Окуджавы чрезвычайно широким и значимым, мотивы его играют порою роль сюжетообразующую. Для примера назовем хотя бы «Старый пиджак» (Чаепитие на Арбате. С. 90), «Сапожник» (Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 42) или стихотворение «Военные портняжки» (Чаепитие на Арбате. С. 257–258) из вещей поэтических, «Отдельные неудачи среди сплошных удач» (Окуджава Б. Заезжий музыкант. Проза. М.: Олимп – ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1993. С. 155–168) и «Искусство кройки и житья» (Там же. С. 202–224) из автобиографических повествований. Описаниями одежд и всякого рода трагедийными ситуациями полна и крупная проза Окуджавы – вспомним маскарадные эпизоды «Бедного Авросимова» и «Путешествия дилетантов», или развернутую в том же «Путешествии...» историю с шитьем вицмундира для Мятлева, или бесконечные воведильные переодевания в «Похождениях Шипова...», или коварный «карнавал», замышляемый генералом Опочининым в «Свидании с Бонапартом», и т. д. Об устойчивом у Окуджавы мотиве смены одежд см.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. «Рай, замаскированный под двор»: заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Мир автора и структура текста. Тенаfly: Эрмитаж, 1986. С. 279–308; см. также: Скульская Е. «И он отвечает: Ах, если б я знал это сам...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 123.

³⁶ Окуджава Б. «Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?..» // Указ. соч. С. 425.

³⁷ Окуджава Б. Парижская фантазия // Там же. С. 382.

³⁸ <Пастернак Б.Л. Ответ на анкету журнала «На литературном посту», 1927, № 5–6> «Наши современные писатели о классиках» // Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1991. С. 622.

³⁹ О единстве поэтического мира Окуджавы писалось не раз; так, например, в работе А.Жолковского и Ю.Щеглова, посвященной его инвариантным мотивам и выявляющей их в тексте стихотворения «Старый пиджак», говорится: «Начать можно с любого стихотворения – в уверенности, что нити от него протянутся к остальным текстам поэта». См.: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Указ. соч. С. 279.

⁴⁰ Окуджава Б. Весеннее («Весна – не только ледоход и грозы...») // Молодой ленинец. Калуга, 1954. 1 мая.

⁴¹ См.: Окуджава Б. Полночный троллейбус // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 37.

⁴² См.: Окуджава Б. Голубой шарик // Там же. С. 20

⁴³ См.: Окуджава Б. Синька // Там же. С. 11.

⁴⁴ См.: Окуджава Б. «Не бродяги, не пропойцы...» // Там же. С. 23.

⁴⁵ Там же. С. 72.

⁴⁶ Там же. С. 51.

⁴⁷ Там же. С. 146.

⁴⁸ Окуджава Б. Прощание с новогодней елкой // Там же. С. 230.

⁴⁹ Окуджава Б. Молитва // Там же. С. 183.

⁵⁰ Окуджава Б. Грузинская песня // Там же. С. 235.

⁵¹ О.Розенблом в работе «Интерпретация образной системы произведений Пушкина в лирике Окуджавы 50–60-х годов» (не опубликовано) высказала предположение о зависимости символики «синего» у Окуджавы от магистрального образа стихотворения Н.Бараташвили «Синий цвет» в переводе Б.Пастернака: «Цвет небесный, синий цвет / Полубил я с малых лет. / В детстве он мне означал / Синеву иных начал...» (Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1989. С. 194). Характерно романтическая «синева иных начал» прямо вводит в сферу религиозной символики.

⁵² Окуджава Б. Похождения Шипова, или Старинный воведиль // Окуджава Б. Избранная проза. М.: Известия, 1979. С. 368.

⁵³ Там же. С. 468.

⁵⁴ Окуджава Б. «Я выдумал музу Иронии...» // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 459.

⁵⁵ Окуджава Б. «В земные страсти вовлеченный...» // Там же. С. 530.

⁵⁶ Там же. С. 313.

⁵⁷ Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 68.

⁵⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 425.

⁵⁹ Окуджава Б. «Ходьба – длинноное чудо дорог...» // Окуджава Б. Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 10.

Ольга РОЗЕНБЛЮМ

К вопросу об эволюции образа поэта в лирике Булата Окуджавы (50–60-е гг.)

Эволюция образа поэта в лирике Булата Окуджавы¹, влияя на развитие других образов, в свою очередь определяется не только изменением его эстетических взглядов, характера, но также теми значительными переменами в обществе и литературе, которыми были столь богаты 1950–1960-е годы.

Отмечая особенности эволюции образа поэта в стихах Окуджавы, нужно говорить не только о развитии образа поэта-автора, но и об изменении образов других поэтов, художников, музыкантов, о которых он пишет, – Лермонтова, Грибоедова, Киплинга, Моцарта, Пиросмани и др. Особенно хорошо видно изменение образа поэта в стихах разных лет, посвященных Пушкину.

Как и Пушкин, Окуджавы называет себя «литератором», «стихотворцем»². С образом Пушкина сопоставляется зачастую образ поэта-автора, и именно общие их черты и говорят об особенностях образа поэта в стихах Окуджавы.

В первом сборнике Окуджавы «Лирика» названы два поэта: Пушкин, которому здесь посвящено два стихотворения, и Гейне, который представлен как певец своей несчастной, но великой страны³. Ту же роль отводит себе Окуджавы, описывая тяжесть Гражданской («Весна в октябре») и Отечественной войн («Здравствуй, жизнь!», «Ночь после войны» и др.). «...Меня, / человека сегодняшней выправки, / поэзия в мир тот / на миг завела»⁴, – в тот мир, с которым ведет борьбу Циолковский. Быть «свидетелем и секундантом» «приглашен» поэт на «поединок»⁵, рассказать об этом «поединке» – вот его задача. Однако поэтическое credo самого Окуджавы в этой книге еще не ясно, образ поэта-автора достаточно смутен.

Стихотворения, посвященные Пушкину («Бессмертье» и «За Черной речкой»), развивают тему «Памятника». В них говорится о том, что бронза и гранит – тленны («И бронза тускнела, под ветром звеня, / холсты угасали, прогнивши...»⁶), повеление властей забыть поэта – ничтожно («И царь повелел, схоронивши тайком, / забыть о поэте крамольном»), а слово поэта – бессмертно, что подтверждают мальчики, читающие «стихи нараспев» («Бессмертье»), и толпа, собравшаяся на Мойке («За Черной речкой»).

В стихотворении «За Черной речкой» показаны две толпы. С одной стороны – «славное весе-

лье» дворцов, в которых «балы кипели, / лилась мазурка по рядам»⁷; строки «И не к дворцовым ли подъездам / тянулись той вражды следы?..» – реминисценция из Лермонтова («жадною толпой стоящие у трона»⁸), и здесь образ Пушкина близок к созданному в «Смерти Поэта» и ставшему хрестоматийным. С другой стороны – «боль», «жалость», «скорбь» людей, собравшихся на Мойке, именно они и названы «толпой». В середине 50-х годов, когда было опубликовано это стихотворение, кроме толпы гонителей, «стоящей у трона», появлялась постепенно и другая толпа – ходивших на поэтические вечера. У Окуджавы была толпа слушателей, которой не было у Пушкина, и «мальчишки», «нараспев» читающие друг другу пушкинские строки, – это та молодежь, которая будет ходить на вечера самого Окуджавы.

Образ толпы, характерный для романтической литературы, возродился после Первой мировой войны в результате изменений социального характера. Х.Ортега-и-Гассет в своем исследовании «Восстание масс» пишет: «... всюду видишь толпу. Повсюду? О нет, как раз в <...> изысканных уголках нашей культуры, ранее доступных только избранным, меньшинству. <...> Теперь они вышли на авансцену»⁹. Х.Ортега-и-Гассет говорит о том, что «человек массы никогда не признает над собой чужого авторитета», что он «чувствует себя полным хозяином положения», в отличие от «человека элиты», который «всегда чувствует внутреннюю потребность обращаться вверх, к авторитету или принципу, которому он свободно и добровольно служит...»¹⁰. Толпа слушателей, появляющаяся в стихотворениях Окуджавы конца 50-х – начала 60-х годов («А люди в зале плачут-плачут...»¹¹), в 70–80-е годы заменится на «кружок» фрайеров¹², и это также будет отражать реальные отношения поэта и его читателя.

Дипломная работа Окуджавы (1950) была посвящена Октябрьской революции в поэмах Маяковского¹³, и в сборнике «Лирика», вышедшем через шесть лет после нее, достаточно велико влияние Маяковского, в частности, оно хорошо заметно в «Бессмертье»¹⁴.

Изображение Пушкина, стоящего на пьедестале («Бессмертье») – как и само обращение к памятнику Пушкина, – дань Маяковскому («Юбилей-

ное»¹⁵). В советской литературе писатель авторитарен, его позиция четко заявлена в тексте. Поэт ранней лирики Окуджавы в силу пушкинской традиции – пророк, но кроме этой традиции в «Бессмертье» отражен также советский литературный канон, для которого ключевой является фигура Маяковского: поэт-глашатай, поэт-учитель. Две эти противоречащие друг другу традиции могли уживаться в «Лирике», в которой, в отличие от следующей книги, «Острова»¹⁶, еще недостаточно определилась интонация Окуджавы. «Острова» вышли уже через три года после первой книги (1959), но в эти три года Окуджава переехал из Калуги в Москву, где, попав в литобъединение «Магистраль», а затем в издательство «Молодая гвардия», оказался перед необходимостью эстетического самоопределения.

А в «Лирике», обращаясь к стихотворению Лермонтова, Окуджава придает Пушкину черты романтического поэта, и, таким образом, в контексте романтической культуры воспринимаются здесь и «дворцы», и толпа. В это же время, в конце 50-х – начале 60-х годов, у Окуджавы появляются и другие романтические образы: «слепые подруги» поэтов, поэты, которые «глядели <...> голубыми / за свой горизонт голубой» и чей удел – «бунтарство с мытарством»¹⁷.

В лирике Окуджавы – особенно ранней – голубой, синий цвет обладает теми значениями, которые придавали ему немецкие романтики: синий – цвет природы, чистоты поэтического творчества¹⁸. Возможно, это связано в том числе и со стихотворением Николоза Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет...», переведенным Пастернаком. Окуджава, несомненно, знал этот перевод, поскольку он был опубликован в тбилисской газете «Заря Востока» в октябре 1945 года¹⁹, когда Пастернак приезжал в Тбилиси со своими переводами из Бараташвили в связи со столетием со дня смерти поэта. Окуджава был тогда на одном из вечеров Пастернака, читал ему свои стихи²⁰, и, скорее всего, уже в это время он познакомился с переводами Пастернака.

У Бараташвили синий – «цвет небесный», «цвет любимых глаз»²¹. У Окуджавы голубой обладает теми же значениями: «синих глаз сплошное небо»²², «И были черными и бездонными / голубые ее глаза...»²³. Синий у Бараташвили – «это краска высоты», такое значение голубого присутствует и в стихах Окуджавы.

Эту «краску высоты» видит поэт, но не замечают окружающие. В стихотворении «Все ты мечешься день-деньской...», вошедшем в книгу 1959 года «Острова», женщина не понимает поэта, того мира природы, который видит он:

Цвет голубой – у тебя под рукой.
Цвет голубой – у тебя под рукой.
А тебе почему-то нужен другой.
А тебе почему-то нужен другой...²⁴

Она – «горожанка» и «ни черта не смыслит в голубом». Смягченная здесь местоимением «мы», острота конфликта («Глупые мы все же, горожане...») хорошо видна в других стихах Окуджавы этого времени. В стихотворении «Берегите нас, поэтов...» «слепота» также является синонимом «непонимания»:

Берегите нас, поэтов, от дурацких рук,
от поспешных приговоров, от слепых подруг²⁵.

Оберегать нужно и от «дантесов». Но образ убийцы поэта здесь сложнее, чем в стихотворении «За Черной речкой». У Мартынова «судьба <...> такая, и свинец отлит». А раз так – значит, бесполезно просить беречь поэта сегодня – так же как бесполезно просить беречь поэта, убитого Мартыновым, и поэта, убитого Дантесом. Этот призыв – «Берегите нас, поэтов...» – звучит так же, как призыв к мальчикам и девочкам – «Постарайтесь вернуться назад»²⁶: тот, кто произносит эти слова, уже знает, что они не вернуться, что поэты будут убиты – тем более что и «двадцатое столетие так <...> велит». Двадцатое столетие – это «век-волкодав»²⁷, поглотивший многих и готовый поглотить еще. И конфликт «поэт и толпа» заменяется другим: Дантес, «юный и прекрасный», выполняет теперь не волю толпы, но подчиняется требованию времени, своему «призванию»; это слово – «призвание», – традиционно употребляющееся по отношению к поэту, сказано здесь о его убийце:

Он минувшие проклятья не успел забыть,
но велит ему призвание пулю в ствол забить.

Звучащая в этом стихотворении легкая ирония – вообще характерная для литературы, возникшей на рубеже 50–60-х годов, – ирония, практически отсутствующая в «Лирике», но столь значимая для Окуджавы в дальнейшем, обращена здесь к поэту, который становится менее величественным и более приземленным, он – «с грехами, с радостью и без». («Мы земных земней. И вовсе / к черту сказки о богах!» – сказано было несколько раньше. Но все же «мы» отличается тем, что «<...> на крыльях носим / то, что носят на руках»²⁸.)

В стихотворении «Шарманка-шарлатанка», написанном в тот же период, что и «Берегите нас, поэтов...», романтический конфликт «поэт и толпа» проявляется еще менее четко, несколько стираясь усиливающейся иронией, с которой описан поэт.

Новая интонация задается первой строкой, содержащей цитату из, казалось бы, не близкого Окуджаве автора. К 60-м годам слова «<...> как сладко ты поешь!»²⁹ были на слуху у нескольких поколений, выросших на вышедшей еще в 1923 году «Сказке о глупом мышонке» С.Я. Маршак:

Глупый маленький мышонок
Отвечает ей спросонок:
– Голосок твой так хорош.
Очень сладко ты поешь!³⁰

У Маршака – хитрая кошка, похищающая мышонка, у Окуджавы – куда-то зовущая шарманка. Однако ирония возникает здесь не только благодаря аллюзии на Маршака. Традиционный инструмент поэта – лира – заменяется в стихах Окуджавы реальными современными инструментами, будничными и непоэтичными: шарманка, барабан, труба, кларнет, гитара. Среди всех инструментов, появляющихся у Окуджавы, шарманка – однообразная мелодия, тяжелая работа – в наименьшей степени может ассоциироваться с творчеством. «Работа», «мастерство», «пот», «расплата за ошибки», «труд» – вот слова, которые в начале 60-х годов заменяют возвышенную лексику, употреблявшуюся для изображения поэта в «Лирике». Конфликт «поэт и толпа» еще виден в тексте: «Хватило бы улыбки, когда под ребра бьют» (ср. строку того же периода «Пусть друг недолгий в нас камень кинет...»³¹, перефразирующую Лермонтова («В меня все ближние мои / Бросали бешено камня»³²); но постепенно ему на смену приходит мотив ответственности поэта, его вины («расплата за ошибки»), который уже был важен для «Лирики»³³, а позже станет одним из центральных у Окуджавы:

Подступает мгла могильная,
но... уже совмещены
зов судьбы, ладонь бессильная,
запах пота и вины³⁴.

Список стихотворений, в которых присутствует мотив вины, можно продолжить³⁵. В уже цитированном здесь исследовании Х. Ортега-и-Гассет пишет, что, в отличие от человека массы, человек элиты никогда не считает себя совершенным³⁶. Творчество и осознание собственных «ошибок» неразделимы, об этом мы читаем в более позднем стихотворении Окуджавы «Нянька»:

... всё, что мы *натворили*, и всё, что еще *сотворим*...³⁷

Мотив вины и тесно связанные с ним пушкинские мотивы прощения, милости, утешения именно с этого времени, с конца 50-х годов, прочно утверждаются в лирике Окуджавы. В другом стихотворении о шарманке – «По утрам. За Колхозную площадью...» шарманщик – «оракул безвестный», и когда он проходит мимо, «больные выглядят из-за ставен: / это им в исцеленье шарманка поет»³⁸. Об этом строки «Жалейте, будто бы в дорогу / вы провожаете меня...»³⁹, об этом – «Ах, музыкант мой, музыкант, играешь, да не знаешь, / что нет печальных и больных и виноватых нет...»⁴⁰, об этом – стихотворение «Еще ничто не погасло...»:

Еще ничто не погасло,
ничто не погасло,
но тает мое богатство,
мое богатство.

Показана здесь и «народная тропа». Но если в «Бессмертье» люди шли «тропой незаросшей»⁴¹ от-

дать дань поэту, то теперь они приходят к нему за помощью:

По тихим улицам буден,
по тихому плесу
приходят разные люди,
по зернам уносят.

... Их много еще пока что,
спелых и жарких...
И тает мое богатство,
и мне не жалко⁴².

Поэт, пробуждающий «чувства добрые» и заявляющий о своей ответственности, постепенно сменяет гонимого поэта-пророка. И потому Окуджава впоследствии не читал ни «Бессмертье», ни «За Черной речкой», отказывался читать «Берегите нас, поэтов...», когда его просили об этом⁴³.

Печальная констатация того, что бездомности, романтических блужданий больше нет, видна в стихотворении «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...»:

Теперь нам не надо по улицам мыкаться ощупью...⁴⁴

Комментируя эту строку, В. Сажин сравнивает ее со строкой Мандельштама «Я буду метаться по табору улицы темной...», подтверждая свое сопоставление «извозчиками» Окуджавы и «черной рессорной каретой» Мандельштама⁴⁵. Это сравнение кажется оправданным, поскольку в конце 50-х годов в «самиздате» появились «Воронежские тетради», а еще через несколько лет – «Воспоминания» Н. Я. Мандельштам, что вызвало новую волну интереса к Мандельштаму; с самой Надеждой Яковлевной Окуджавой познакомился благодаря выходу в свет альманаха «Тарусские страницы» (1961), в котором оба они опубликовали свои произведения⁴⁶. Но прежде всего подтверждается это сравнение тем, что в 60-е годы у Окуджавы заметно несколько аллюзий на Мандельштама. В стихотворении «Голубой человек»⁴⁷ образ человека, заблудившегося в небе («– Эй, заблудишься, заблудишься! / Далеко ли до беды?...»), вызывает в памяти строку «Заблудился я в небе... Что делать?»⁴⁸, однако если у Мандельштама блуждание в небе – тяжесть, мука, то в стихотворении Окуджавы небо – это цель, дом («Вот – ни крыши и ни лестниц. / Он у неба на виду. / Ты куда, куда, несчастный?! – / Говорит: – Домой иду...»). Но, перефразируя строку Мандельштама, Окуджава обращается именно к отраженному в его стихах космосу. Исчезает романтическая бездомность, и уже далеки от поэта те, кто кричит ему «сумасшедший», призывая вернуться «домой».

Свобода от толпы, независимость от нее приходят на смену щедрой жертве толпе, сменившей, в свою очередь, конфликт «поэт и толпа». И теперь поэт показан не гонимым, а – подчеркнуто, вопреки всему – счастливым:

Александр Сергеечу хорошо!
Ему прекрасно!⁴⁹

Убирая «хрестоматийный глянец», Окуджава отказывается от образа Пушкина, созданного Лермонтовым, и изображает эмоции живого человека, а не трагическую фигуру великого поэта – этим и отличалась в 60-е лирика Окуджавы. Он вновь показывает тех жандармов-читателей, которые в стихотворении «За Черной речкой» стояли на Мойке. Забывая об их доносах, Окуджава лишает образ Пушкина ореола жертвы, Пушкин – «счастливчик», а «замученные» здесь – жандармы:

Очень вежливы и тихи,
делами замученные,
жандармы его стихи
на память заучивали!

Окуджава показывает здесь свою ситуацию: «Сами чиновники очень любили мои песни, они считали, что вот им нравится и нравится, а народу это не нужно. Кто-то из них восторгался, а кто-то слушал очень внимательно и очень мрачно»⁵⁰.

И поэт, и толпа, и жандармы, и Дантес изменились. Дантес теряет свое имя, ставшее нарицательным и именно в этом значении употреблявшееся в стихотворении «Берегите нас, поэтов...». Он назван просто «красивым мужчиной», и вместо привычного «Пушкин» звучит более фамильярное «Александр Сергеич», призванное сбить юбилейный пафос (стихотворение впервые опубликовано в год 130-летия смерти Пушкина и, как и «Бессмертье», отсылает читателя к «Юбилейному», которое также начинается с этого обращения, использованного с той же целью).

Ирония, содержащаяся в стихотворении Маяковского, возникает у Окуджавы в контексте уже привычного читателю иронического отношения к поэту, самоиронии. И вместо высокого слова «поэзия» звучит сниженное – «ремесло»:

У него ремесло первый сорт
и перо остро.

В том же 1967 году Окуджава формулирует свое отношение к Маяковскому совершенно иначе, чем в первой книге, вышедшей за одиннадцать лет до этого. В письме от 15 февраля 1967 года в отдел культуры ЦК КПСС секретарь обкома КПСС А.Скочиллов сообщает «о гастрольных выступлениях поэтов Б.Окуджавы, М.Соболя и других в г. Ульяновске» следующее: «Особенно вызывающе вел себя Б.Окуджава, который всем своим поведением старался показать, что он личность необыкновенная и даже В.Маяковский не чета ему. Так, в одной из реплик он заявил, что стихи по заказу не пишутся, это не ширпотреб, и писать о всякой целине и прочем он не станет. Тогда в ответ на эту реплику из зала пришла записка, в которой говорилось, что даже Маяковский писал стихи для рекламы советской торговли. На это Окуджава ответил, что он-де не Маяковский и Маяковского не следует обожествлять»⁵¹. Комментируя этот документ уже в начале 90-х, Окуджава сказал: «А

тогда, после Ульяновска, вызвали в ЦК для проработки. Говорил со мной Беляев. Показал письмо. Вот, смотрите, читатели возмущены, что вы Маяковского охаиваете. Да не охаиваю. Но что делать, отвечаю, если я не люблю Маяковского и не пишу стихов по заказу. Как же так, говорит, все любят, а вы нет? Что делать – не люблю...»⁵². О том же периоде, о середине 60-х годов, Окуджава говорил в 80-м, что тогда он по-новому прочел Пушкина: «...для меня лично как учитель и как художник по-настоящему Пушкин открылся лет 10 тому назад»⁵³, «...лет 10 тому назад я вдруг понял, что я Пушкина не знал и не любил, и вот только сейчас полюбил...»⁵⁴.

Однако о «гонимом» поэте Окуджава будет еще писать в 70-е годы. Мандельштам интересует его – это видно по стихотворениям, содержащим аллюзии на строки Мандельштама: в середине 60-х это «Бывлое нельзя воротить...» и «Голубой человек», в 80-е – «Над площадью базарною...»⁵⁵; в начале 90-х Мандельштам прямо упоминается в тексте:

Тем более, что на Святой
Земле всегда пребудут с нами
и Мандельштам, и Лев Толстой,
и Александр Сергеич сами⁵⁶.

А в 70-е Окуджава пишет стихотворение «Державин». Его название, как и первые строки «Запах столетнего меда, / слова и золота вязь»⁵⁷, подсказывают, что стихотворение обращено к Мандельштаму, написавшему «Золотистого меда струя из бутылки текла...»⁵⁸. Стихотворение о том, что к Мандельштаму вернулись читатели («Оды державинской мода / снова в цене поднялась»), о том, что «гуще толпа у порога», хоть «огарок свечи» и «мнился уже обреченным». Здесь, как и двадцать лет назад в стихотворении «За Черной речкой», показана «толпа у порога» умершего поэта, но уже нет гневного обвинения его убийцам, есть только намек: «Вот ведь и книжные черви / справиться с ним не смогли». И опять – о том, что слово поэта бессмертно, но теперь это объясняется иначе, чем в «Бессмертье»: слово – «<...> всего живого / Ненарушаемая связь»⁵⁹. Слово у Мандельштама, насыщенное множеством значений, «связывает», соединяет эпохи: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный»⁶⁰. Для Мандельштама это связь с XVIII веком, с античностью, для Окуджавы – и с Мандельштамом, и с Пушкиным, и с тем же «восемнадцатым веком».

Значительные (более сильные, чем в последующие годы) изменения образа поэта в ранней лирике Окуджавы – от поэта-пророка, поэта-учителя к независимости и свободе поэта – вызваны в первую очередь тем, что рубеж 50–60-х годов – время поиска нового стиля, который должен сменить стиль «нейтральный», время, допустившее в литературу иронию, время возвращения к «романтике»⁶¹ и, наконец, время, позволившее Окуджаве найти свой стиль и добиться относительной независимости – уйти «на вольные хлеба», стать «вольным художником»⁶². Время требо-

вало отказа от пафоса, простого, близкого читателю образа поэта⁶³, и потому стала возможной ирония в описании поэта, а афористичные фразы, указания⁶⁴, частые в книге «Лирика», постепенно были вытеснены словами, выражающими неуверенность («может быть», «наверно»⁶⁵), — как раз тогда, когда на вечера Окуджавы шли толпы, чтобы послушать и задать вопросы. Поэт не должен учить, и, значит, выразителем мнения масс он также не является:

У поэта соперников нету
ни на улице и ни в судьбе.
И когда он кричит всему свету,
это он не о вас — о себе⁶⁶.

И отвечая на вопросы зала уже в более поздние годы, Окуджава неоднократно говорил: «Я обыкновенный обыватель»⁶⁷ (16 февраля 1992 года), «...я никому и не навязываюсь»⁶⁸ (2 ноября 1992 года), «...я не оракул и не пророк»⁶⁹ (5 февраля 1993 года), «Я никогда ничего не проповедую, потому что я запомнил эту фразу: «Умный любит учиться, дурак — учить». ...И потом, как я могу учить, когда мне самому необходимо учиться?»⁷⁰ (май 1983 года), и через 10 лет почти дословно: «Как я могу научить? Я не берусь учить. Тем более что Чехов сказал: «Умный любит учиться, дурак — учить»⁷¹ (2 ноября 1992 года).

Примечания:

¹ Об образе поэта в лирике Б.Окуджавы см.: **Бойко С.С.** Тема поэта и поэзии в лирике Булата Окуджавы // Проблемы эволюции русской литературы XX века. Вторые Шешуковские чтения: Материалы межвузовской научной конференции. Вып. 4. М.: МПГУ, 1997. С. 28–30.

² Ср. в стихотворении начала 90-х гг. «Подмосковная фантазия»: «Когда бы я был поэтом — я бы нашел слова / точные и единственные, не мучаясь, не морочась <...> Но я всего стихотворец: так создан и так живу...» // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 557. См. также: «Я не понимаю — как это можно самому себя назвать «поэтом»? «Я — литератор». Это другое дело» // Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А.Петраков. М.: «Б. и.», 1997. С. 244. (Ноябрь 1980 года).

³ См. стихотворение «Гейне»: «И Гейне, печальный изгнанник, / В далеком скитаясь краю, / Увидел в свинцовом тумане / Сожженную землю свою» // **Окуджава Б.** Лирика. Калуга: изд-во газеты «Знамя», 1956. С. 38.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Там же. С. 51.

⁶ Там же. С. 34–35.

⁷ Там же. С. 32–33.

⁸ **Лермонтов М.Ю.** Смерть Поэта // **Лермонтов М.Ю.** Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1975. С. 25.

⁹ **Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс // Психология масс. Хрестоматия. Самара: Изд. дом «БАХРАХ», 1998. С. 196.

¹⁰ Там же. С. 228.

¹¹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 65.

¹² Там же. С. 380.

¹³ **Окуджава Б.** Октябрьская революция в поэмах Маяковского. (Личное дело студента Тбилисского государственного университета им. Сталина. Арх. № 6192.)

¹⁴ Этой теме посвящено исследование **Бойко С.С.** Маяковский: поэтика притяжения и отталкивания. К проблемам раннего творчества Булата Окуджавы (не опубликовано).

¹⁵ **Маяковский В.В.** Юбилейное // **Маяковский В.В.** Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1971. С. 68.

¹⁶ **Окуджава Б.** Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959.

¹⁷ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 243. <Раздел: Шестидесятые>. Датируется: 1957–1961 (Аврора. 1988. № 4. С. 36).

¹⁸ Синий в лирике Окуджавы — цвет природы: воды, моря, реки («...и отражусь в их океане синем», «О река, упала ты на белый песок, / неба разметала платок голубой...»), «Ах, море — синяя водица! / Ах, голубая канитель!», «Дай мне напиться воды голубой...», «Непокорная голубая волна...», «Над синей улицей портовой»: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 24; **Окуджава Б.** Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 73; Чаепитие на Арбате. С. 83, 15, 105, 83), огня («...и на синем огне из веселой крупы...»: **Окуджава Б.** Острова. С. 33), цветов (о васильках: «Пусть синими их глазами...»: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 51), леса («...километры лесов голубых...»: **Окуджава Б.** Острова. С. 68), рассвета («Сто раз закат краснел, рассвет синел», «Пока рассвет синее...», «Синело утро...», «И слышу я в рассвете синем...»: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 63; Острова. С. 87, 75; **Окуджава Б.** По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. С. 45), дыма («...По баштану синий дым / перезрелых дынь»: **Окуджава Б.** Острова. С. 54), нежности («...отправляется нежность на приступ <...> и ее голубые знамена...»: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 18).

¹⁹ Заря Востока. 1945. 21 октября.

²⁰ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» С. 174. (30 октября 1982 года).

²¹ **Пастернак Б.Л.** Собр. соч. В 5 т. Т. 2. Стихотворения 1931–1959. Переводы. М.: Худ. лит., 1989. С. 194.

²² **Окуджава Б.** Лирика. С. 29.

²³ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 39. Датируется: 1957 (**Окуджава Б.** Посвящается вам: Стихи. 1988. С. 61); 1958–1959 (**Окуджава Б.** Надежды маленький оркестрик // Я выбираю свободу / Сост. М.Баранов. Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1990. С. 271).

²⁴ **Окуджава Б.** Острова. С. 71–72.

²⁵ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 164. <Раздел: Шестидесятые>. Датируется: 1957–1961 (Аврора. 1988. № 4. С. 40). (Здесь и далее курсив в цитатах наш. — *О. Р.*)

²⁶ **Окуджава Б.** Указ. соч. С. 56.

²⁷ **Мандельштам О.** Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Терра, 1991. С. 162.

²⁸ **Окуджава Б.** Указ. соч. С. 23.

²⁹ Там же. С. 112. Датируется: 1957–1961 (Аврора. 1988. № 4. С. 40); в «Чаепитии на Арбате» помещено в раздел: Шестидесятые.

³⁰ **Маршак С.Я.** Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1957. С. 65.

³¹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 104. Датируется: 1961 (**Окуджава Б.** Надежды маленький оркестрик // Я выбираю свободу. С. 290).

- ³² **Лермонтов М.Ю.** Пророк // **Лермонтов М.Ю.** Там же. С. 126.
- ³³ О вине перед рабочими людьми – стихотворение «Мореходы бредут в океанах ночами...», (**Окуджав Б.** Лирика. С. 19–20) перед погибшими на войне и их близкими – «Здравствуй, жизнь!» (Там же. С. 5–7), «Ночь после войны» (Там же. С. 8–9), о безотчетном чувстве вины говорится в стихотворении «Сердце скажет» (Там же. С. 17–18).
- ³⁴ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 227. В «Чаепитии на Арбате» помещено в раздел: Шестидесятые.
- ³⁵ Несколько примеров 50–90-х годов: «Вот стоят у постели моей кредиторы / молчаливые: Вера, Надежда, Любовь» (Три сестры // **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 72), «А как третья война – лишь моя вина, / а моя вина – она всем видна» (Песенка о моей жизни // Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилова. М.: Музыка, 1989. С. 111), «И не забудь про меня» (Молитва // Чаепитие на Арбате. С. 183), «А если всё не так / и все как прежде будет, / пусть Бог меня простит, / пусть сын меня осудит...» («На Сретенке ночной...») // Юность. 1988. № 9. С. 2–3), «Ну, а нынче, запутавшись между / давней страстью своей и виной...» («Мы – романтики старой закалки...») // Чаепитие на Арбате. С. 613), «И кто виноват, если выбор, дарованный Богом, / выходит нам боком? По нашей, по нашей вине» («Насколько мудрее законы, чем мы, брат, с тобою!...») // Чаепитие на Арбате. С. 619).
- ³⁶ «Человек массы считает себя совершенным. Человек элиты ощущает что-то подобное, только если он исключительно тщеславен, да и то вера в свое совершенство не соприродна ему, не истинна, она порождена суетой, и даже сам он в ней не уверен» // **Ортега-и-Гассет Х.** Восстание масс // Психология масс. С. 232. Ср. у Окуджавы: «Чувство меры и чувство ответственности / не присущи унылой посредственности. / Сладость жертвы и горечь вины / ей не свойственны и не даны» (**Окуджав Б.** Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 30).
- ³⁷ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 532. Впервые опубликовано: Огонек. 1989. №. 35.
- ³⁸ **Окуджав Б.** По дороге к Тинатин. С. 7–8. Впервые опубликовано: Лит. Грузия. 1960. № 10.
- ³⁹ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 65. Датируется: 1961 (**Окуджав Б.** Надежды маленький оркестрик // Я выбираю свободу. С. 286).
- ⁴⁰ Там же. С. 182. Датируется: 1963 (**Окуджав Б.** Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 137).
- ⁴¹ **Окуджав Б.** Лирика. С. 34.
- ⁴² **Окуджав Б.** Острова. С. 48. Еще одно стихотворение того же периода, обращенное к «Памятнику» Пушкина («На мне костюмчик серый-серый...»), комментирует Л.С. Дубшан: **Дубшан Л.С.** О природе вещей // **Окуджав Б.** Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 (Новая библиотека поэта). С. 5–7.
- ⁴³ «Не смогли бы вы прочитать стихотворение «Берегите нас, поэтов...»? Я мог бы его прочитать, но я принципиально не хочу его читать, потому что – нельзя призывать самого себя беречь себя. В один прекрасный день я это понял – и они мне перестали нравиться» (7 ноября 1980 года) // Булат Окуджав: «Я никому ничего не навязывал...» С. 171.
- ⁴⁴ Там же. С. 167. Датируется: 1964 (**Окуджав Б.** Посвящается Вам. М.: Сов. писатель, 1988); 1967 (**Окуджав Б.** Надежды маленький оркестрик // Я выбираю свободу. С. 310–311).
- ⁴⁵ **Сажин В.Н.** Примечания // **Окуджав Б.** Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 (Новая библиотека поэта). С. 635.
- ⁴⁶ Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга: Калужское книжное издательство, 1961. См.: **Окуджав Б.** Будь здоров, школяр. С. 50–75; **Яковлева Н.** [Мандельштам Н.Я.] Птичий профессор. С. 14–16.
- ⁴⁷ **Окуджав Б.** Март великодушный. М.: Сов. писатель, 1967. С. 42–43.
- ⁴⁸ **Мандельштам О.** Указ. соч. Т. 1. С. 257.
- ⁴⁹ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 157. Впервые опубликовано: **Окуджав Б.** Март великодушный. С. 109–110.
- ⁵⁰ Булат Окуджав: «Я друг осеннего покоя» / [Беседовал] А.Правов. Домовой. 1993. № 3. С. 70.
- ⁵¹ Труд. 1993. 30 января. С. 1.
- ⁵² Там же. С. 3.
- ⁵³ Булат Окуджав: «Я никому ничего не навязывал...» С. 172 (17 ноября 1980 года).
- ⁵⁴ Там же. С. 172 (ноябрь 1980 года).
- ⁵⁵ Отмечено С.С. Бойко: **Бойко С.С.** Этот остров музыкальный: Тема музыки и образ музыканта в творчестве О.Мандельштама и Б.Окуджавы // Вагант-Москва. 1997. № 4–6. С. 21–27.
- ⁵⁶ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 555.
- ⁵⁷ Там же. С. 334–335. Датируется по «Чаепитию на Арбате».
- ⁵⁸ **Мандельштам О.** Указ. соч. Т. 1. С. 63.
- ⁵⁹ **Мандельштам О.** Там же. С. 9. Ср. в статье «О природе слова»: «Самое удобное и правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. <...> Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, «система» (**Мандельштам О.Э.** Слово и культура. Статьи. М.: Сов. писатель, 1987. С. 66).
- ⁶⁰ **Мандельштам О.** Собр. соч. В 4 т. Т. 1. С. 64.
- ⁶¹ Об этом см.: **Вайль П., Генис А.** Дорога никуда. Романтика // **Вайль П., Генис А.** 60-е. Мир советского человека. Изд. 3-е. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 126–138.
- ⁶² «...работал в «Литературной газете». Потом ушел, как говорится, на вольные хлеба» // Булат Окуджав: «Я никому ничего не навязывал...» С. 24; «И с 62-го года – кустарь-одиночка, вольный художник» // Там же. С. 19.
- ⁶³ Отсюда – «костюмчик серый-серый», «тихий голос» поэта («На мне костюмчик серый-серый...») // **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 65. Датируется: Пятидесятые (**Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате); 1961 (**Окуджав Б.** Надежды маленький оркестрик / Я выбираю свободу. С. 286).
- ⁶⁴ Несколько примеров: «Грустить, художник, не надо...» (Моя Франция // **Окуджав Б.** Лирика. С. 37); «Завидная эта профессия – жизнь украшать и радовать!» («Зима отмела, отсугробилась...») // Там же. С. 28), «И коротка немного // жизни человеческой дорога» (Здравствуй, жизнь! // Там же. С. 7).
- ⁶⁵ Несколько примеров: «Его, наверно, женщины крадут...» (Песня о солдатских сапогах // **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 29); «...и не меня они жалеют, // а им себя, наверно, жаль» («На мне костюмчик серый-серый...») // **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 65); «Может, будь понадежнее рук твоих кольцо – // покороче б, наверно, дорога мне легла» (По Смоленской дороге // Там же. С. 98); «Быть может, всё это так и будет. Я точно знать не могу» (Письмо Антокольскому // Там же. С. 209); «Может, я бы стал поэтом, если б не было войны» (Перед витриной // Там же. С. 570).
- ⁶⁶ **Окуджав Б.** Чаепитие на Арбате. С. 361. Впервые опубликовано: Даугава. 1986. № 7. С. 101.
- ⁶⁷ Булат Окуджав: «Я никому ничего не навязывал...» С. 168.
- ⁶⁸ Там же. С. 90.
- ⁶⁹ Там же. С. 8.
- ⁷⁰ Там же. С. 244–245.
- ⁷¹ Там же. С. 14.

Любовь АЛЕКСЕЕВА

Когда мы говорим о творческом взаимодействии большого художника с предшественниками, мы не предполагаем подражательства, прямого заимствования. Речь идет совсем не об отсутствии творческой самостоятельности. Сам уровень восприятия чужого дара исключает такую постановку вопроса. Дело в том, что в 60-е годы популярность литературы Серебряного века была огромной. В предшествующий период – в 30–50-е – поэты почти физически страдали от разрыва с дооктябрьской культурой. И когда появилась возможность почерпнуть хоть что-то из этого моря сокровищ, то почти все – и, конечно, Б.Ш. Окуджава – склонились к этому живому источнику. Поэтому обращение к осмыслению традиций авангарда (о которых говорила Н.М. Малыгина), исследование восприятия и трансформации мотивов блоковского творчества, на мой взгляд, не только имеет веские основания, но и является необычайно перспективной задачей, просто необходимой.

О.А. Клинг в своем докладе затронул очень важную идею, связанную с концептуальной для Блока-символиста идеей пути, необычайно значимой и для Б.Ш. Окуджавы. Докладчик сослался на ленинградского исследователя Д.Е. Максимова. В первоначальном варианте его статья называлась: «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока»¹. Впоследствии было как бы расширено значение пути, подчеркнута его связь со всей «неслиянной и нераздельной» творческой системой, определяемой как «мир». Во втором издании работа имела название «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока»². Исследователь не случайно отказался от слова *сознание*, так как мотив пути пронизывает поэзию отнюдь не только на рациональном, но и на иррациональном, метафизическом уровне, распространяется и на то, что за пределами осознанного. Проезжие дороги, шоссе, проселки, тропы и тропинки, железнодорожные линии, «расхлябанные колеи» связаны у Блока не только с темой исторического движения, его извивов, судьбы страны, но и с волновавшей его всегда проблемой развития художника, его самостояния, перспективы и тупиков его творческой деятельности. За всем этим встает вопрос о духовном совершенстве, личностной состоятельности. Аналогично и у Окуджавы.

С Блоком поэтический мир Окуджавы взаимодействует не только в связи с идеей пути – вполне

очевидна также соотносительность по линии глобальной концепции музыкального строения мира, которая у Блока сформировалась под воздействием труда Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»³. Замечательно, что С.С. Аверинцев сконцентрировал внимание на звучании поэтического слова. Звучающий стих, выстраивание сложных и тонких отношений между звуком и смыслом – это в высшей мере прерогатива поэта XX века. И.Ф. Анненский в статье «К.Д. Бальмонт» писал: «Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это не квинтиллиановское украшение, – а самое существо новой поэзии. Стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического «я», это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание»⁴. Для анализа подобных поэтических текстов Андрей Белый предложил в свое время термин «формосодержание».

Булат Окуджава вобрал в себя вот эту идею органической связанности поэтического звука, мысли и переживания. В его поэтическом мире мы находим настолько же глубокую и нерасторжимую взаимообусловленность всех слагаемых формы и содержания, как и у символистов. За этим стоит осмысленное и прочувствованное постижение всеединства бытия – как его толковал В.С. Соловьев. Скрепляющей субстанцией элементов философ мыслил любовь, в этой реальной возможности всеобщего единения он видел ее истинное значение. В сочинении «Смысл любви» высказана мысль, очень близкая Окуджаве (здесь даже не нужны доказательства, что поэт был знаком с наследием В.С. Соловьева): «Как истинное назначение слова состоит не в процессе говорения самом по себе, а в том, что говорится, – в откровении разума вещей через слова или понятия, так истинное назначение любви состоит не в простом испытывании этого чувства, а в том, что посредством него совершается, – в деле любви: ей недостаточно чувствовать для себя безусловное значение любимого предмета, а нужно действительно дать или сообщить ему это значение, соединиться с ним в действительном создании абсолютной индивидуальности»⁵. В том же философском ракурсе понималась любовь, ее предназначение автором «Песенки о комсомольской богине»⁶. Это не только взаимоотношения между мужчиной

и женщиной, в любви целый путь человека к самому себе и к Богу, источник созидательного творческого потенциала. Здесь и трагедия, то, что сформулировал О.Мандельштам: «Неумолимое – находка для творца»⁷. Появляется удивительное тождество творчества и жизни: «Уже не я пою – поет мое дыханье»⁸. Родственно звучащее слово о любви – «неутоленной» находим в окуджавском «Прощании с новогодней елкой»⁹.

Близки Окуджаве и синэстетические пути воплощения всеединства в искусстве. Живопись, театр, музыка, архитектура, образы актеров, художников, зодчих, музыкантов, певцов, инструменты всех видов, цвета и краски наполняют его песенно-поэтический мир. Воспринимается такое творчество с помощью слуха и зрения, мнимого участия читателя (он же слушатель и зритель) в поступках и движениях сердца персонажей и автора. Мы встречаемся действительно с тем, что объединяет метафизическое и земное, поэзию и другие виды искусства. Такая остро чувствуемая взаимозависимость между различными элементами жизни и ее эстетического преобразования и является главным аргумен-

том в пользу того, что Окуджаву строил свое творчество, ощущая культуру Серебряного века как родственную и находя в ней опору. Хотя, возможно – и здесь нельзя не согласиться с Вл.И. Новиковым, – эти философские идеи поначалу воспринимались Окуджавой через посредство Маяковского, и только позднее Маяковского вытесняет Блок.

Безусловно, правы те, кто связывает творческую личность Окуджавы с прецедентами поэтов, певших свои стихи. Был справедливо назван И.Северянин, небезосновательно в этом плане привлечение имен А.Вертинского, М.А. Кузмина. Эти параллели стоит рассмотреть: «чужих певцов блуждающие сны»¹⁰ – сильнейший импульс для стихов.

Восприятие предшественников, разумеется, не было равнозначным. Все же Блок в этом отношении – заглавная фигура, с которой Окуджаву связывают тесными родственными узами. Исследователям еще предстоит основательное изучение генетических корней его поэзии.

Не нужно бояться аналогий. За ними прорисовываются культурные фундаменты. Как известно, гений черпает где хочет. Это его не умаляет.

Примечания:

¹ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975.

² Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 6–151.

³ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 57–157.

⁴ Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 99.

⁵ Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма... СПб.: Худ. лит., 1994. С. 321.

⁶ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 53.

⁷ Мандельштам О.Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 235.

⁸ Л.: Сов. писатель, 1979. С. 193 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁹ Окуджаву Б. Чаепитие на Арбате. С. 230.

¹⁰ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 85.

Светлана БОЙКО

Луиза. О работе романиста Булата Окуджавы с мемуарным источником

Историческая проза Булата Окуджавы до настоящего времени не получила адекватной оценки читателя. Интерес современников к ней порою был вызван не самими романами, а любовью к песням и к личности певца. Сам художник не раз горько иронизировал над инерцией читательского сознания: «Однако некоторые литературные специалисты твердили мне жестко: «Ну зачем тебе эта проза? У тебя же такие прелестные песенки. Думай, брат, о своих читателях, думай...» А я? А что я? Я думал только о себе, и жаждал наслаждения, и искал его»¹.

Нельзя, с другой стороны, утверждать, будто бы добросовестные попытки оценить историческую романистику Окуджавы вовсе не предпринимались современниками. Однако они встречали и некоторое объективное сопротивление материала: своеобразная, во многом новаторская стилистика окуджавской прозы не легче для оценки, чем поэтика его стихов, которая, несмотря на всеобщий интерес, при жизни поэта была изучена мало.

Думается, недооценка стиля вызвана непониманием смысла. В историософскую глубину романов Окуджавы не способен проникнуть поверхностный взгляд, обремененный расхожими представлениями об истории и о человеке, из коих главнейшее – представление о так называемом историческом прогрессе, о том, будто крупные исторические изменения, как правило, улучшают общественную жизнь.

«Свидание с Бонапартом», вершина исторической романистики Окуджавы, является одним из наименее «прочитанных» его произведений. Для отзывов о журнальной новинке, опубликованных в 1984 году, характерны споры о жанре: «исторический романс», «исторические фантазии», «культурологические фантазии» и др., – их теоретический уровень не требует комментариев. Между тем само выступление критиков с похвалой (более или менее сдержанной) этому не вполне благонадежному писателю почти являлось гражданским поступком и должно было вызывать одобрение либеральной общественности – за честность, проявленную в полном степени. Разговор о проблематике либо не возникал, либо был отложен поневоле.

Адекватный подход к проблематике романа стал возможен в наиболее профессиональных от-

кликах, где во главу угла поставлена важнейшая особенность исторической романистики Окуджавы – пересмотр штампов и мифов отечественного исторического сознания. Г.А. Белая связывает это с учением о строении русской культуры: «Скальпелем поэта и художника он вскрыл декабристский миф (вокруг него, как мы помним, концентрируется действие всех его исторических повестей и романов) и на нем выверил исконные интеллектуальные идеи русской культуры о народе и революции»².

Пересмотр «исконных интеллектуальных идей» не может не вызывать полемики, и негативная оценка его, как и вышеприведенная хвалебная, также была проартикулирована со всей ясностью: «За <...> «пределами допустимости», во-первых, попытки – вольные или невольные – видоизменить объективно сложившуюся естественную шкалу социально-исторических, национально-культурных ценностей»³. Думается, подобная критика верно характеризует историософию Окуджавы, действительно сопряженную с «видоизменением сложившейся шкалы социально-исторических, национально-культурных ценностей».

Огромное значение для историософии романа имеет работа Окуджавы-историка над многочисленными мемуарными источниками, работа, которую он даже описал в стихах:

Читаю мемуары разных лиц.
Сопоставляю прошлого картины,
что удается мне не без труда⁴.

Окуджавы не был щедр на сообщения о том, какие именно «мемуары разных лиц» вдохновляли его труд. На публичных выступлениях он, кажется, называл только источник, определивший сюжетную канву «Путешествия дилетантов». Например, 7 ноября 1980 года он рассказывал: «Я прочитал опубликованную уже в советское время, в двадцатые годы, статью историка Щеголева о князе Сергее Васильевиче Трубецком, с которым произошла печальная история в середине прошлого века. Она меня настолько тронула и, видимо, совпала с чем-то, что происходило во мне в это мгновение, что мне захотелось написать на эту тему прозу»⁵. Эти слова – «история <...> тронула и, видимо, совпала с чем-то, что происходило во мне» – говорят о приоритетах Окуджавы-историка: человеческое в центре его внимания.

Несомненно, в частных дружеских беседах о круге исторического чтения говорилось много больше, и собеседникам поэта известно то, что нам предстоит найти. Исследователи, со своей стороны, указывают лишь некоторые известные им источники, связанные с исторической прозой Окуджавы. Если говорить о «Свидании с Бонапартом», то среди материалов конференции, прошедшей в ноябре 1999 года в Переделкине, имеется сообщение Я.Гордина: «Самоубийца Александр Опочинин был реальным историческим лицом. В «Русской старине» было опубликовано то самое предсмертное письмо, которое в несколько обработанном виде цитирует Окуджава». Здесь же Я.Гордин справедливо говорит «о поразительном художественном чутье Окуджавы, который фундаментом романа выбрал именно историю Опочининых, закрепив повествование в очень осмысленном и важном историческом контексте»⁶.

В.Оскоцкий, не довольствуясь вышеупомянутым «сюжетным «прототипом» – историческим очерком П.Е. Щеголева «Любовь в равелине» (1922)», указывает также: «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 <...>»⁷ Здесь не названо имя мемуаристки и архивными именуются неоднократно опубликованные материалы; кроме того, вторая глава романа соотносится с мемуарами не «опосредованно», а самым непосредственным образом.

Речь идет о записках Луизы Фюзи (Louise Fusil), которые, будучи и ранее известны по частичным публикациям, вышли двухтомником в Париже в 1841 году⁸. В России в том же году на них откликнулся журнал «Репертуар русского театра», обзорно изложив их содержание⁹.

В 1850 году под названием «Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год» был опубликован перевод последней части записок, относящейся к пребыванию мемуаристки в нашей стране¹⁰. Перевод этот не блещет ни красотой стиля, ни точностью, более того – в нем имеются значительные купюры, и Окуджаву ни разу его не цитирует, хотя именно этот отрывок совпадает по сюжетной канве со второй главой романа: от прибытия певицы в Петербург до бегства из сожженной Москвы.

Ввиду особого интереса, который представляют свидетельства г-жи Фюзи о московском пожаре, вторая, «военная», половина «российского» отрывка мемуаров была переведена на русский еще раз и издана в юбилейном сборнике «Двенадцатый год»¹¹. Этот вариант перевода отличается большей точностью и определенным стилистическим рисунком, и в нескольких случаях его фрагменты приведены в романе дословно.

Живые и содержательные записки г-жи Фюзи, охватывающие период от Великой Французской революции до «бедственной ретирады» французов из Москвы, были неоднократно востребованы учеными, в частности историками русского театра. В основном исследовании, посвященном истории императорских театров, на «Souvenirs» ссылается В.Погожев¹². Неоднократно их перевод цитирует (по «Пантеону») В.Всеволодский в солидной юбилейной книге о русском театре эпохи 1812 года¹³. Своего предшественника оба автора видят в Ф.Кони, который в 1840 году опубликовал исследование «Придворная труппа актеров императора Наполеона в Москве, в 1812 году»¹⁴, опирающееся на «записки С.Н. Глинки, воспоминания генерал-интенданта Императорского Парижского дворца де Боссе и рассказы некоторых очевидцев»¹⁵, в числе которых, несомненно, была г-жа Фюзи. Пиетет последователей объясняется глубоким уважением к личности Ф.Кони, подлинного любителя и знатока русского театра. Статья же его эмоциональна по форме и компилятивна по содержанию, кроме того, в интересующей нас части она отмечена забавной неточностью: m-me Fusil, которая, как она сама выражается, «видела три поколения талантов»¹⁶ и которая неоднократно упоминает свою замужнюю дочь, названа «молоденькой водевильной актрисой Фюзи»¹⁷.

Чем же заинтересовала Булата Окуджаву эта мемуаристка? При первом же знакомстве с записками читатель ответит на этот вопрос. В романе Окуджава воспроизводит, например, историю г-жи Фюзи о том, как в вельможном доме, пригласив Луизу по-дружески, хозяйка настойчиво просит ее спеть для почетного гостя. Такое же нетактичное смешение ролей «заказанного» актера и друга, допускаемое уже по отношению к нему самому людьми из числа близких знакомых, описано Окуджавой в автобиографических рассказах «Подозрительный инструмент» и «Гитарист». По поводу подобных «дружеских» приглашений героиня романа «Свидание с Бонапартом» Луиза Бигар со всей ясностью говорит: «Если певца приглашают для концерта, ему не подобает заставлять просить себя, но когда его принимают как друга дома, то следует более приличным образом просить его об одолжении»¹⁸ (105). Оба артиста, «Иван Иванович» и Луиза, решительно отстаивают свое достоинство как ценность, ставшую постоянной темой его стихов и мотивом ее поступков. И у мемуаристки этот эпизод вызывает размышления именно о том, как защищать свою независимость от людей любого социального положения. Г-жа Фюзи заканчивает эпизод так: «Этот случай скоро разнесся по городу и имел то прекрасное последствие, что с тех пор никто уже не считал долгом моим то, что я делала из одной обязательности» («Пантеон» 28).

В лице Луизы Фюзи Булат Окуджаву нашел человека, близкого по духу и собрата «по музе, по судь-

бам». Сопоставление второй части романа с произведениями малой автобиографической прозы Окуджавы – чему мы посвятили отдельное исследование¹⁹ – приводит к результату, который, перефразируя Флобера, можно обозначить так: «Луиза – это я», «я» в роли певца-«выступальщика»²⁰.

Сегодня мы не можем с исчерпывающей полнотой ответить на вопрос, с каким именно текстом *m-me Fusil* работал романист. Фрагменты «Записок» неоднократно приводятся в романе дословно. Однако в ряде случаев текст романа представляет собою художественный перевод «*Souvenirs d'une actrice*», в то время как соответствующий источник, опубликованный по-русски, нам неизвестен. Для настоящего исследования вопрос об авторстве перевода не имеет решающего значения, поскольку, как мы убедимся далее, Окуджава следует за исходным текстом любого происхождения ровно настолько, насколько текст соответствует задачам романа, и отрывается от него в любой момент для осуществления авторской воли. Говорить о стилевом, тематическом, идеологическом диктате какого бы то ни было источника в любом его варианте над художественной тканью романа не приходится.

Либо Окуджава, опираясь на «Записки» и/или на «Пантеон» как на вспомогательное средство, все-таки знакомился с мемуарами в оригинале, либо – что наиболее вероятно – в распоряжении романиста имелся иной русский вариант, нам сегодня неизвестный. Выяснению этих вопросов должно быть посвящено отдельное изыскание, наша же сегодняшняя задача состоит в ином.

Сопоставление второй главы «Свидания с Бонапартом» с «*Souvenirs...*» de *m-me Fusil*, а также с их переводами в «Пантеоне» и «Записках» дает возможность судить о тех подходах, которые осуществлял Окуджава-романист, работая с историческим источником. Это в свою очередь проливает свет на важные особенности проблематики романа. Наиболее полно может быть проведено сопоставление главы с мемуарным источником на уровне сюжета и предметных деталей, что и является основой настоящей работы.

При сопоставлении второй главы романа с мемуарами г-жи Фюзи отмечаются следующие особенности:

1.

Вторая глава романа «Свидание с Бонапартом» – «Горестные воспоминания о минувшем Луизы Бигар» – следует за мемуарным источником в основной линии движения сюжета.

Она отражает события, описанные в переведенной части мемуаров («Пантеон»), от прибытия героини в Петербург из Европы до последнего дня, проведенного Луизой в сожженной Москве; только ужасы «бедственной ретирады» французов остались за рамками романа.

К источнику прямо восходят: впечатления иностранки от России, обстоятельства петербургской жизни и прибытия в Москву; рассуждения о жанре романа, о своем репертуаре и слушателях; основные эпизоды московской довоенной жизни (принята у вельмож в качестве салонной певицы, домашнее гостеприимство Луизы), новогодний карнавал 1812 года и тревожные размышления о будущем; отказ в отпуске из театра и в разрешении на отъезд из Москвы летом 1812-го; ожидание беспорядков и пожаров в опустевшей Москве, «пророчество» Ростопчина; вид лагеря французов из города, «незаметный» вход их в город; переселение рассказчицы в более безопасный дом, появление в нем раненого русского офицера; «походы» в прежнее жилище за имуществом; избирательно – эпизоды мародерства французов и взаимной поддержки жителей; пожар в доме-«убежище» Луизы и ее спутников, происходящий у них на глазах и при их беспомощных попытках спасти имущество; «подселение» в очередное жилище (в мемуарах это собственный дом, в романе – дом Свечина) к занявшим его французам при возражениях «господина полковника», трапеза в его обществе; приглашение от де Боссе выступать перед императором, представление в Поздняковском театре пьесы «Открытая война» с романсом в исполнении Луизы, снискавшим аплодисменты зрителей, коих не полагалось в присутствии императора; несчастье с героиней в день отъезда из Москвы (в романе – избиение толпой, в «Записках» – нападение бродячих собак).

В эту сюжетную канву вплетены эпизоды романного действия. Волей писателя героиня знакомится с другими персонажами романа: так, вместо безымянного и ничем (кроме бестолковых действий во время пожара в доме) не примечательного русского «раненого офицера» появляется Пряхин. В доме, куда перебирается погорелица, рядом с французским «господином полковником» (который становится героем романа Жоржем Пасторэ) обитает вместо генерала Кюриала герой романа – хозяин дома и знакомый Пасторэ по Сорбонне г-н Свечин. Приглашение выступать перед Наполеоном, неприемлемое, как известно из истории, для русских патриотов²¹, Луиза обсуждает со Свечиным в присутствии полковника и т.д.

2.

В романе, как уже говорилось, мы находим целый ряд прямых цитат из «Записок». Они связаны с эпизодами начиная от тревожных впечатлений лета 1812 года и заканчивая выступлениями французской труппы.

Так, из оставляемой Москвы «никто не имел права уехать без личного разрешения камергера» (курсив в цитатах всюду мой. – С.Б.), продолжение этой фразы в романе цитируется неточно: «даже почтовых лошадей нельзя было взять» (109), а в «За-

писках»: «и даже без его разрешения невозможно было получить почтовых лошадей» («Записки», 105).

Цитируется почти дословно следующая фраза: «Взятие Смоленска не способствовало успокоению умов. Все дворянство удалялось. Из Кремля и Воспитательного дома вывозили сокровища и драгоценности» (109. В «Записках», с. 105, отличия: «дворянство удалилось, из Кремля...»). Продолжение этой фразы имеет мелкие расхождения (выделены). В романе: «Тянулась непрерывная вереница телег и экипажей, нагруженных мебелью, картинами и всевозможными домашними вещами. Город становился пустынным, и по мере приближения французской армии бегство усиливалось» (109). В «Записках»: «Тянулась непрерывная вереница экипажей и телег, нагруженных мебелью, картинами и всевозможными вещами. Город стал уже пустынен, и по мере приближения французской армии бегство усиливалось» («Записки», 105).

Последний «мемуарный» абзац перед «военной» частью романного действия полностью совпадает с источником по содержанию, а вначале – дословно: «Из боязни очутиться без съестных припасов каждый запасался провизией. Беспокойство скоро овладело всеми <...>» Далее в романе: «<...> так как поговаривали, что Москва останется в развалинах» (109), а в «Записках»: «<...> так как говорили, что все должны погибнуть под развалинами города» («Записки», 106). Расхождения в последующих пяти предложениях этого абзаца, так же как и в этих фразах, могут объясняться либо стилистической правкой текста, либо иным вариантом перевода.

В истории спектаклей французской труппы из мемуаров заимствованы обстоятельства: приглашение от де Боссе, поиски оставшихся в Москве артис-

тов («Записки» – 120–121, роман – 158–159); «старый Торкани», партнер Луизы по пению дуэтов, и обсуждение репертуара (159–160, «Записки» – 121); Поздняковский театр на Большой Никитской, единственный в городе, который «уцелел от огня», цветы и ленты, которые удалось раздобыть (160, «Записки» – 122). Совпадают в романе и в «Записках» слова: «Давалась пьеса «Открытая война». Я пела на сцене у окна выбранный мной романс [здесь в «Записках» следует фрагмент в четыре строки об успехе романса и о его авторе]. Аплодисментов не полагалось в присутствии императора, но этот романс, которого еще никто не слышал [в «Записках»: не знал] произвел впечатление» (161, «Записки» – 122). Затем в обоих текстах – о сильном волнении певицы, а далее в «Записках» – о том, что романс вошел в моду (с приведением текста), а в романе – размышления героини о задумчивости Бонапарта и о судьбе нашествия.

2а.

Многочисленные фрагменты, не являясь цитатами известных ныне текстов по-русски, представляют собой художественный перевод фрагментов «Souvenirs d'une actrice».

Особенно интересен ряд эпизодов из «Souvenirs», которые пропущены в русском переводе 1850 года («Пантеон»), что явным образом связано с цензурными ограничениями. Именно они привлекают пристальное внимание романиста, так что полемика между идеологией рабства, выразившей себя в цензурных ограничениях николаевского царствования, и независимой мыслью невольной получила продолжение 130 лет спустя. Рассмотрим описание русской деревни, с обычаями которой княгиня Куракина знакомит свою французскую гостью:

Таблица 1

«Свидание с Бонапартом»	«Souvenirs»	Перевод ²²
<p>Во время жатвы мы ездили по деревням с княгиней Куракиной, разговор которой так приятен, знания так велики и ум так полон поэзии. Она обращала мое внимание на костюмы крестьян, которые переносили нас в славные дни Древней Греции. Когда видишь на ржаном поле жниц в коротких туниках изо льна, подвязанных выше талии, с разделенными и заплетенными в косы волосами, мужиков, также в туниках, подпоясанных кожаными поясами, с голыми ногами, обутыми в сандалии из березовой коры на кожаных ремешках, с волосами, подстриженными в кружок, чувствуешь, будто находишься на полях Аркадии... (102)</p>	<p>Au temps de la moisson nous parcourions les campagnes avec la princesse Kourakine, dont la conversation était si aimable, les connaissances si étendues, et l'esprit rempli de poésie. Elle me faisait remarquer ces costumes qui nous reportent aux beaux jours de la Grèce antique. En apercevant au milieu d'un champ de blé les moissonneuses couvertes d'une courte tunique de lin, attachée sous le sein avec une ceinture, les cheveux séparés et les tresses pendantes, les hommes, vêtus de même, la tunique serée sur les reins par une ceinture de cuir, les jambes nues, et des sandales aux pieds, faites d'écorce de bouleau, et rattachées par des courroies, et les cheveux coupés en rond, on se serait cru dans les champs de l'Arcadie (177–178).</p>	<p>Во время жатвы мы ездили по деревням с княгиней Куракиной, разговор которой так приятен, знания так обширны и ум так полон поэзии. Она обращала мое внимание на костюмы крестьян, которые переносили нас в славные дни Древней Греции. Когда видишь на поле²³ жниц в коротких, подпоясанных под грудью туниках изо льна, с волосами, разделенными на пробор и заплетенными в свободно свисающие косы, мужиков, также в туниках, стянутых на бедрах кожаными поясами, с голыми ногами, обутыми в сандалии, сделанные из березовой коры и подвязанные ремешками, с волосами, подстриженными в кружок, чувствуешь, будто находишься на полях Аркадии...</p>

Таблица 2

«Свидание с Бонапартом»	«Souvenirs»	Перевод
<p>Я часто задумывалась, как же должны защитить себя от холода бедные люди? Но дело в том, что все они принадлежат господам, которые обязаны заботиться об их нуждах, и нищие почти не попадают. У них у всех земля, за которую они платят своему барину. В крестьянских избах печи таких же размеров, как кафельные, и топятся постоянно, поэтому в избах трудно дышать, но, видимо, поэтому русским не страшны переходы от одной температуры к другой. Я видела дворников, убирающих снег в одной рубашке. Кончив работу, они закутываются в тулуп, забираются на жаркую печь и оттаивают (103).</p>	<p><...> J'ai souvent entendue demander comment les pauvres gens pouvaient se garantir du froid dans un climat aussi rigoureux: d'abord, comme ils appartiennent tous à un maître, il est dans l'obligation de pourvoir à leurs besoins, et jamais on ne rencontre de mendiants. Ils ont tous un état qu'ils exercent à leur compte, en payant la redevance à leurs seigneurs. Les paysans ont dans leur hisbach un poêle en brique de la même dimension que les poêles en faïence; ils se chauffent de la même manière et sont tellement brûlants, qu'on ne peut tenir dans leur chambre<...></p> <p>Les Russes passent d'une température à une autre, sans le moindre danger; vous voyez les <i>dwarnick</i> [курсив L.F. — С.Б.] (les portiers des maisons) travailler dans la cour, dégager la neige, en manche de chemise, et cependant ils sortent d'une chambre où vous étoufferiez. Leurs travaux terminés, ils remettent leur <i>touloupe</i> [курсив L.F.] doublée de peau de mouton, et vont se coucher sur le haut du poêle, qui est brûlant (183–184).</p>	<p>Меня часто спрашивали — как же могут бедные люди защищать себя от холода в столь суровом климате? Но ведь все они принадлежат хозяину, который обязан заботиться об их нуждах, и нищих вы здесь никогда не встретите. У всех у них есть промысел, которым они кормятся, а барину своему (за это) платят оброк. В крестьянских избах печи таких же размеров, что и кафельные, и топятся таким же способом; они столь горячи, что в комнате невозможно находиться. Русским не страшны переходы от одной температуры к другой. Вы можете увидеть дворников (привратников), работающих во дворе или убирающих снег в одной рубашке, хотя вышли они из комнаты, в которой можно задохнуться (от жары). Кончив работу, они снова закутываются в свой <i>тулуп</i> на овечьем меху и ложатся на жаркую печь.</p>

Этот эпизод, неудобный цензуре эпохи «мрачного семилетия», имеет огромное значение для романа «Свидание с Бонапартом»: в нем создан образ рабского состояния народа, становящийся почти пародийным в отстраненном восприятии наблюдательного²⁴, но чужого человека, образ, который парадоксально сталкивается с национальным самосознанием страны господ и рабов. Калька с французского в русском романе нагружается дополнительным значением: русские писатели, начиная с Радищева, использовали рассказ о крестьянах на пашне для иллюстрации тяжелых социально-экономических проблем русского пахаря, которые резко контрастируют в сознании читателя с буколической картиной «полей Аркадии» по княгине Куракиной.

Описание русского народа через его экзотические обычаи продолжается. Конкретные реалии не вполне понятной социально-экономической жизни мемуаристка продолжает истолковывать оптимистически (см. выше: господа, которые обязаны заботиться о «людях»), вследствие чего нищие не попадают. В романе вышеприведенный абзац мемуаров несколько сокращен, что улучшает его стилистически²⁵.

Имеются важные изменения смысла: по г-же Фюзи, нищих в России не встречается *никогда* (это уж слишком!), а в романе — *почти*. Кроме того, Окуджавы гротескно заострил Луизину экзотику, домыслив *оттаивание* дворников на печи (см. Табл. 2).

Рассуждения эти — по трактовке крепостничества — созвучны мысли генерала Опочинина: «Да это же не рабы, дура, это мои люди, мои! Я вырос среди них, я вхожу в людскую, мне все знакомо <...> Семья! Это у вас, у прусских дураков, каждый сам по себе, а мы вместе спокон веку!» (18) Так идеализированный «господский» образ крепостничества получает развитие даже в «городской» и «французской» второй главе. Основная же разработка придается на третью главу, написанную от Варвары Волковой: там иллюзии общенационального братства рабов и господ пройдут испытание огнем и водой...

Наблюдения г-жи Фюзи порой совпадают с русскими источниками. Так, сообщение о летних представлениях (не вошедшее в роман) похоже на обстоятельства, известные нам по рассказу Чацкого про «зефиры и амуров». Примечательно, что в переводе 1850 года выделенные детали исключены (см. Табл. 3).

Таблица 3

«Пантеон»	«Souvenirs»	Перевод
<p>Если позволяет погода, из Петербурга привозят балетную труппу, которая дает представления на открытом воздухе (6).</p>	<p>Lorsque le temps le permet, on fait venir de Saint-Petersbourg le corps de ballets et les enfants de l'école de danse, habillés en nymphes, en dryades, en faunes et en sylvains, pour compléter l'illusion (176–177).</p>	<p>Если позволяет погода, из Петербурга привозят балетную труппу и детей из школы танцев, одетых, для создания полной иллюзии, нимфами и дриадами, фавнами и лесными духами.</p>

Изумление перед гримасами крепостничества почти прямо высказывается в сообщении об организации домовых театров, точно цитированном в романе (см. Табл. 4):

вой встречи со Свечиным (168). Как показывает сопоставление с лирикой Окуджавы и с рядом мотивов романа, этот возраст связан, так сказать, с магией числа *четыре*, которая нередко занимает

Таблица 4

«Свидание с Бонапартом»	«Souvenirs»	Перевод
Многие из вельмож имели собственные театры, на которых давались оперы и балеты. Актерами были крепостные, и роли им назначали господа. По воле барина одного делали актером, другого музыкантом, этого певцом, а того танцовщиком (104).	Beaucoup de grands seigneurs avaient des salles de spectacle et quelques-uns donnaient des opéras et des ballets. Ceux qui composaient ces troupes, appartenaient au seigneur, qui désignait à chacun le rôle qu'il devait jouer. Au gré du maître, l'un avait été fait acteur, l'autre chanteur, celui-ci danseur, celui-là musicien! (242)	Многие из вельмож имели собственные залы для представлений, некоторые давали (там) оперы и балеты. Актерами были крепостные, и роли им назначали господа ²⁶ . По воле барина одного делали актером, другого певцом, того танцовщиком, а этого — музыкантом!

Луиза Бигар продолжает и делает выводы: «Крепостного можно было продать, и это меня всегда несколько шокировало. Воля господина не должна быть столь широка – в искусстве не может быть назначений! Но я не хочу распространяться по поводу этих грустных и неприемлемых для меня сторон: я все же иностранка и не могу быть судьей в столь щепетильном вопросе. Во всяком случае, я счастлива, что мои успехи определяются только моим собственным талантом, а не прихотью более знатных, и потому не могу не ценить собственную независимость и возможность ее отстаивать»²⁷ (104). Как видим, героиня Окуджавы проговаривает здесь те мысли, которые были заложены в источнике лишь конспективно, ведь изумление г-жи Фюзи «по поводу этих грустных и неприемлемых» для нее сторон было выражено всего лишь повтором указаний-определений (*один – другой, тот – тот*) и восклицательным знаком! Эта «развертка» мыслей героини совпадает с приемами, которые мы разберем ниже (п. 5).

Эпизодов, в которых соотносимость с французским текстом носит характер художественного перевода, в романе много. Мы не ставим задачи здесь перечислить их все, однако некоторые мы отмечали также в п. 2, некоторые встретим ниже.

3.

Трансформация эпизодов и деталей – это важнейший подход Булата Окуджавы к мемуарному источнику.

Внешне самая бросающаяся замена – возраст рассказчицы. Мемуаристка была знакома с «тремя поколениями талантов», выступавших на французской сцене, и ее воспоминания охватывают период от Великой Французской революции; в записках неоднократно упоминается замужняя дочь Луизы. Вопреки всему этому рассказчица в романе рекомендуется читателям как «молодая особа»: ей двадцать четыре года (97), столько же, сколько было рассказчице третьей части Варваре Волковой в день ее пер-

Окуджаву²⁸. Таким образом, романист убирает ненужную ему деталь, заменяя ее значимой.

Весьма показательны те изменения, которые внес Окуджава в облик светского общества, изображенного в начале главы. Мемуаристка рисует два социальных круга Москвы, в которые она вхожа. Во-первых, это собственно светское общество («тамошняя знать»), как обозначил это русский рецензент Ш-вь), в котором актриса благодаря уму и такту умела поставить себя на дружеской ноге: «<...> Я могу с гордостью сказать, что после меня во многих семьях принимали в качестве друга. Я учила девиц декламации, разучивала с ними романсы, бывшие наиболее в ходу <...> Я не требовала за эти небольшие услуги никакого вознаграждения, кроме удовольствия отблагодарить за радушный прием, который я встречала повсюду» («Пантеон», 10–11).

Во-вторых, показан круг, к которому г-жа Фюзи принадлежит по происхождению и роду занятий: «Общество мое состояло из артистов всех наций и из эмигрантов, живших уроками или торговлею» («Пантеон», 11), то есть исключительно из иностранцев. Мемуаристка прекрасно ориентировалась в специфике каждого из кругов и, вопреки просьбам своих знакомых «из русских», никогда не приглашала их на свои домашние вечеринки: «Нет, отвечала я; мы раз навсегда положили, что на этих вечерах будут только свои, не то они войдут в общий разряд всех вечеров; вы изгоните из среды [так! – С.Б.] нас веселье и непринужденность и сами будете скучать» («Пантеон», 14)²⁹. Домашнее гостеприимство Луизы Фюзи, таким образом, было полностью ориентировано на иностранцев.

Две общественные группировки, равно незнанные современному читателю, загромождали бы роман множеством бытоописательных подробностей. Окуджава отказывается от этого.

Нижеследующий отрывок из романа является очередной пример смысловой трансформации. Здесь заменено так называемое прагматическое значение, то есть конкретный смысл, который героиня вкладывает в слова «мое общество», так как в кон-

тексте романа события связываются с московским светским обществом, а не с кружком иностранцев, как в мемуарах (см. Табл. 5).

«Я увидела конного солдата; он спрашивал по-французски: «Это сюда?»³⁴ Судите о моем изумлении» («Записки», 109). В романе всадник успевае в пер-

Таблица 5

«Свидание с Бонапартом»	«Souvenirs»	Перевод
<p>Я имела претензию кормить свое общество ужинами, хотя мое хозяйство было в плохом состоянии. Дам я сажала вокруг овального стола, а мужчины ели где могли: на рояле, на туалетном столике, на жардиньерке, на которой безжалостно мяли мои цветы. Если разговор заходил о какой-нибудь музыкальной вещи, Дюкре, большой меломан, оставлял крыло цыпленка, садился за рояль, отгоняя ужинающих, и пел:</p> <p><i>Тебя, Фронтен, я презираю!</i></p> <p>Дамы ему от стола отвечали:</p> <p><i>Ты веришь, как дитя, в приманки, гордясь своею красотой...</i></p> <p>После этого обладатели рояля прогоняли артиста и занимали прежние места. Особенности трудности были с ножами, их у меня было всего четыре, поэтому постоянно слышалось: «Одолжите мне нож. Будьте добры, нож. Полжизни за нож!..» (100)</p>	<p>J'avait la prétention de donner à souper à ma société, quoique mon ménage fût assez mal monté. Je plaçais les dames autour d'une table ronde et les hommes où ils pouvaient: sur un coin de mon piano, sur ma toilette et sur une jardinière, dont ils froissaient impitoyablement les fleurs. Parlait-on d'un rondeau, d'un duo de Boieldieu, le mélomane Ducret* quittait son aile de poulet pour se mettre au piano, dérangeait les soupeurs, et nous chantait:</p> <p><i>De toi, Frontin, je me défie, On lui répondait de la table des dames:</i></p> <p><i>Tu crois du moins à tes appas: comme toi, quand on est jolie...</i></p> <p>Alors les possesseurs du piano le chassaient et reprenaient leurs places. Ces messieurs se disaient: «Passez-moi le couteau» (Je n'en avais que quatre à leur service). (198–199)</p> <p>*Émigré, professeur de piano (L.F.).</p>	<p>Я имела претензию кормить свою компанию³⁰ ужинами, хотя хозяйство мое было поставлено довольно скверно.</p> <p>Дам я сажала вокруг круглого стола³¹, а мужчины сидели где попало: на краешке моего рояля, на моем туалетном столике, на жардиньерке, где они безжалостно мяли (мне) цветы. Если разговор заходил о каком-нибудь рондо или дуэте Буаледье³², Дюкре*, большой меломан, оставлял крыло цыпленка, садился за рояль, прогоняя ужинающих, и пел:</p> <p><i>Тебя, Фронтен, я презираю!</i></p> <p>От дам, сидящих за столом, следовал ответ:</p> <p><i>Ты веришь в свои чары, как всякий, кто красив...</i>³³</p> <p>А потом обладатели рояля прогоняли артиста и занимали прежние места. Эти господа говорили друг другу: «Передайте мне нож» (у меня их было всего четыре).</p> <p>* Эмигрант, преподаватель фортепиано. – Л.Ф.</p>

Реплика жаждущих заполучить нож у г-жи Фюзи ограничивается словами «Передайте мне нож», – а Окуджава, дорожа непринужденностью сцены, усиливает ее проявления.

За.

Трансформация посредством добавления отдельных элементов, которых нет в мемуарах.

В романе неоднократно встречаются детали, которые, казалось бы, незначительно отличая текст от источника, создают определенное «помрачение», драматизируя обстановку, усугубляя минорное звучание отдельных мотивов. В «Записках» первое появление захватчиков в Москве показано так:

вой же фразе показать себя осквернителем, выбрав Москву: «<...> передо мной вырос военный на серой лошади. «Сударыня, – спросил он, – куда задевался этот чертов Кремль?» Я указала ему дорогу и тут же похолодела – солдат говорил по-французски» (114).

Г-жа Фюзи описывает состояние брошенного ею дома, а в романе происходит как бы перекрашивание этого эпизода-конспекта: все обрастает многочисленными подробностями и эмоциями, которые усугубляют драматизм сцены (выделены):

Об основном направлении трансформации источника можно судить также по эпизоду, в котором

Таблица 6

«Записки»	«Свидание с Бонапартом»
<p>Все дома были полны военными, в моем жили два жандармских офицера; все было вверх дном. Такой беспорядок, по их словам, нашли они, когда въехали в дом. Там оставались только русские слуги, а так как офицеры их не понимали, то и подумали, что квартира покинута. Они очень уговаривали меня переехать туда, уверяя, что мне больше нечего бояться. Это меня мало соблазняло, ибо соседний огонь мог каждую минуту охватить и мой дом. («Записки», 110)</p>	<p><i>Ах, это было уже не прежнее, знакомое, благополучное наше жилье — все внутри было перевернуто, многочисленные французские офицеры населяли его. Наши слуги, оставшиеся здесь, прислуживали им и довольно сытно кормили из наших же запасов <...> Офицеры были приятно поражены, увидев меня, и вовсе не придавали значения моему закопченному виду, были со мной любезны, хором уговаривали меня остаться и даже обещали свое покровительство. Но я решительно отказалась <...> Кроме того, здравый смысл подсказывал мне, что и этот каменный дом не вечен в этом царстве огня. (130)</i></p>

бредущая по горящему городу Луиза принимает заступничество французского офицера. В «Записках» он проводил ее домой, «пообедал с нами, был остроумен, говорил о модах и театрах, и я вскоре различила в нем, несмотря на военные усы, франта из Chaussée-d'Antin» («Записки», 111)³⁵. Напротив, офицер — провожатый Луизы Бигар возле дома отнимает у нее шубку и узелок вещей. «Я проплакала довольно долго, прислонившись к холодным стенам дворца. Я молила бога, чтобы хоть письмо, сохранившееся у меня, не было вестником несчастья» (133). Но и письмо это возвестило беду — гибель генерала Опочинина. Так изгоняются мажорные бытоописательные детали и заменяются символическими фрагментами минорного звучания.

Последний в главе — и важнейший — пример трансформации сюжета связан с заключительным эпизодом. В «Записках» в день отъезда, перед посадкой в экипаж, Луиза подвергается нападению голодных собак, от которых ее чудом спас случайный «мужик, вооруженный толстой палкою» («Записки», 124). В середине главы романа есть эпизод с бродячими собаками (132), но он служит примером бедствий в городе, а не последним вестником судьбы. А вот в финале главы на Луизу Бигар, случайно выдавшую себя фразой «Vive Moscou!», набрасывается с побоями московская толпа. После этого она принимает неприемлемое ранее решение — уезжать (165–166). Бесчеловечность людей, а не зверей, приводит героиню романа к отказу от всего, что ей было дорого.

Кстати, и намерение остаться в России в «Записках» и романе мотивируется по-разному. Г-жа Фюзи вспоминает: «Я тем менее расположена была уезжать, что моя материальная выгода³⁶ заставляла меня желать остаться в России; но мне насаждали таких ужасов, что я решилась ехать» («Записки», 123). Мотивы г-жи Бигар много сложнее. Ее удерживает упрямая надежда на несбытующуюся любовь: «<...> когда все вокруг снова станет прекрасным, господин Свечин скинет свою маску и обомлеет от лицемерия моей молодости <...>». Она стыдится соплеменников-мародеров, верит в Россию и в свою российскую судьбу: «У меня будут две шубки <...> две вместо одной, украденной французским офицером, я сниму квартиру на Мойке. <...> Россия всегда была добра ко мне» (157). Бегство Луизы Бигар происходит после крушения каждой из этих иллюзий. Выбор г-жи Фюзи вызван опасениями, выбор Луизы Бигар — отчаянием.

Трансформация ряда деталей одновременно может привести к полному отрыву фрагмента от вероятного источника. Таков эпизод находки писем. Вернувшись в свой дом г-жа Фюзи застаёт там офицера-француза за чтением переписки ее дочери с подругой; офицер принимает мемуаристку за автора писем и, под влиянием их стиля, готов впасть в «легкомысленный» тон разговора («Записки», 117–118). В романе на полу спальни находится несколько

ко бумаг, среди них прощальная записка Луизы к Свечину и обрывок русского письма, также написанного женской рукой, посвященного разорению поместья от нашествия, причем находит все это хозяйка дома, Варвара Волкова (238–239). Контекст третьей части романа отрывает эту сцену от ее возможного источника (так как Луиза здесь оценивается посторонними и не понимающими ее людьми).

4.

Заемствование отдельно взятых элементов повествования. Они могут носить чисто предметный характер — например, гости Луизы испытывают те же неудобства, что и реальные лица: в ее доме всего *четыре ножа*. Эта деталь оторвана от соображений об улучшении сервировки, которые мемуаристка сообщает далее: в романе востребован не сюжет о хозяйственности Луизы, но непринужденный дух ее вечеринок.

На карнавал героиня романа надевает тот же «зеленый фартук с большими карманами» (106), в котором встречала 1812 год г-жа Фюзи («Souvenirs», 263). Мемуаристка вынимала из карманов «щегольские листочки почтовой бумаги» с отрывками куплетов, «которые могли бы приложиться к гостям» («Пантеон», 31). Готовность рассказчицы занимать компанию, так сказать, по индивидуальным интересам не потребовалась романисту: вместо всего этого Луиза Бигар поет, а фартук овеществляет элгантность и оригинальность ее облика.

Памятуя об особом интересе к г-же Фюзи — о том, что Булат Окуджава обрел в ней собрата по духу, — внимание обращает на те стороны душевного строя героини, которые заимствуются из мемуаров. Перед лицом бедствий обе рассказчицы ощущают неожиданный прилив мужества. Г-жа Фюзи после описания «печальной трапезы» на охваченной пожаром и грабежами улице пишет: «<...> чувствую, что можно извлечь выгоду из всевозможных обстоятельств жизни. Несчастья дали мне несколько философский взгляд и с ним возможность спокойно смотреть на события» («Записки», 115). И Луиза Бигар, осознав погибель «своей» Москвы, говорит: «Я ощутила себя сильной, способной приспособившись к жестоким условиям, и это поддерживало меня» (138). Непоказное спокойствие, пришедшее в чрезвычайных обстоятельствах, связывается не с рассудительностью рассказчицы, как в «Записках», а с центральным мотивом романа — с осознанием тщетности любых усилий.

Использование отдельных деталей из мемуаров для создания образа Луизы Бигар сопровождается, как мы видели, отказом от элементов, инородных в художественной ткани романа, а также и переработкой деталей (когда они приписываются другому объекту). Все эти приемы одновременно применены в самом начале главы, где описано прибытие Луизы Бигар в Москву. В мемуарах

имеется, во-первых, сцена приезда г-жи Фюзи в Петербург, из которой взят этот сюжет и детали костюма, а во-вторых, история ее переезда в Москву, где говорится о помощи князя Долгорукого. Главую романа открывает контаминация этих эпизодов. На примере первого из них можно показать остальные приемы работы с деталями (см. Табл. 7).

«Кашемировая шаль и великолепная шляпка из итальянской соломки», выход из кареты и маленькая сумочка – это мотив красоты, элегантности и кокетства, который не только сохранен в портрете Луизы Бигар, но и усилен ее молодостью. Напро-

же могли бы спрятаться: оба дворца были покинуты владельцами» («Записки», 106).

Луиза Бигар и другие герои во время пожаров перебираются к архитектору, «который по хитрым протекциям устроился на жительство в пустом дворце князя Голицына на Басманной улице, вернее, во флигеле дворца...» (124). Громадные дворцы Голицына и Куракина упомянуты и позднее в описании ночного пейзажа: Луиза вспоминает, что здесь ей «еще не так давно приходилось бывать с самыми приятными целями» (124–125). Переезд, который в «Записках» происходит беспрепятственно, у

Таблица 7

«Свидание с Бонапартом»	«Souveners»	Перевод
...На мне была кашемировая шаль и великолепная шляпка из итальянской соломки, когда я вышла из экипажа. Кто бы мог подумать, глядя на эту восхитительную молодую особу, что у нее в маленьком мешочке, висащем на руке, жалкие гроши и что перспективы ее весьма расплывчаты. Из Петербурга меня снарядил князь Долгорукий, давший своего провожатого, без которого я до Москвы не добралась бы (97).	Enfin, après bien de fatigues, j'arrivais à Saint-Petersbourg. J'apportais de Paris les plus élégantes toilettes, les modes les plus nouvelles. Qui aurait dit, en voyant cette belle dame descendre de voiture, parée d'un châle de cachemire, d'un voile d'Angleterre sur un très beau chapeau de paille d'Italie*, que le joli petit sac qu'elle tenait à la main renfermait toute sa fortune... Vingt ducats de Holland, à huit-cent lieues de mon pays, de ma famille, de mes amis, et dans une ville où je ne connaissais personne (162–163). <...> *Ces trois objets étaient alors un grand luxe et coûtaient fort cher. – (L.F.).	Наконец, после долгих мытарств я прибыла в Петербург. Я привезла с собой из Парижа самые элегантные туалеты, сшитые по последней моде. Кто бы мог сказать, глядя на эту прекрасную даму, выходящую из экипажа, — наряженную в кашемировую шаль, в великолепной шляпке из итальянской соломки, с английской вуалью*, — что в красивой сумочке ³⁷ , которую она держала в руке, заключено все ее состояние? С двадцатью голландскими дукатами я оказалась в восьмистах лье от моей страны, от моей семьи и друзей, в городе, где я никого не знала. *Эти три предмета были большой роскошью и стоили очень дорого. — Л.Ф.

тив, подробности, различающие образы прототипа и героини, сокращены. Это комментарий о трудностях путешествия, о модности, красоте и дороговизне аксессуаров, о размере и валютном выражении денежной суммы, о точном расстоянии до родины, о разлуке с семьей и друзьями и незнакомстве с петербуржанами. Г-жа Фюзи занимательно точна и деловита, ее действия по возможности обдуманно и целенаправленно. Г-жа Бигар проявляет беспечность, душевную легкость, доверие к людям и судьбе.

На уровне отдельно взятых деталей, как и в случаях трансформации сюжета (п. 3 и 3а), можно видеть более пессимистическое звучание фрагментов романа по сравнению с их источником. Например, в сценах пожара из мемуаров берутся отдельные названия улиц и описания расположенных там дворцов, и эти топографические элементы окрашиваются грустью. Г-жа Фюзи, боясь огня, «покинула дом, в котором жила, и поселилась с семьей артистов, жившей в громадном дворце князя Голицына на Басманной, месте уединенном и противоположном тому, через которое должна была войти армия<...>. Кроме нескольких оранжерей, где мы могли найти убежище от поисков, у нас был еще дворец, один занимавший всю сторону улицы, а напротив дворец князя Александра Куракина, в котором мы так-

Окуджавы осложнен обстоятельствами романного действия, а также «хитрыми протекциями», кроме того, сцена омрачается ностальгическими, горестными воспоминаниями о куракинском дворце.

5.

Развитие, разрастание отдельных деталей и мотивов, подсказанных мемуарами, в обширную тему. Мы видели (в п. 2а), как отрывок из мемуаров требует от персонажа обширного комментария – это касалось такой значительной темы романа, как крепостное состояние русского народа. Но и менее масштабные сюжеты, подсказанные «Записками», могут получить в романе обширную развертку.

Например, один из эпизодов, не пропущенных в русскую печать («Пантеон») «слишком чопорной цензурой», показывает веселую, непринужденную атмосферу, царящую на домашних вечерах героини-рассказчицы. Вот что, по ее словам, нарисовал в ее альбоме «итальянец Тончи, исторический живописец, человек большого таланта» (100). Табл. 8.

Тема «такого места» в романе – это ранение Пряхина, которое в его воспоминаниях ассоциируется с увлечением Луизой («черти и любовь»): «Луиза Бигар. А была она свидетельницей моего позора, промывала стыдную рану на моем драгунском афедроне, и лицо ее при этом было сосредоточенное и

Таблица 8

«Свидание с Бонапартом»	«Souvenirs»
<p>В моем альбоме, например, он изобразил однажды черта, убегающего в окно, причем пририсовал ему портрет нашего общего друга, придворного архитектора Гваренги, на таком месте, которое лишь черти и любовь могут показывать обнаженными (100).</p>	<p>Il avait fait dans le mien [album. — <i>С.Б.</i>] un diable qui s'enfuyait par la croisée, emportant la figure de son ami Garenghi, architecte de la cour, qu'il avait placée sur une partie du corps que le diable et l'amour ont seuls le droit de montrer à nu (197–198).</p>

строгое. Теперь я говорю: был ранен злоумышленником в бедро, да какое бедро? Просто в зад вилами... и молодая француженка, созданная для наслаждений, терла мой зад спиртовой тряпочкой! Этого забыть нельзя!.. Если доберемся до Парижа, буду ее искать. Отчего она в ту московскую ночь была так непреклонна! Рана ли ее моя отвратила? Уж будто и впрямь была строга» (272). Понятно, что история с неудобным ранением углубляет характеристику героя: образцовый носитель здравого смысла цинично отзывается о женщине, не подавшей к тому повода. Эта мелочь поможет читателю понять, как мог Пряхин в своих дневниках и письмах к Игнатьеву умолчать об их заграничной дуэли: попросту мысли этого господина не отличает чистоплотность.

Неопределенное беспокойство мемуаристки в новогоднюю ночь 1812 года: «Не зная почему, я задумалась над начавшимся 1812 годом» («Пантеон», 32) – в романе развернуто в широкую тему предзнаменований и предчувствий. На костюмированном балу «все веселились, но меня мучила грусть». После исполнения шуточной песенки «слезы неудержимо хлынули из глаз. Меня утешали, но я не могла успокоиться. Пришлось удалиться, чтобы не портить общего веселья» (106). Следующая за этим ночная сцена со Строгановым – первый любовный эпизод в главе, и он предвещает сердечные бури, ожидающие героиню и ее поклонников в горящем городе.

Аналогично «предсказания» Ростопчина (его шутки о поджоге своего флигеля с целью выселить надоевших жильцов), зафиксированные в мемуарах («Пантеон», 28) и частично пересказанные в романе (108), подают г-же Бигар повод сказать: уже тогда «он увиделся мне малосимпатичным и даже страшным»³⁸ (108). Героиня высказывается о предчувствиях определенно: «Я верю в предчувствия и отношусь к ним с должным почтением и страхом» (108).

6.

Отказ от эпизодов и деталей, не сочетающихся с замыслом романа. Примеры такого отбора мы наблюдали в первых же словах главы (см. п. 4). Этот прием, казалось бы, самоочевидный (ни один исторический романист, естественно, не использует свои источники в полном объеме), заслуживает отдельного рассмотрения, так как он проливает свет на специфику историзма в романе.

В описании своеобразных экскурсий по летнему Петербургу, во время которых, вспоминает Луи-

за, «мне охотно показывали все, что могло меня заинтересовать» (102), Окуджава сохраняет, например, такую характерную деталь, как «венетцианские гондолы» на Неве (*des gondoles à la vénitienne* – «Souvenirs», 174), – и мы видим все в ракурсе Луизы, европеизированном и ориентированном на экзотику. Из этого же абзаца романист исключает перечисление петербургских достопримечательностей, занимающее десять строчек мемуаров («Souvenirs», 174), которое загромоздило бы текст, ничего не добавив к портрету рассказчицы.

Сокращение материалов, почерпнутых из исторического источника, носит, как видим, целенаправленный характер. Окуджава избегается именно от тех деталей, которые работают на впечатлительность исторической или бытовой характерности (как известие о двадцати голландских дукатах в кошельке героини, дороговизне английской вуали и шляпки из итальянской соломки). Наиболее ярко это видно в эпизодах, связанных с французскими эмигрантами. Для них г-жа Фюзи пела романс на стихи Шатобриана (*L'Émigré montagnard, de M. de Shâteaubriand* – «Souvenirs», 193, – или «Горный выселенец» в переводе «Пантеона» – см. с. 20), который собратья поэта по изгнанию с родины не могли слышать без слез. Эти факты, ярко иллюстрирующие историю французских изгнанников в XIX веке, остаются за пределами романа: они слишком тесно привязаны к историко-бытовым обстоятельствам конкретной группы лиц. То же самое можно сказать и об отказе от образа французской колонии.

Также и портреты захватчиков в пылающей Москве лишаются той конкретности, в которой г-жа Фюзи знала толк: «франт из *Chaussée-d'Antin*», любивший свою матушку, как мы видели, стал в романе «французским офицером бравого вида» (132), захватчиком вообще. Г-жа Фюзи прекрасно видит «интернациональный» характер Бонапартова воинства: «<...> несколько польских солдат рыскало по улицам, и получалось впечатление, что город отдан на разграбление» («Записки», 111). Но в романе эти частности теряют значение – в Москве хозяйничают «французы» вообще, для Луизы важнее, что к ним примкнули, по-видимому, местные жители: «Мне стало попадаться множество французских солдат и каких-то грязных бродяг, которые несли награбленное. Создавалось впечатление, что Москва предназначена под грабежи» (131). Так в мелких деталях рассказчица выступает все меньше

как француженка, носительница определенного житейского опыта, и все более – как певица, женщина, человек, гражданин мира.

Естественно, что роман при этом насыщается иными конкретными деталями: теми, которые художник создает сам в контексте художественной ткани романа, либо теми, которые почерпнуты из других источников.

Целенаправленный отказ Окуджавы от слишком точной исторической конкретики имеет принципиальное значение для романа, ведь писатель не раз говорил: «Пишу не пособие для изучающих историю, а описываю достойных моего пристального внимания людей в чрезвычайных обстоятельствах, на историческом материале, который за давностью мне легче осмыслить»³⁹. Конкретно-бытовые обстоятельства, занимательные и полезные для историчес-

хологический барьер, во всяком случае для читателя. Создать иллюзию взгляда на эпоху изнутри, а для реального автора – снять ощущение неполноты слияния с материалом»⁴².

Разделение работы писателя над мемуарным источником на отдельные приемы является условностью, принятой в настоящем исследовании для наглядности. В многочисленных фрагментах романного текста, как мы убедились, можно наблюдать одновременно по несколько из вышеразобранных приемов.

Наиболее очевидный для широкой публики интерес представляют отрывки, в которых говорится о судьбе артиста, о его таланте, о жанре исполняемых произведений (см. Табл. 9).

Таблица 9

«Пантеон»	«Souvenirs»	«Свидание с Бонапартом»
<p>Я скоро стала модною певицею для вечеров, все романсы, которые я пела, производили фурор, писались и рисовались во всех альбомах. Романсы того времени почти все без исключения вертелись на средних веках, на влюбленных рыцарях, на девах сердца, на прекрасных затворниках; то это был Рыцарь, отправляющийся в святую землю, то «Часовой, опершись на копье», то «Трубадур с мечом за поясом и арфой за плечами», и тому подобные. Если мой небольшой талант был первою причиною моих успехов и оказываемого мне уважения, то я могу с гордостью сказать, что после меня во многих семействах принимали в качестве друга (20–21).</p>	<p>Je devins bientôt la chanteuse à la mode; mes chansonnettes faisaient fureur, et on en dessinait les sujets dans les albums. Tous nos chants d'alors n'étaient que des peintures de chevaliers, de bachelettes, de damoiselles. J'avais sur mon album la Sentinelle appuyée sur la lance, le Départ pour la Syrie, le Troubadour, son épée et sa harpe se croisant sur son coeur.</p> <p>Si mes légers talents commencèrent mes succès et me firent désirer, je dois dire qu'avec le temps je fus admise dans de grandes familles, comme une amie de la maison. (193–194)⁴³.</p>	<p>Мои шансоны производили фурор, и сюжеты их зарисовывались в альбомы: рыцари, молодые девушки, знатные дамы, трубадуры. У меня был легкий талант, который, снискав мне успех, позволил также приобрести множество верных друзей (101).</p>

кого знания, могут отвлечь читателя от главного – от человеческой личности, которая, переживая события, пропуская их через свою душу, дает нам возможность понять историю – а не наоборот.

Пренебрежение историческими деталями ради того, чтобы выявить в событиях общезначимый ракурс, во второй главе проявляется как бы на микроуровне. В романе же этот принцип имеет основополагающее значение, и на материале первой главы Ю. Минералов привел прекрасный пример того, как Окуджавы «сократил» обстоятельства, объединив начальный и конечный эпизоды Аустерлицкого сражения⁴⁰. Это действительно исключает возможность учить историю военных действий по «Свиданию с Бонапартом», зато позволяет проникнуть в душу русского офицера, которого «терзает «комплекс Аустерлица», очень сложный для русского офицера»⁴¹, то есть понять человека в исторических обстоятельствах.

Думается, что это свойство поэтики – отвлечение от исторической специфики и развертывание общечеловеческого ракурса – входит в число приемов, которые позволяют Окуджаве «прорвать пси-

Изначальный текст сильно сокращен: Окуджавы отказывается от перечисления «романсов того времени» как от бытовой подробности, ненужной в романе. Зато оставлена обобщенная характеристика тематического репертуара, и примечательно, что она напоминает образный репертуар песен самого Окуджавы в интерпретации некоторых исследователей⁴⁴.

Романист выбирает слова, которые углубляют связь фрагмента с целостной тканью романа. Например, выражение «mes légers talents» (переведенное в «Пантеоне» как «небольшой талант») в романе получает эквивалент «легкий талант» (не важно, предложено ли другое значение слова «leger» альтернативным переводчиком или автором: мы убедились, что Окуджавы ставит нужный ему по смыслу эпитет независимо от источника). Не приуменьшая дарований героини, *легкий талант* соединяется в читательском сознании с ее *легким характером*, о котором она так *легко* говорит: «<...> мои личные качества: мое умение нравиться, мое умение любить, наконец, без высокомерия и чванливости, мои доброта и отзывчивость и *душевная лег-*

кость, столь не свойственная русским и потому так почитаемая ими» (101).

Особенно интересно в контексте романа трансформируется жанровое определение песен Луизы. Чаще всего в мемуарах они именуются романсами (romance), однако в этом отрывке – *песенками* (chansonnettes). Значит, любимое жанровое самоопределение *производивших фурор* творений Окуджавы – *песенка* – предложено во французском тексте, и как раз для этой роли! Певец отказывается от него, вероятно, из-за буквальности (она чужда его стилю), из-за излишней прозрачности намека – и называет песни Луизы *шансонами*, напоминая о том, что героиня не русская, и слегка вуалируя свое биографическое сходство с нею (которое на самом деле проявляется и в *нерускости* тоже, и в характере, *столь несвойственном русским*).

Наконец, слова о *друзьях* являют уже известную нам замену так называемого прагматического значения. Выше (см. п. 3) мы видели, какое конкретное значение вкладывала в понятие *друг дома* г-жа Фюзи, умевшая подчинить себе стиль общения. В романе же слова о *множестве верных друзей* носят характер более доверительный и сентиментальный, в частности этому способствуют подробности дружбы со Строгановым, а главное – они смыкаются с мотивами автобиографической прозы Окуджавы, где рассказано, как «<...> появились благодаря его некоторой известности отдельные симпатичные люди, то есть не то что они потянулись к известности, а просто она помогла им найти друг друга. Так бывает»⁴⁵.

Жанровая характеристика «моих шансонов» содержится и в романе, в журнальном тексте 1850 года (см. Табл. 10).

б) Слово «la multitude», которым m-me Fusil обозначает *множество* своих слушателей (ср. перевод в «Пантеоне»: «*масса* слушателей»), он заменяет *толпой*, своеобразной героиней второй главы романа, вершительницей судьбы – так, неприметно *толпа* появляется уже в начале главы.

В текст вводятся и другие понятия, необходимые для уточнения смысла в соответствии с авторской позицией: таков эпитет *выразительные* слова песен, который не является переводом определения «jolies» [красивые] (ср. в «Пантеоне»: «*занимательные* слова»).

в) Добавляются необходимые для автора рассуждения: здесь это слова: Он [романс. – С.Б.] *требует также особых, вкрадчивых интонаций, что, как говорят русские, «берет за душу»*, – которые не имеют буквального аналога в источнике. Особенности романа переключаются с жанровой спецификой авторской песни, важной темой малой автобиографической прозы, – так, в частности, проявляется автобиографическая канва романа.

г) Изначальный текст подвергается композиционным усовершенствованиям. Последовательность рассуждений и описаний из «довоенной» части мемуаров в романе вообще сильно изменена. В настоящем отрывке характеристика песенной музыки (*простая и подходящая к словам*) опирается не только на фразу «une musique simple et analogue au sujet» (по «Пантеону»: *простенькая и соответствующая содержанию мелодия*), но и на данное г-жой Фюзи несколько ниже описание романса на стихи Шатобриана, к которым г-н Ефимов «avait composé un air simple et touchant, bien adapté aux paroles» [сочинил мотив простой и трогательный, вполне *подходящий к словам*].

Таблица 10

«Пантеон»	«Souvenirs»	«Свидание с Бонапартом»
С тех пор как голос мой утратил свою обширность, я преимущественно старалась совершенствовать средние ноты и выкупать недостаток материальных средств выражением пения. Выражение в музыке всего более действует на массу слушателей, и не требует для оценки своей глубоких сведений в искусстве. От романса требуется только занимательных слов, простенькой и соответствующей содержанию мелодии – главное – выразительного ея исполнения (21).	<...>je m' étais attachée à perfectionner les cordes du médium, et surtout à faire valoir la musique expressive; c'est celle qui influe le plus sur les organes de la multitude, et il n'est pas nécessaire d'être connaisseur pour la comprendre. La romance exige de jolies paroles, une musique simple et analogue au sujet; elle veut surtout être dite avec expression ⁴⁶ (192–193).	С тех пор как я утратила часть моего диапазона, я стала работать над средними нотами и особенно старалась усовершенствоваться в романсе. Романс требует выразительных слов, музыки простой и подходящей к словам. Он требует также особых, вкрадчивых интонаций, что, как говорят русские, «берет за душу». Это, главным образом, и действует на толпу, и не нужно быть знатоком, чтобы восторгаться романсом (100–101).

Этот пример также обнаруживает одновременно многие формы работы Окуджавы с оригинальным текстом.

а) Слова «не нужно быть знатоком, чтобы восторгаться романсом» представляют собой перевод «il n'est pas nécessaire d'être connaisseur pour la comprendre», за исключением слова *восторгаться*, более экспрессивного, чем буквальное *понимать*.

Мы готовы ответить на вопрос, почему на фоне высокого читательского интереса к имени Окуджавы в советской критике не могла быть корректно освещена проблематика романа «Свидание с Бонапартом». В экспозиции Окуджавы, во многом подобно Толстому, демонстрирует, как бессмысленна вся-

кая деятельность на общественном поприще, а в итоге разработки сюжетов подводит к выводу, что самостоятельно избранный героем путь частной жизни, аналог толстовского *пути исканий*, также кончается крахом в силу обстоятельств, повлиять на которые человек бессилён. Жизнь генерала Опочинина, который задумал, не прибегая к военной силе, уничтожить императора французов, оборвала рука случайного французского драгуна. Луиза, презирающая соотечественников за разорение Москвы, вынуждена покинуть этот город в обществе его разорителей. Варвара Волкова, мечтавшая о красавцах и красавицах, которых родит мужу, думает в конце жизни: «Стоит ли иметь много детей, если сыновья рождаются в киверах и лосинах, а дочери с личиками вдов?» (241). Тимофей Игнатьев кончает самоубийством. И даже «человек от сохи» Пряхин обречён по незнанию писать письма уже мертвому другу в тщетных попытках самооправдания.

Более того, романист, отнюдь не увлекаясь пресловутыми *аллюзиями*, недвусмысленно исходит из того, что важнейшие социальные проблемы личности повторяются из века в век.

Естественно, подобные выводы *советского писателя* об отечественной истории противоречат: а) навязанной официозом концепции исторического оптимизма, б) добровольному общераспространённому представлению о существовании исторического прогресса. Следовательно, концепцию романа невозможно было печатно обсуждать в эпоху позднего застоя, а для последующего периода перестройки и гласности она минимум недостаточно оптимистична.

Ольга Владимировна рассказала нам, собравшимся для разговора об окуджавском творчестве, о том, что импульсом к написанию романа стало то самое письмо Опочинина: «Все окружающее меня в России вызывает ужас и боль...»

Что касается приемов Окуджава в работе над текстом-источником, то мы наблюдали полную свободу и доверительность в общении с чужим словом. Возможности мемуарного источника разнообразны, и Окуджава использует их по-разному. С одной стороны, в воспоминаниях г-жи Фюзи имеют-

ся многочисленные подробности событий и быта, полезные для историков. Здесь можно почерпнуть сведения об организации императорских театров, об укладе жизни разных слоёв русского общества и иностранных эмигрантов в России, об организации быта и «досуга» французского оккупационного войска и другие подобные сведения. Большая часть этой информации не востребована во второй главе романа, которая, следовательно, не увеличивает эрудицию читателя по вышеназванным вопросам.

С другой стороны, картины исторических событий показаны в мемуарах с точки зрения частного лица, неспособного видеть всю историческую панораму с высоты птичьего полета, но переживающего мельчайшие (зачастую маргинальные) ее фрагменты в качестве собственных проблем (порой высоко значимых). Здесь переданы также впечатления автора о незнакомой стране и ее людях, порою ложные вследствие недопонимания. Таким образом, значительный пласт мемуарного текста говорит о том, как события отражались на конкретном лице. Именно этот пласт воспроизводится Окуджавой, позволяя читателю понять человека, подпавшего под воздействие соответствующих обстоятельств, – а через это и восстановить для себя характер самих обстоятельств. Полнота картины обусловлена, в частности, тем, что отношение мемуаристки к событиям и впечатлениям подобного рода во многом близко или понятно автору.

Однако в романе не только происходит отбор информации, но и сам образ рассказчицы претерпевает изменения. Луиза Фюзи, живая и наблюдательная оптимистка, женщина до мелочности деловитая и хозяйственная, в качестве романного персонажа приобретает черты более нежные, характер менее предсказуемый, становится более чувствительна и ранима. Поэтому впечатления, вынесенные Луизой Бигар из тех же обстоятельств, оказываются менее благоприятными, и даже не столько для самой рассказчицы – ее приключения завершились благополучно, – а для России и русских, которые в этом волшебном зеркальце, изначально благожелательном, предстали не в лучшем свете.

Примечания:

¹ Окуджава Б. Несколько слов от автора, или Предисловие литературного эгоиста // Окуджава Б. Заезжий музыкант. М.: Олимп – ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1993. С. 4.

² Белая Г. Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 15 / Отв. ред.-сост. И. Ришина.

³ Минералов Ю. Да это же литература! («Историческая точность» и художественная условность) // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 85.

⁴ Окуджава Б. Посвящается вам. Стихи. М.: Сов. писатель, 1988. С. 75.

⁵ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М.: <Б. и.>, 1997. С. 92. О персонажах «Путешествия дилетантов» и их прототипах см.: там же. С. 92, 104, 106.

⁶ Гордин Я. Заметки об исторической прозе Булата Окуджава // Творчество Булата Окуджава в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Булата Окуджава. М.: Соль, 2001. С. 41.

- ⁷ **Оскоцкий В.** «Вымысел не есть обман»: Булат Окуджава – исторический романист // Там же. С. 43.
- ⁸ **Fusil Louise.** Souvenirs d'une actrice. [В 2 т.]. Paris: <Б. и.>, 1841. Далее цит. т. 2 этого издания с указанием: Souvenirs. Орфография подлинника сохранена.
- ⁹ **Ш-вь.** Воспоминания актрисы // Репертуар русского театра. СПб., 1841. Т II. № 11. Мозаика. С. 35–39.
- ¹⁰ Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год // Пантеон и репертуар русской сцены. СПб., 1850. Т. 1. № 1. С. 1–64. Далее: Пантеон.
- ¹¹ «Двенадцатый год»: Битва народов (под Лейпцигом 1813 г.) и Записки артистки Фюзи. М.: Издание Московского Товарищества «Образование». [1912]. 144 с. Далее: Записки.
- ¹² **Погожев В.П.** Столетие организации Императорских Московских театров. Вып. 1. Кн. 1. Обзор с 1806 по 1826. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1906.
- ¹³ **Всеволодский В.** Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб.: <Б.и.>, 1912. 198 с.
- ¹⁴ **Кони Ф.** Придворная группа актеров императора Наполеона в Москве, в 1812 году // Пантеон русского и всех европейских театров. СПб., 1840. № 3. С. 108–122.
- ¹⁵ Там же. С. 108.
- ¹⁶ **Ш-вь.** Указ. соч. С. 35.
- ¹⁷ **Кони Ф.** Указ. соч. С. 120.
- ¹⁸ Роман Б.Окуджава «Свидание с Бонапартом» цитируется с указанием страницы в скобках по изданию: **Окуджава Б.** Свидание с Бонапартом. М.: Сов. писатель, 1985.
- ¹⁹ **Бойко С.** Четыре свидания с Окуджавой. «Внутренний опыт» писателя как основа историзма в романе Б.Окуджава «Свидание с Бонапартом» // XX век и русская литература: Alba Regina Philologiae / Сб. в честь 70-летия Г.А. Белой. М.: РГГУ. 2002. С. 202–222. <Доклад на Международной научной конференции «Русская культура XX века: итоги столетия» (Москва, РГГУ, 17–19 октября 2001), прозвучавший 18 октября 2001 г.>
- ²⁰ *Выступальщик* – словечко Окуджава, которое он употребляет как раз применительно к атмосфере авторского концерта, например: «Юрий Визбор был незаурядным выступальщиком. <...> я хорошо помню, какой прекрасный союз возникал в переполненных залах, едва он касался струн <...>» (Текст на конверте грампластинки: **Визбор Ю.** Наполним музыку сердца. М60 46691 000).
- ²¹ Даже выступление соотечественников перед французской армией могло быть воспринято русскими как оскорбление, ср.: «Императорская труппа Наполеона, тешившая разгультное войско врагов в годину наших слез и бедствий, не осквернила ни одной сцены русской» (**Кони Ф.** Указ. соч. С. 109). Таким образом, язвительность, высказанная Свечиным по адресу собирающейся выступить Луизы (см. с. 159), имеет исторически точное обоснование.
- ²² Здесь и далее: тексты приведены в переводах Е.Азимовой, которой мы выражаем глубокую признательность за эту работу. Разночтения с текстом романа выделены жирным шрифтом.
- ²³ «*Ржаного*» в тексте нет, *au milieu d'un champ de blé* – буквально: «посреди пшеничного (или хлебного) поля» – Прим. перев.
- ²⁴ Г-жа Фюзи не сомневается в своем праве судить об обычаях малознакомой страны, упоая на свой жизненный опыт, наблюдательность и непредвзятость. Ср.: «Так как я от природы имею наблюдательный ум, то этот новый для меня мир восхитил меня. Рядом с обычаями самого блестящего парижского общества видела я нравы и обычаи другой, отдаленной страны, обусловленные другим климатом, другими верованиями, другими историческими воспоминаниями» («Пантеон», 8).
- ²⁵ Естественно, Окуджавой опущено выделение г-жой Фюзи для французского читателя русских слов *дворник* и *тулун* (*dwarnick* и *toilouire*) и пояснение, что «дварники» суть *привратники*.
- ²⁶ Буквально: «Входившие в труппу (актеры) принадлежали барину, который назначал каждому ту роль, которую он должен играть». – Прим. перев.
- ²⁷ Последние слова имеют прототип в мемуарах, и в обоих текстах они предшествуют рассказу о том, как Луизе пришлось постоять на месте хозяев, которые намеревались заставить гостью выступать, словно она приглашена для концерта.
- ²⁸ Ср.: «Как бы хотел я, бывалый и зоркий, / вычислить странную тайну четверки: / что же над нашей кружит головой – / прихоть судьбы или знак роковой?» (**Окуджава Б.** Итоги // Булат Окуджава. Спец. вып. С. 2)
- ²⁹ Зафиксированная здесь замкнутость этого кружка иностранцев известна историкам – так, Всеволодский на материале архивов театра показывает: «Что же касается интимной жизни французских актеров и их взаимных отношений, то, по-видимому, они вообще держались своего кружка» (**Всеволодский В.** Указ. соч. С. 171).
- ³⁰ Кроме значения «общество», слово «société» имеет во французском языке и самостоятельное значение – «компания, кружок». Трудно наверняка сказать, насколько осознанно воспользовался Окуджава неловкостью французского перевода, оставив слово «общество». – Прим. перев.
- ³¹ Понятно, почему у Окуджава «овального» вместо «круглого»: «вокруг круглого» поэт сказать не может, если же сказать «у круглого» – теряется некая отдельность, замкнутость дам. – Прим. перев.
- ³² Французский композитор, автор опер. – Прим. перев.
- ³³ Переводивший спутал два разных французских слова: *arras* – «прелести», «чарь», и *arrât* – «приманка», «прикорм». – Прим. перев.
- ³⁴ Ср.: «Est-ce de ce côté?» («Souvenirs», 276).
- ³⁵ Здесь же проявляется характерная для французозов сентиментальность, остроумно показанная нам Львом Толстым. Луиза говорит: «Мне было бы жаль, если б с ним случилось какое несчастье, потому что он любил свою мать» («Записки», 111).
- ³⁶ Речь, вероятно, идет о пенсии, которая полагалась за выслугу артистам Императорских театров. См.: «Иностранным артистам, за службу «безотлучно и с довольным рачением», назначается в пенсион: а) за четыре трехлетия 1/3 жалованья, б) за шесть трехлетий 1/2 жалованья. Пенсия назначается артистам, «где бы после того они ни имели пребывания» (**Погожев В.** Указ. соч. С. 141–142).
- ³⁷ Французское *sac* — это и «сумочка», и «мешочек». Только мешочек висит на руке, а сумочку в ней держат. Во французском тексте Луиза держит этот предмет в руке – значит, это сумочка. Но поскольку использовано слово «мешочек», переводчику или Окуджаве пришлось повесить его ей на руку. – Прим. перев.
- ³⁸ Ср.: «Je ne sais pourquoi j'éprouvais pour lui un sentiment de répulsion que je ne pouvais définir» («Souvenirs», 253).
- ³⁹ **Окуджава Б.** Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... / Беседовала И.Ришина // Булат Окуджава. Спец. вып. С. 15.
- ⁴⁰ «Успешный бой под Сокольницей – один из начальных, утренних эпизодов <...> Аустерлицкого сражения <...> А на льду озера Сачан русские войска оказались лишь в самом конце сражения. Между замком и озером довольно значительное расстояние, и в этих двух местах в разное время дня произошло на самом деле два «честных боя». Автор объединил их. Получилось, что Опочинин наступал с колонной Пржебышевского, отступал с колонной Дохтурова...» (**Минералов Ю.** Указ. соч. С. 77).
- ⁴¹ **Гордин Я.** Указ. соч. С. 42.

⁴² Там же. С. 41. Цитированные выводы сформулированы Я.Гординым в связи с использованием образа «условного автора» в исторической прозе от «Капитанской дочки» А.Пушкина до «Большого Жанно» Н.Эйдельмана и «Путешествия дилетантов» Б.Окуджавы.

⁴³ Перевод: «Я скоро стала модною певицей; мои песенки производили фурор, сюжеты их зарисовывались в альбомы. Мы пели тогда лишь о рыцарях да о девах. В моем альбоме был изображен Часовой, который стоял, опершись на копье, Рыцарь, отправляющийся в Сирию, Трубадур с мечом и арфой, пересекавшимися на уровне его сердца. Если благодаря моему легкому дару я завоевала успех и возбудила желание меня приглашать, то впоследствии, должна вам сказать, в знатных семействах меня принимали как друга дома».

⁴⁴ Ср.: «Аналогия [поэтики Окуджавы с символизмом. — С.Б.] подкрепляется и более непосредственными сходствами образного репертуара Окуджавы с блоковским (прекрасные дамы, рыцари, сказочные, средневековые и игрушечные персонажи, музыка, голубой колорит и т.п.)» (Жолковский А. Рай, замаскированный под двор // Жолковский А., Щеглов Ю. Мир автора и структура текста. Тераflu: Эрмитаж, 1986. С. 308.

⁴⁵ Окуджава Б. Подозрительный инструмент // Окуджава Б. Заезжий музыкант. С. 262–263.

⁴⁶ Перевод: «Я старалась совершенствовать свои ноты среднего регистра, особенно мне хотелось, чтобы оценили музыку выразительную; именно такая более всего действует на чувства (органы чувств) большинства людей, и не надо быть знатоком, чтобы ее понимать. Для романа нужны красивые слова и простая, соответствующая содержанию музыка. Выразительность исполнения — это то, что ему особенно требуется».

Светлана УВАРОВА

«Документ» в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов»

В настоящей работе предлагается попытка описать роман с точки зрения составляющих его «документов». Сразу оговорюсь, что речь пойдет не о подлинных источниках, на которые опирался писатель, создавая роман о николаевской России, а об авторских стилизациях под документы эпохи. Последние же играют столь существенную роль в структуре романа, что без описания этой роли практически невозможно подойти к анализу таких его ключевых проблем, как проблема автора, организация времени, особенности нарратива. Наконец, подобное описание приблизило бы нас к решению такого центрального для исторической прозы вопроса, как подход автора к истории.

У исследователей исторической прозы Булата Окуджавы, задающихся целью определить отношение автора к его историческому материалу и проследить его индивидуальный метод воссоздания истории, к сожалению, пока не хватает фактического материала. Для этого необходимо проследить историю создания произведения, выявить трансформацию, которую претерпело исторически задокументированное событие в процессе его художественного воссоздания, определить круг источников, меру вымысла...

Между тем роман «Путешествие дилетантов» предоставляет нам возможность подойти к этим проблемам, не выходя за рамки самого произведения, в котором «документ» служит и структурной основой, и сюжетной единицей, и объектом рефлексии. Внутрироманное отношение к «документу» можно, в известном смысле, рассматривать как проекцию отношения автора к источнику на историко-литературном уровне.

Критикой давно уже были замечены новые тенденции в исторической прозе конца 70-х годов, где на смену документализму 60-х как апогею достоверности пришло художественное и эстетическое осмысление документа. В этом смысле у Окуджавы-романиста были и соратники (в русской литературе, например, Ю. Давыдов, Н. Эйдельман, Л. Гроссман, В. Соснора, в эстонской – Я. Кросс, в грузинской – Ч. Амирэджиби, в болгарской – В. Мутафчиева), и предшественники (А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Толстой). Сама по себе документальная структура «Путешествия дилетантов» не является чем-то уникальным, но имеет своеобразные черты, до сих пор едва отмеченные критикой.

Термин «документ» по отношению к роману

Для начала существенно определить само понятие «документ» в приложении его к роману.

Роман строится как полудокументальное повествование, где наше понимание происходящего складывается из множества разнообразных, обрывочных, подчас противоречащих друг другу устных и письменных свидетельств разных лиц, дошедших до нас в форме записок, писем, дневников, мемуаров, официальных бумаг. Большая часть цитируемых документов откровенно вымышлена автором (частные письма, дневники, мемуары, анонимки). Источники других нуждаются в проверке (некоторые официальные документы, как, скажем, расписка академика Гамеля и история, с ней связанная). Третьи, базируясь на подлинном источнике, значительно отходят от него и по тексту, и по содержанию (объяснительные письма беглых любовников, сделанные после их поимки).

Термин «документ», стало быть, следует здесь понимать не в отношении к действительной исторической реальности, а в отношении к художественной реальности романа. В моем использовании этого понятия применительно к роману я выделяю две существенные типологические черты документа.

Во-первых, понятие «документ» включает в себе отношение некоей записи события к субъекту (реальному или предполагаемому), пользующемуся этой записью как источником своего знания (или памяти) о событии. Документ, таким образом, предполагает наличие своего собирателя и хранителя, предполагает субъекта, оценивающего его с точки зрения достоверности.

Во-вторых, документ существует не отдельно, но лишь в ряду других документов (наличных или отсутствующих). Его голос звучит в хоре других голосов, его достоверность определяется сопоставлением с другими свидетельствами.

Не всякое письмо или дневник, помещенные в художественном произведении, могут определяться как документ. Обычно функции писем, дневников и записок остаются коммуникативно-художественными. Для придания им статуса документа необходимо сделать их предметом рефлексии, ввести в метадискурс.

В «Путешествии дилетантов» статус документа придан как всему роману в целом, так и различ-

ным фрагментам, его составляющим. Почти каждый из героев погружен в разгадывание тайн происшедшего, одержим манией расследования, сознательно или непроизвольно выступает в роли собирателя чужих свидетельств. Почти каждый оставляет свое собственное свидетельство, будь то записка, письмо, дневниковая запись, мемуары или устный рассказ. Сложный состав романа, где свидетельства разных лиц переплетаются и налагаются друг на друга, ставит на первый план задачу описания его структуры.

Структура романа. Автор-публикатор

Начнем с того, что весь роман в целом представлен в качестве публикации некоей найденной рукописи (или свода) с подобающими случаю комментариями публикатора: «Этот бесценный экземпляр в переплете из телячьей кожи, отлично сохранившийся в сундуках потомков безвестного отставного поручика Амира́на Амилахвари, не захватанный пальцами любопытствующих бездельников, не тронутый мышами, счастливо избежавший банальной участи быть израсходованным на сигарки, на пакеты и по прочим надобностям, – этот экземпляр чудом попал мне в руки однажды в Тбилиси и порази́л меня заключенной в нем драмой неведомых мне людей»¹.

К этому документу публикатор прилагает еще два письма, помещая их в конце своей публикации в качестве дополнений и мотивируя это тем, что в них таится «разгадка самой таинственной из метаморфоз, которые претерпели герои записок».

Письма тоже сопровождаются комментарием: «К бесценному экземпляру, попавшему мне в руки, были приложены два письма, не использованные Амира́ном Амилахвари. <...> Видимо, письма эти были обнаружены родственниками отставного поручика уже не при его жизни, но из уважения к его благородному труду были аккуратно вложены меж последней страницей и тяжелым переплетом» (541).

Кроме того, в публикуемый материал автор вводит несколько им самим написанных глав, представляя их следующим образом:

«Я посчитал интересным для читателя вставить несколько эпизодов из жизни Николая I, так и назвав их в с т а в н ы м и главами, которые должны были, на мой взгляд, несколько дополнить характеристику человека, которого Мятлев долгое время считал виновным в своих несчастьях» (541).

Таким образом, строго говоря, весь текст романа делится на комментарии и добавки автора-публикатора («Современное послесловие» + «вставные главы») и публикуемые им документы.

Еще одна роль автора-публикатора, о которой он умалчивает, – организация текста записок Амира́на Амилахвари, а именно: разделение текста на

главы и их нумерация («вставные главы» публикатора вставлены в разные места романа и включены в общую нумерацию глав).

«Труд» Амира́на Амилахвари

Зададимся вопросом, что представляет собой изначально «бесценный экземпляр»? Сплошной текст или же собрание бумаг, относящихся к повествуемым событиям?

Прочитируем послесловие самого Амилахвари: «Отнюдь не тщеславное желание покрасоваться перед потомками побудило меня взяться за сей труд, а чувство глубокого долга перед дорогими мне людьми, растворившимися в вечности. В течение многих лет собирал я бумаги, имеющие отношение к этой житейской истории, располагал их по возможности в хронологическом порядке и дополнял отрывками собственных воспоминаний. Жизнь моего друга показалась мне недостойной забвения, и, не заботясь о пристрастиях потомков, я лишь собрал все, что было, в одно целое, заказал переплет из телячьей кожи, прикоснулся золотой краской к обрезу, и вот этот единственный экземпляр с торжественностью жертвоприношения пускаю плыть по волнам времен, покуда счастливый случай не вынесет его на благосклонный берег» (540).

Само по себе послесловие выключено автором из его собрания (в нем говорится о «единственном экземпляре» как о чем-то существующем уже до «Современного послесловия»). Тогда как автор-публикатор должен неизбежно включить послесловие Амилахвари в найденный им «бесценный экземпляр» (иначе он должен был бы объяснить, как попало к нему послесловие Амилахвари). Таким образом, «единственный экземпляр», о котором говорится в послесловии Амира́на Амилахвари, отличается от «бесценного экземпляра» автора-публикатора тем, что не включает в себя послесловие Амилахвари (то есть заканчивается эпилогом).

Амилахвари, по видимости, избегает давать своему «труду» какое-либо жанровое определение и туманно заявляет, что он «лишь собрал все, что было, в одно целое». «Труд» его, однако, представляет собой нечто законченное и цельное (эпиграфы, переплет, снабженность послесловием). Автор-публикатор ссылается на него как на «записки» и «рукопись» (541). С другой стороны, послесловие Амилахвари и характер ввода в текст некоторых документов рождает скорее представление о некотором своде в виде листков записок с вложенными в них по хронологии листками других документов: писем, записок, дневников и проч. Можно сказать, что презентация труда Амилахвари сохраняет обе возможности: представлять его в виде сплошной рукописи или же в виде собрания «бумаг».

Часть романа, относимая к Амирану Амилахвари (то есть без «Современного послесловия», вставных глав и приложенных двух писем), представляет собой текст его личных записок с вкрапленными в него письмами, записками, дневниковыми записями, цитатами из официальных бумаг, воспоминаниями разных лиц, прямых и косвенных участников событий романа. Только общее количество приводимых (с разной степенью полноты) письменных документов, входящих в записки в той или иной форме, достигает 85 (!). И это не считая многочисленных упоминаний о других, нецитируемых документах.

Вводятся документы различными способами.

1. Автономно, то есть как автономная часть текста записок, обычно выделяемая в отдельную главу (фрагменты дневника Мятлева, письма Ладимировского, некоторые письма Лавинии, анонимки, жалоба Тучковой и др.). Из 90 глав романа 25 составляют такие автономные «вставки», не принадлежащие перу Амирана Амилахвари и никак им не комментируемые. Эта та часть записок, где встает вопрос об участии автора-публикатора в оформлении текста (принцип выделения глав). Хронологически ввод этих документов следует за развитием событий и способствует линейной организации сюжета.

2. Другие документы органически вплетены в повествование (письма, дневниковые записи, записки и проч.) Их ввод комментируется и обыгрывается, служит предметом авторской рефлексии. Цитирование зачастую носит выборочный характер. Этот ввод значительно осложняет хронологию романа благодаря вторжению дополнительных временных перспектив (референции к моменту составления, отсылки, получения, прочтения документа). Сюжетная и композиционная роль их очень высока и заслуживает особого исследования. В рамках этой работы позволю себе привести лишь один пример.

Портрет князя Сапеги

В главе 49 Амилахвари рассказывает об их с князем Мятлевым визите в дом матери Лавинии – госпожи Тучковой. Внешняя цель визита – покупка портрета польского князя Сапеги. На деле же перед нами встреча двух заклятых врагов: Мятлева, охваченного любовью к Лавинии, выданной к тому времени замуж, и решимостью ее спасти, и матери Тучковой, стерегущей дочь от «погубителя» (247) в лице Мятлева.

Обе стороны притворяются, будто не узнают друг друга, и ведут разговор о картине и обстоятельствах, связанных с ее продажей (разговор, впрочем, полон намеков: каждая из сторон находит случай обнажить свои намерения в отношении другой стороны).

«И конечно, ни я, ни Мятлев не предполагали, какие строки зреют в великоленной голове госпо-

жи Тучковой, как буква к буквке укладываются тяжелые слова, как душно... как поникло все... даже пыль не шелохнется...» (247)

Этим комментарием Амилахвари вводит цитату из письма Тучковой дочери, якобы сочиняемого ею тут же, в момент беседы: *«...Выслушайте меня: этот богатый монстр, этот погубитель множества женщин объявился в моем доме, и по его виду я тотчас поняла, что он не на шутку взбесился на Ваш счет и будет прилагать дьявольские усилия, чтобы все перевернуть в Вашей судьбе. Отдавая должное его уму, образованности и фамилии, я намерена оградить Ваше благополучие от его посягательств. Я делаю это по возможности тонко, но бог знает, что из этого выйдет... Если он вздумает Вам писать, сохрани Вас бог отвечать ему даже в самом холодном тоне. Этого ему будет вполне достаточно для повода...» (247)*

Затем происходит возврат в событийный план, в котором Тучкова рассказывает потенциальным покупателям трагическую любовную историю князя Сапеги, выкравшего жену своего придворного, которую родные успели отравить, так что она скончалась у него на руках (выпад в сторону Мятлева). После чего Мятлев с вызовом заявляет о своей покупке картины (*«Хилым детям нашего века есть чему поучиться у этого князя...» (248)*). Тучкова пугается, и Амилахвари тут же «додумывает» за нее новые строки письма, в котором она рисует князя *«тощим стариком, преждевременно состаренным развратом и капризами»*, а его спутника – *«молчаливым, зловещего вида грузинцем» (249): «Я чувствовала, что они вооружены. От них разило вином, как от разбойников с большой дороги...» (249)*

Действие опять переходит в событийный план, и Тучкова предлагает посетителям вина...

Вслед за этим без всякого перехода приводит *ответ* Лавинии на письмо матери с ироническими уверениями в своем семейном благополучии и в том, что мать, как всегда, сгущает краски. О своем отношении к князю Мятлеву Лавиния заявляет: *«Я не только не переписываюсь, но даже не помню его имени, настолько меня он не интересует, да и я его, по всей вероятности...» (249)*

«Это письмо госпожа Тучкова получила спустя много дней после нашего визита. Приблизительно тогда же получил письмо и Мятлев» (249).

Этой репликой Амилахвари связывает одновременно отправления ответ Лавинии матери и ее же письмо Мятлеву (восьмое по счету), цитируемое вслед за тем. Письмо Мятлеву пронизано совершенно другим духом и всем своим тоном и содержанием (как и самим фактом своего существования) опровергает предыдущее.

После этого опять звучит фраза Тучковой, предлагающей вина, – звучит не как повторное предложение, а как символ возврата к настоящему из других временных срезов. Посетители отказываются от

вина и направляются к выходу, сопровождаемые Тучковой, прилагающей напоследок все усилия, чтобы уязвить Мятлева. Амилахвари она видится в виде железной птицы, готовой «вцепиться в спину когтями» (251). Вслед за тем приводится еще один кусок из письма Лавинии матери:

«...И если когда-нибудь, моя несравненная тата, Вам покажется, что я недовольна Вашим решением, отнесите это на счет моей глупости и врожденной неблагодарности... Я ведь всегда отличалась этим, не правда ли?... Я буду стараться и держать себя в руках, но бог знает, что у нас впереди, не правда ли?..» (251)

И комментарий Амилахвари:

«Мне не пришлось видеть лица госпожи Тучковой, когда она читала это письмо, о чем я не сожалею... Однако уже в этих строчках были рассыпаны всевозможные легкие и непритязательные намеки на последующие события» (251).

Действие описанной сцены развивается параллельно не только в двух планах (событийном и ментальном), но и в разных временах. В плане настоящего (происходящего на наших глазах) лежит время визита. С вводом письма Тучковой наше переживание времени передвигается в будущее (*момент писания письма после визита*). Ответ Лавинии уже самим фактом своего появления продвигает нас еще дальше во времени. Во первых, он уверяет нас в том, что письмо Тучковой было-таки написано, отправлено и получено (то есть из ментального плана перешло в реальный). Во-вторых, он реферировать к моменту прочтения письма (реакция Лавинии на прочитанное). Последующий же комментарий автора отсылает нас к еще более позднему моменту получения Тучковой ответа, увязывая этот момент как со временем визита (интервалом), так и со временем получения другого письма Мятлевым (одновременностью). К тому же путешествие по указанным временам то и дело прерывается возвращениями «домой». Остается добавить, что все это помещено в контекст записок, автор которых знает и предысторию, и будущее своих героев и сам отделен от нас более чем столетием.

Автор Амиран Амилахвари

При обсуждении романа, его стилистики и его отношения к жанру исторической прозы критиками не проводилась достаточно четкая грань между условным и безусловным авторами. Я.Гордин, обсуждая проблему автора в исторической прозе 70-х годов, находил даже, что обаяние романа Окуджавы – «именно в отсутствии четкой границы между Окуджавой и Амилахвари». В этом критик видел «особый вариант приема»: «...не реальный автор подменяется фигурой, воссозданной с максимальной историко-психологической достоверностью, а рассказчик подменяется авторской личностью. Имя рас-

сказчика оказывается псевдонимом Булата Окуджавы. Таким образом, реальный автор не остается титульной фикцией, но вступает в непосредственный личностный контакт с читателем под именем Амирана Амилахвари»².

Хочется, однако, возразить, что сближение автора и повествователя в сознании читателя «Путешествия дилетантов» во многом вызвано полнотой и яркостью наших представлений о личности автора. Возможно, для будущего читателя романа образ Амирана Амилахвари уже не будет так сильно напоминать своего создателя. А глубокое личностное вживание в образ рассказчика необходимо любому автору, пользующемуся этим образом.

Кроме того, Булат Окуджава и без вживания в рассказчика фигурирует в романе не только как «титульная фикция», но и как самостоятельный автор (еще один условный автор), чья позиция и горизонт видения не совпадают с позицией и горизонтом видения Амилахвари.

Таким образом, экзальтированная и неровная стилистика Амирана Амилахвари не может быть однозначно приписана автору «Путешествия дилетантов» (что неизбежно возникает, если мы отождествляем автора и повествователя). При всей своей собирательской и организующей роли Амиран Амилахвари должен рассматриваться как один из многочисленных «свидетелей» в романе, насыщенном чужими свидетельствами.

В этой связи интересно отметить, какой характер носит повествование Амилахвари. Даже если обратиться к чисто авторским частям его записок (то есть изъев из них цитаты), в глаза бросится неоднородность его повествования, смена разнородных дискурсов. Он то выступает в роли то добросовестного биографа или мемуариста, то становится восторженным лириком, памфлетистом, драматургом, философом и так далее... Ставя себе целью уберечь от забвения жизнь своего друга, Амиран все же далек от того, чтобы просто пересказывать то, что он знает и помнит. Он перемежает рассказ собственными суждениями, домыслами, игрой воображения. Отдавая должное свидетельству очевидца, он тем не менее уверенно дорисовывает картину события, свидетелем которого сам не был (арест Мятлева и Лавинии – глава 76). Одним словом, он пишет *биографический роман*, где центром является судьба Сергея Мятлева и Лавинии Браваура, не только цитируя услышанное, но на правах автора вторгаясь в сокровенные мысли, интимные речи и тайные мотивы своих героев. С одной стороны, Амилахвари выступает одним из свидетелей и непосредственных участников описываемой драмы, и его свидетельство наравне с другими представляет материал для нашего понимания события. С другой стороны, его свидетельство, помимо учета индивидуальности автора, должно восприниматься еще и с поправкой на *художественность*.

Другие авторы. Проблема достоверности

Большинство героев романа выступает в качестве авторов дневников, писем, воспоминаний. Воспоминания пишут Амиран, Мятлев, Николай I, отставной полицейский исправник; дневники ведут Мятлев и Анега Фредерикс; письма пишут практически все: Мятлев, Лавиния, Наталья, Ладимировский, барон фон Мюфлинг, мать Лавинии г-жа Тучкова, князь Приимков («хромоножка»), сестра Мятлева Елизавета (Кассандра), Амиран, полковник Берг, Анега. Даже дремучий старик Авросимов оставляет в романе неграмотно накарябанную записку.

Введение этих документов в роман предваряется особой главой (12-й), где автор (Амиран Амилахвари) рефлектирует над историей этих жанров и побуждениями их авторов. Уже в этом комментарии обнаруживается изначальный «изъян» этих, казалось бы, самых интимных письменных жанров: надежда пишущих на «горячую заинтересованность потомков в их судьбе» (39) (записки, дневники), «огонек тщеславия», который, по мнению автора, «терзает всех, кто хотя бы раз исповедался в письме» (37). Для Мятлева, правда, делается исключение, однако все последующее читается уже в свете комментария. Так уже в самом начале перед читателем ставится вопрос доверия к документу.

Документ в романе не только служит средством получения информации о событии, но является также объектом рефлексии (с точки зрения доверия к нему) как со стороны героев, так и со стороны читателя.

В примере с покупкой картины мы видим, как Тучкова в письме обманывает дочь, черными красками живописуя визит Мятлева. Нам дано видеть ее ложь, поскольку перед нами описание той же сцены другим ее участником – Амилахвари.

Лавиния, в свою очередь, в письме к матери говорит, что даже имени князя не помнит, и тут же садится писать к нему. Нам предлагается прочесть оба ее письма подряд.

Ладимировский в откровенных письмах барону фон Мюфлингу несколько раз заявляет о том, что он больше не намерен принуждать Лавинию вернуться. Тогда как из последующего письма Елизаветы Мятлевой брату мы узнаем, что он все же подал жалобу государю-наследнику после вторичного побега жены. Еще более показательны дорожные письма барона фон Мюфлинга к трем разным адресатам (брату, матери и подчиненному поручику Катакази), где нам предлагаются не только разные версии «дорожных впечатлений» (приятные – в письме матери, ужасные – в письме брату), но и три разные позиции по отношению к выполняемому им поручению – поимке влюбленных (верноподданническое смирение – в письме матери, горечь и внутренний протест – в письме брату, служебное рвение – в письме к поручику). Какое из писем больше

соответствует внутреннему облику жандармского полковника?

Небезгрешны также и авторы мемуаров. Так, в главе 47 Амилахвари подробно рассказывает (обильно цитируя), как Мятлев пишет свои «Memoires», посвященные личности и гибели известного поэта (имя Лермонтова не упоминается, но ясно, что речь идет о нем). Следуя рассказу Амилахвари, мы видим, как образ поэта предстает «облагороженной, чем был при жизни», а образ царя, вопреки намерениям самого мемуариста, обретает злодейские черты. Мы видим, как мемуарист «хотел быть справедливым, как история, а оказался несправедлив, как историк». И в заключение читаем признание самого мемуариста: «Анализ этой трагедии выше моих сил. Я слишком ничтожен, чтоб не касаться собственных обид. Я испытываю страшную тяжесть, но не могу осознать ее причин. Очень может быть, что главный ответчик – вся наша жизнь, а не капризы владыки, но я не гений: мне больно – вот я и кричу и ругаюсь...» (238–239).

После подобного признания записки самого Амилахвари читаются уже в другом свете.

Таким образом, новый документ, вводимый в повествование, зачастую не только пополняет наше знание происходящего, но и постоянно корректирует его, противопоставляя одному свидетельству другое.

Собиратель

Повествование становится возможным только благодаря тому, что его герои бережно собирают и хранят попавшие к ним тем или иным путем свидетельства. Страстное любопытство, жар познания другой жизни (какие бы ни были тому причины) заставляют их выспрашивать, высматривать, выведывать, рыться в собственной памяти – и в конце концов делиться своими открытиями с другим. Об авторе-публикаторе и Амиране Амилахвари уже говорилось. Приведу еще несколько примеров.

Барон фон Мюфлинг, добровольно вышедший в отставку после поимки влюбленных, пишет мужу Лавинии Ладимировскому, участливо выспрашивая у него о дальнейшей судьбе беглянки. Пачка писем Ладимировского фон Мюфлингу приводится в труде Амилахвари (именно пачка писем, а не переписка: о содержании писем фон Мюфлинга Ладимировскому нам известно лишь из ответов последнего). Стало быть, барон фон Мюфлинг собрал и сохранил эти письма (и, скорее всего, сам передал их Амирану).

Ладимировский, в свою очередь, ломает голову над неверностью жены и не может удержаться от того, чтобы не следить за ней тайком, отмечая каждый ее шаг, каждое душевное движение. Ревниво следит он и за судьбой «князишки». Из его писем мы узнаем о внешней стороне семейной жизни Ла-

винии после поимки, о происках Тучковой, о появлении Марго, о следствии над Мятлевым и приговоре суда, об объяснительных письмах, данных пойманными любовниками полиции, о записках Мятлева к Лавинии из крепости. Особенно интересен его рассказ о записках, обнаруженных им после вторичного побега жены (глава 83): «Я помню, как разложил их все, перечитал, не пропуская ни слова, связал их в пачку и затем каждый вечер, заперевшись, перечитывал опять и опять, сличал, сопоставлял, выверял с холодной расчетливостью судебного ярыжки. Я заучил все наизусть, даже смог по каким-то намекам разложить эти запретные обрывки в порядке, в каком они доставлялись, от первого до последнего» (485–486).

Придя в себя после перенесенной болезни, Ладимировский вновь перечитывает пачку, но уже без боли: «...перечитал, как некий грустный роман, и захлопнул переплет» (486). Эту пачку, впрочем, Ладимировский не посылает фон Мюфлингу из этических соображений, лишь цитирует несколько записок. Однако знаменательно уже само стремление собрать их воедино и хранить. Фон Мюфлингу же передается итог прочитанного, воспринятого как «горькая переключка двух несчастных» (486).

(В скобках замечу, что отсутствие некоторых документов, неполнота «собрания» носит в романе принципиальный характер, ибо, когда коллекция полна, деятельность собирателя теряет смысл.)

Последний пример, приводимый здесь, – история с военным доктором той отдаленной крепости, где Мятлеву суждено было отбывать солдатчину и куда под видом сестры милосердия Игнатъевой приезжает к нему Лавиния. Доктор, чьи притязания в свое время получили отпор, присматривается к необычной сестре и начинает ощущать «какие-то таинственные перемещения чего-то зыбкого, неуловимого как тень, как намек на иную жизнь, из которой доносится что-то, чего тебе понять не дано, лишь остается томиться в неведении» (492).

Он подсматривает, как Игнатьева склоняется над раненым Мятлевым, видит их лица, «сведенные одинаковой судорогой, озаренные одинаковым огнем то ли безумия, то ли вдохновения» (492), и догадывается о происходящем, что, однако, только раз-

жигает его любопытство: «Все это нарастало как снежный ком, увеличивалось, вспухало, становилось мучительным... И снова доносилось до него уже где-то в ином месте, в иную ночь: «Ничего, княгинюшка, вы не плачьте. Теперь его помилуют... Все к лучшему... Вон с Турцией война, а его не пошлют... Ничего, княгинюшка...»

Откуда доносился этот шепот, было не понять; что его породило – оставалось необъяснимым; кто перешептывался с кем, и перешептывался ли, – природа оберегала от посторонних... Но с дотошностью ученого, с упрямством муравья, с сердцебиением приговоренного доктор все же собирал каждый листок, отлетевший от шелестящего древа жизни, каждый листок, уже бывлой, неповторимый, прошлый, и складывал их один к одному просто так, бесцельно, не зная, куда он впоследствии приспособит эту пеструю, засохшую, неживую коллекцию...» (492–493).

«Коллекция» эта, в форме сбивчивого рассказа, передается Мятлеву после ареста Лавинии и «оживляется» пером Амираном Амилахвари.

По-своему вовлечены в разгадку своей части истории и автор анонимок, и госпожа Тучкова, и комендантская дочка Адель, и безымянный полицейский исправник. Остается добавить, что судьба Мятлева и Лавинии, – не единственная тайна, над разгадкой которой бьются герои романа.

Итак, каждое действующее лицо получает слово. Читатель же поставлен в ситуацию историка, которому нужно составить картину события из вороха отрывочных, разрозненных и не всегда искренних свидетельств. К тому же и «рама» к этой картине, и законы ее перспективы даны лишь в финале.

Интересно, что презентация «находки» происходит в конце, тогда как для успеха мистификации логично было бы сделать это в начале. Читая роман, читатель еще не знает, что перед ним – кем-то найденный свод документов о жизни князя Мятлева. Только к концу образ исторического документа, каковым представлен весь роман, обретает свою законченную форму, только тогда все разрозненные нити события сплетаются воедино. До этого читатель поневоле вовлечен в этот трудоемкий и кропотливый процесс собирательства, в котором так или иначе участвуют герои и авторы произведения.

Примечания:

¹ Окуджава Б. Путешествие дилетантов. М.: Сов. писатель, 1980. С. 540. Далее ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.

² Горди Я. Порвалась связь времен? Заметки об одном направлении современной исторической прозы // Вопр. литературы. 1986. № 3. С. 58.

Леонид ТРУС

Мир Окуджавы

А как первая любовь...

Прежде всего хочу выразить признательность за возможность высказаться о дорогом для меня предмете, предоставленную оргкомитетом этой замечательной конференции мне, не литературоведу, не филологу – просто одному из тех, для кого Окуджава воистину не только «больше чем поэт»¹, пусть даже и любимый, а – жизненный ориентир. Что обусловило это особое место Окуджавы в жизни миллионов людей?

Слав благородства, рыцарства, я бы даже сказал – аристократизма с демократичностью, возвышенного романтизма и «не ведающего стыда»² реализма, праздничности и повседневности, лиризма и гражданственности, русских и грузинских фольклорных – поэтических и музыкальных – мотивов, формальной изощренности и «неслыханной простоты»³, – все это присутствует в его песнях, отличает их от всего остального песенного потока, но все же, мне кажется, не в этих особенностях окуджавского творчества заключен секрет его поразительной живучести, актуальности, нужности людям – какое слово предпочесть?

Надо вспомнить, как его песни входили в нашу жизнь в конце 50-х – начале 60-х. Я не о том, как они благодаря магнитофону – новинке тех времен – побеждали замалчивание и хулу (это еще кто кому «благодаря» так быстро стал достоянием народа: Окуджава, Галич, Высоцкий – магнитофону, или он – им). Я о другом. Как впитывали мы эти странные мелодии, эти *простые слова*, выражающие такие насущные чувства и мысли. О мужестве, достоинстве, доброте, понимании, любви, отечестве, свободе, долге, судьбе – и надежде, надежде, надежде. Нельзя сказать, чтобы эти слова были под запретом или чтобы их никто, кроме Окуджавы, не произносил. Скорее наоборот, они звучали повсюду – как и слова про «ум, честь и совесть»⁴... Но то были «слова, слова, слова» – *инфляция слов*. За ними не было никакого обеспечения. Существом, жизнью. Стоило какому-нибудь очередному вождю произнести любое их этих слов, как оно тут же превращалось в труху, отвратительно-бессмысленное сотрясение воздуха. Люди атомизированного, разобщенного общества, *общества без общения*, безошибочно узнавали в них его пустоту и отторгали ее. Каза-

лось, что вернуть им хоть какое-то значение можно, лишь придавая им противоположный смысл, через иронию. Не в эти ли годы родились серии анекдотов про армянское радио, Ильича, Чапаева?

Разумеется, были поэты, первоклассные поэты. Еще живы были Ахматова и Пастернак, Антокольский, Берггольц; были Самойлов, Слуцкий; ренессанс переживали Блок, Тютчев, Фет, не говоря о Пушкине. Но какая-то черта отделяла их поэзию от окружающей нас повседневности. Люди задыхались без общения, имитировали его как угодно – от альпинизма до пьянства, но поэзию как средство общения не использовали. Может быть, потому, что поэзия и жизнь находятся как бы в *разных регистрах бытия*.

Вот тогда-то Окуджава и изобрел свою песню. Не просто песню, и даже не «авторскую песню», а именно ПЕСНЮ ОКУДЖАВЫ. Ее *отличительные особенности*:

- «...короткая как жизнь сама...»;
- «у нее *пронзительные слова*, / а мелодия *почти что возвышенная*»⁵.

«Короткая» – это очень важно. Потому что это означает, что в ее основе – поэзия самой высшей пробы. Помните, у Слуцкого: «Все это было на одном листе, / На двадцати плюс-минус десять строчек. / Поэты отличаются от прочих / Людей приверженностью к прямоте / И краткости»⁶.

И «*пронзительные слова*». В короткой песне все слова обязательно должны быть пронзительными. Для других «на двадцати плюс-минус десять» строчках просто нет пространства.

И, конечно, мелодия. «*Почти что возвышенная*», мелодия как раз и переводит текст песни через ту черту, которая разделяет регистры поэзии и повседневности. Но, конечно, для успеха этой операции надо прежде всего, чтобы было что переводить, нужны «пронзительные слова».

О «словах» Окуджавы писано множество всяких слов. Среди них немало и в том духе, что они, мол, «не те»: не точны, не соответствуют нормам грамматики, случайны, безлики, пошлы, вульгарны, не несут печати авторской индивидуальности... и т.д. и т.п. Это вместо того, чтобы задаться вопросом: *что же делает эти обыкновенные слова* (у поэтов, как и у «прочих людей», других слов нет; замшелая наивность – полагать, что существуют какие-

то особые – хорошие – поэтические, или, наоборот, – дурные – непоэтические слова) *pronзительными*, обеспечивая отзывчивость на них столь обширной и разнообразной* аудиторией?

Может быть, неслыханная *дерзость оправдания, даже прославления презренной прозы повседневной жизни и ее обыденных персонажей – перед лицом, казалось бы, максималистских этических и эстетических критериев*. Причем ни малейшей попытки приукрашивания. Многих это сбивало с толку – мы ведь привыкли к лакированному изображению действительности, так привыкли, что и ее самое без лакировки не воспринимали. А тут вдруг, без предисловий и объяснений, – обыкновенный Ленька Королев по кличке Король (Боже, кличка – значит, шпана, да еще «Король» – значит, не комсомольский вожак, скорее объект воспитательной работы, так и не доведенной до конца: остался «Королем») сравнивается с королем («корона», «королева») – и от такого сравнения нисколько не меркнет; но ведь и король не посрамлен сравнением с нашим советским юношей, как полагалось бы по канонам советской иерархии престижа. Ну ладно, Леньку еще можно как-то вписать в советские рамки: у него важная заслуга – ушел на войну (при желании можно считать, что добровольцем: ушел ведь, а не призван), погиб – о мертвых надо только хорошо. (Окуджавы любил рассказывать, как в некоей инстанции его ругали за «Леньку», а некое время спустя, ругая уже за другие песни, говорили: «Есть же у вас и хорошие песни – про Леньку, например!»)⁷ Но вот косноязычный *Ванька Морозов* с его – явно «не по чину» – любовью к циркачке, кажется, уж вовсе смешон, но угадываемая за текстом *трагедия* («за что ж вы...», «ведь от любви беды не ждешь...», «Ведь сам по проволке идешь!»)⁸ мгновенно перемещает его в то пространство, в котором мы привыкли видеть лишь Кармен с ее торреро – и по гамбургскому счету трагедии Ванька оказывается равным своим романтическим аналогам (что, правда, признали далеко не все распевавшие эту песню: слишком велик оказался перепад между ожиданием, провоцируемым клишированной лексикой лирического героя, и неожиданной пронзительностью приведенных выше слов).

На таком же противоречии между социальным портретом лирического героя (как он рисуется, судя по двум-трем словам его лексикона) и романтическим целомудрием его чувства «построен» и другой *шедевр* – «Эта женщина! Увижу и немею...»¹⁰ (говорю «построен», хотя это не то слово: речь ведь не о приеме, а о мироощущении поэта, о чем говорит

предельная простота интонации, отсутствие малейшей взвинченности, столь характерной для комсомольско-шлягерной эстетики). Причем, что поразительно: наиболее пронзительным здесь оказывается слово обыкновеннейшее из обыкновенных – «женщина», слово, которое в советском быту приобрело какое-то странное значение, определяемое в диапазоне от «Женщина, не лезьте без очереди!» до «Товары для женщин». В песнях Окуджавы оно обрело трогательный и возвышенный смысл, не утратив при этом своей обыденности; меньше всего можно заподозрить окуджавскую героиню в отсутствии пищеварения.

Речь не о приеме еще и потому, что «приемы» бывают изобретаемы, когда автору нечего сказать или же ему самому неинтересно то, что он говорит, и, боясь, что и читателю (слушателю) тоже будет неинтересно, автор пытается завлечь его какой-нибудь головокружительной метафорой, аллитерацией или рифмой и прочими красотами (роль которых могут играть и безобразности). Окуджаве не просто есть что сказать: в каждой песне он высказывает нечто *насузное*, целиком, кажется, выкладываясь на ее «двадцати плюс-минус десять» строчках. Но, видимо, такова *природа насузного* вообще («Так природа захотела»¹¹), что, даже выложившись, казалось бы, без остатка, *высказать его невозможно*. И появляется новая песня. О «простом муравье», создавшем себе богиню «по образу и духу своему» и ставшем красивым и мудрым, «как боги», и грустным, «как жители земли»¹². И о другом муравье, бегущем «не тридцать лет, а триста лет» по улицам Москвы, влюбленном в этот город, в его «голубые торцы», в его простую и удивительную жизнь, олицетворением которой является девочка, несущая «в руке <...> кусочек дня, / как будто завтрак в узелке мне, муравью, несет...»¹³. И о «прозрачном асфальте» Арбата, который с его пешеходами, *людьми не великими* (угадываете противопоставление Человеку с большой буквы?), равен Отчеству и *который «никогда до конца не пройди»*¹⁴. И о девочках, проклинаящих «подлую» войну и иступленно желающих мальчикам «постараться вернуться назад» – не прячься, оставаясь «высокими» и себя не жалея, «и все-таки» – вернуться...¹⁵ И «Молитву», в которой он просит у Бога для людей всего, к чему они так стремятся, – то сочувственно посмеиваясь, то откровенно издеваясь над их возделанными ценностями, а себе – только одного: «...не забудь про меня». (Конечно, это *молитва безбожника*, каковыми мы почти все являемся, включая и большинство ныне неожиданно уверовавших, безбожника, на краю отчаяния хватающегося за Бога

* Впрочем, не стоит преувеличивать это разнообразие. Существовали огромные социальные пласты, слыхом не слыхавшие об Окуджаве, или никак не выделявшие его песни из общего песенного потока, или вслед за агитпроповскими лекторами считавшие их (поджав губы) «популярными среди некоторой части молодежи». Но вот возрастное, даже поколенное разнообразие его читателей действительно поражает.

как за соломинку, «как верит солдат убитый, что он проживает в раю»¹⁶; не оттого ли так пронзительны слова этой молитвы?)

И, конечно, о войне. Фронтовик, чей день рождения совпадает с Днем Победы, не мог не возвращаться к этой теме снова и снова: «Я выжил. / Я из пекла вышел <...> Теперь живу посередине между войной и тишиной»¹⁷. Образы войны возникают в его песнях в самых неожиданных ситуациях: «...отправляется нежность на приступ, / в свои тихие трубы трубя. / И поротно, и побатальонно / льется в душу она сгоряча...»¹⁸. Но, не в пример легиону певцов ратных подвигов, он это пекло не идеализирует: «Гордых гимнов, видит Бог, я не пел окопной каше»¹⁹. Нельзя не вспомнить в связи с этими словами о прозаическом дебюте Окуджавы, о его повести «Будь здоров, школяр», навлекшей на себя тогда, в 1961-м, обвинения в подражании Ремарку, дегероизации, искажении исторической правды и тому подобных смертных грехах. Но особую неприязнь политруков и затейников «военно-патриотического воспитания» вызвала песня «Вы слышите: грохочут сапоги...», выразившая накипевшее на сердце миллионов ощущение военного и непосредственно послевоенного бытия (ветераны афганской войны уже, пожалуй, не могли бы ТАК сказать): «...в нашем доме пахнет воровством. // А МЫ РУКОЙ НА ПРОШЛОЕ: ВРАНЬЕ! / А МЫ С НАДЕЖДОЙ В БУДУЩЕЕ: СВЕТ! / А по полям киреет воронье, / а по пятам война грохочет вслед»²⁰.

И о... но, перефразируя окуджавские слова, нам всем знакомы эти песни, «поэтому не стоит повторяться»²¹. В них во всех Окуджава ставит нас перед лицом последнего выбора – честь, жизнь, смерть, свобода, судьба. И – вот что сделало его столь необходимым миллионам его единоверцев: он верит и нас заражает своей уверенностью, что наш выбор, естественный, как дыхание, совпадает с выбором всякого порядочного человека. «А иначе зачем на земле этой вечной живу?»²²

В этом, вероятно, и состоял секрет нашей пленности его песнями: с ними в нашу жизнь вошла внутренняя свобода от того морока, в котором мы все существовали, свобода «жить не по лжи»²³, а в соответствии с теми ценностями, которые мы вроде бы и разделяли, но следовать им считали невозможным для нас, простых муравьев, героизмом. Окуджава убедил нас (не убеждая, а простым отсутствием сомнения в том, что это так), что это не героизм, а норма – НАША НОРМА, – и тем самым вернул нас самим себе. С таким подарком не расстаются.

Мы увидели себя глазами Окуджавы – не такими, какими нам было «положено» быть, а какие есть – погруженными «в суету дворов арбатских», в «наше лето, нашу зиму и весну...»²⁴ и объединенными не партийно-государственным «кодексом строителя коммунизма», а сами по себе – любовью,

надеждой, верой и тем молчаньем, в котором «как много, представьте себе, доброты»²⁵, образующими собой не марширующие колонны, а ОБЩЕСТВО, то есть множество людей, общающихся между собой без санкции парткомов и «безумных султанов»²⁶. Вот эта независимость мира, в который мы вступали вслед за Окуджавой, от парткомов и «султанов» делала его неприемлемым для них (хотя ничего крамольного он не писал), а нас – свободными. И нас, и тех, кто приходит после нас.

Надо заметить, что Окуджава вернул нам именно свободу, а не расейскую «волю» (ту самую, «бессмысленную и беспощадную»²⁷). Стоит присмотреться к тому, как он это сделал: нерасторжимо связав ее с честью и судьбой, подразумевающими предельную ответственность перед лицом жизни и смерти. Целая философия ответственности (Окуджаву можно было бы назвать «стихийным экзистенциалистом», если бы не полное его равнодушие к философским спекуляциям): свобода – это не только «сладкое слово»²⁸, она возможна лишь в рамках чести и естественного порядка вещей (судьбы; иногда Окуджава, не произнося этого важного слова, предпочитает дать нам непосредственно ощутить то, что он связывает с судьбой, – добровольное, свободное подчинение ей: «...любовь – ключ дрожит в замке, / ключ дрожит в замке, чемодан в руке»²⁹; «...старый солдат, я стою, как в строю... / Вот так она любит меня»³⁰; и даже «А она щедра, щедра – / надолго ли хватит?»³¹ – не жалоба на судьбу, а лишь тревога за женщину). Некоторые упрекают Окуджаву в высокомерии. Что ж, они, пожалуй, правы: он действительно меряет нас высокой мерой. Но вся соль в том, что он уверен: нам только такая высочайшая мера и подходит.

Сегодня в это верить труднее. Слишком многие из тех, кто казался нам тогда порядочными людьми, сломались – не под пытками, это нельзя было бы поставить в вину, – а стремясь к «корыту власти» или популярности, подменяя меры благородства и достоинства мерами жлобства и угодничества. Но повторим вслед за Окуджавой: «<...> дай рвущемуся к власти навластвовать всласть!»³² и «Грош цена тому, кто встать / над другим захочет»³³.

Но Окуджава – это не только песни, а еще и великолепная проза. О «Школяре» мы уже упоминали. Но потом были «Бедный Авросимов» («Глоток свободы») – все та же окуджавская тема: испытание неприметного маленького «муравья» встречей с предельным бытийным выбором, выпрямляющее действие такой встречи), «Похождения Шипова», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» – книги, возвращавшие нам способность соотносить наши судьбы не с пятилетками, съездами и прочими казенными свершениями, а с событиями наших жизней и ее неотъемлемыми критериями – честью, достоинством, любовью. И, нако-

нец, «Упраздненный театр»³⁴, приблизивший вплотную к нашим глазам то время, когда еще только закалилась сталь будущих тюремных решеток.

Завершая доклад на тему «Мир Окуджавы», хочу сказать буквально несколько слов на тему

«Окуджавы в мире». Окуджавы в мире – это то, как мир принял его песни и книги. Увы, они не изменили мир, но благодаря этим книгам и этим заученным с голоса (помните?) песням мы не отравились тем непригодным для дыхания воздухом, которым мы дышали вместе с ним.

Примечания:

¹ Сокращенная цитата строки Евг. Евтушенко «Поэт в России – больше чем поэт» из поэмы «Братская ГЭС». См. **Евтушенко Евг.** Граждане, послушайте меня... Стихотворения и поэмы. М.: Худ. лит., 1989. С. 382. – *Прим. ред.*

² Парафраз ахматовской строки «...растут стихи, не ведая стыда» (цикл «Тайны ремесла»). См. **Ахматова А.** Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Малая серия). Л.: Сов. писатель, 1984. С. 393. – *Прим. ред.*

³ Сокращенная цитата из стихотворения Б.Пастернака «...Здесь будет все: пережитое...» (цикл «Волны»): «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту». См. **Пастернак Б.** Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). М.–Л.: Сов. писатель, 1965. С. 351. – *Прим. ред.*

⁴ В.И. Ленин в 1917 г. в статье «Политический шантаж» охарактеризовал партию большевиков как «...ум, честь и совесть нашей эпохи». См. **Ленин В.И.** Полн. собр. соч. В 55 т. Т. 34. М.: Политиздат, 1962. С. 93. – *Прим. ред.*

⁵ **Окуджавы Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С.252. (Курсив и выделения в цитатах всюду мои. – *Л.Т.*)

⁶ **Слуцкий Б.** Сегодня и вчера. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 65.

⁷ **Окуджавы Б.** Чаепитие на Арбате. С. 31–32.

⁸ См., например, автобиографический рассказ «Подозрительный инструмент»: **Окуджавы Б.** Заезжий музыкант. М.: Олимп – ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1993. С. 275–276.

⁹ **Окуджавы Б.** Чаепитие на Арбате. С. 21.

¹⁰ Там же. С. 9.

¹¹ Там же. С. 296.

¹² Там же. С. 75.

¹³ Там же. С. 44.

¹⁴ Там же. С. 82.

¹⁵ Там же. С. 56–57.

¹⁶ Там же. С. 183.

¹⁷ Там же. С. 234.

¹⁸ Там же. С. 18.

¹⁹ Там же. С. 379.

²⁰ Там же. С. 29–30.

²¹ Этот вариант строки звучал в устном исполнении. См.: **Окуджавы Б.** Чаепитие на Арбате. С. 253: «<...> поэтому нет смысла повторяться».

²² Там же. С. 235.

²³ «Жить не по лжи!» – заголовок воззвания, а затем статьи А.Солженицына, впервые опубликованной в день его ареста, 12 февраля 1974 г., в «самиздате», а затем изданной в Париже в 1975 г. в сб. «Жить не по лжи» (ИМКА-Пресс). – *Прим. ред.*

²⁴ Там же. С. 81.

²⁵ Там же. С. 37.

²⁶ Там же. С. 232.

²⁷ Ср.: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»: **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 6. Л.: Наука, 1978. С. 349. – *Прим. ред.*

²⁸ «Это сладкое слово – свобода» – название фильма В.Жалакявичюса (1973 г.). – *Прим. ред.*

²⁹ Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилов. М.: Музыка, 1989. С. 111.

³⁰ **Окуджавы Б.** Чаепитие на Арбате. С. 19.

³¹ Там же. С. 62.

³² Там же. С. 183.

³³ Там же. С. 229.

³⁴ «Будь здоров, школяр» – 1961; «Бедный Авросимов» – 1969 («Глоток свободы» – 1971); «Мерси, или Похождения Шипова...» – 1971; «Путешествие дилетантов» – 1976–1978; «Свидание с Бонапартом» – 1983; «Упраздненный театр» – 1993.