

День третий

2 декабря

Георгий КНАБЕ

«Там, за поворотом Малой Бронной...»

Смиотика города существует на двух уровнях. На первом знак относится к городу как к целому и служит более или менее объективной, привычной его характеристикой: туманный Лондон; Петербург – окно в Европу. Акцент здесь лежит на означающем, и переживание знака сведено к минимуму. На втором уровне знак выступает как характеристика не столько города как целого, но чаще как *части* города, отдельного района, улицы. Акцент лежит на означаемом и, соответственно, насыщен индивидуальным переживанием: «Ни страны, ни погоста / не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать»¹; «Ах, Арбат, мой Арбат, ты – моя религия...»²

Маркированный район воспринимается как ценность (или, напротив, как ее отсутствие) по противоположности другому району, носителю как бы обратного знака. К 1911 году относится впечатление издателя Герцена М.К. Лемке от встречи с М.К. Рейхель, корреспонденткой и приятельницей автора «Былого и дум»: «...первое, что поражает в ней, – это прекрасная московская речь, речь Сивцева Вражка, Плющихи, глухих переулков Арбата или Поварской, где еще доживают дворянские гнезда, но не Таганки, не Ильинки, где московский говор окрасился типичной купеческой складкой»³. Соответственно, такие противостоящие друг другу районы часто бывают размежеваны улицей или местностью, играющей роль границы. Так виделись Андрею Белому в Москве бульвары, отделявшие интеллигентский Арбат, с одной стороны, от официального, чиновничьего и плутократического центра города, а с другой стороны – от пролетарского Дорогомилова⁴. И если за каждым из разделяемых такой границей районов стоят переживания, воспоминания, люди и образы, если эти переживания и эти образы оживают в генетической памяти города и в творчестве художников – прозаиков и поэтов, то такая улица, как бы ни была она повседневна и ничем не примечательна, становится рубежом, разделяющим эпохи и состояния истории, связывающим их в едином движении культуры и раскрывающим перед нами ее человеческое содержание. В качестве такого рубежа Михаил Булгаков ощутил, казалось бы, ничем не привлекательную московскую улицу Малая Бронная. Эта роль ее явствует из многих биографических обстоятельств писателя и из того ясно сказавшегося в его творчестве облика, в котором он видел Москву двадцатых годов. Подобная роль той же улицы неожиданно обнаруживается и в одном из стихотворений Окуджавы. Оно датиро-

вано 1959 годом, в некоторых изданиях озаглавлено по первой строке: «...И когда под вечер над тобою...», в других имеет название «Ситцевые женщины». Стихотворению предпослано посвящение О.Б., в «Избранном» и в сборнике «Чаепитие на Арбате» – О.Батраковой⁵.

...И когда под вечер над тобою
журавли охрипшие летят,
ситцевые женщины толпою
сходятся – затмить тебя хотят.

Молчаливы. Ко всему готовы.
Окружают, красотой соря...
Ситцевые, ситцевые, что вы!
Вы с ума сошли: она ж – своя!

Там, за поворотом Малой Бронной,
где окно распахнуто на юг,
за ее испуганные брови
десять пар непуганых дают.

Тех, которые ее любили,
навсегда связала с ней судьба.
И за голубями голубыми
больше не уходят ястреба.

Вот и мне не вырваться из плена.
Так кружиться мне, и так мне жить...
Я – алхимик.
Ты – моя проблема
вечная...
тебя не разрешить⁶.

В творческой биографии Окуджавы (в отличие от Булгакова) эта улица и ее роль не развернуты и автором никак не прокомментированы. Тем больше оснований попытаться проникнуть в окружающие ее обертонны. Такое проникновение, основанное на анализе общих мотивов творчества и растворенных в нем ассоциаций, подчас помогает обнаружить смысл, таящийся в глубине и на четко документированной поверхности не проступающий.

Несмотря на то что М.А. Булгаков в разное время был связан и местом жительства, и служебными обязанностями со многими улицами и переулками Москвы – со Сретенским бульваром, Девичьим полем, Камергерским переулком, Большой Никитской, – наибольший след в его жизни и творчестве оставили два района: в широком смысле слова Арбат (или то, что ныне все чаще обозначается как «Приарбатье») и район, в старину обозначавшийся как Козиха. Границы первого: Пречистенка – Садовые – междуречье Спиридоновки и Бронной – бульвары; границы второго: Бронная – Тверской бульвар – Твер-

ская – Большая Садовая. Как явствует уже из этой топографии, границу между ними составляет именно Малая Бронная с примыкающими к ней с юго-запада Патриаршими прудами. В первом из этих районов Булгаков жил до середины двадцатых годов, во втором – в конце двадцатых и с 1934-го по 1940-й. Каждый из них был для писателя сопряжен со многими наблюдениями, переживаниями, дружескими связями и впечатлениями, которые стягиваются в два наиболее значительных в его жизни узла.

В первой половине двадцатых годов писатель проживал в доме № 10 по Большой Садовой в окружении, типичном для определенного слоя нэповской Москвы – шумном, уголовно подозрительном, со странной смесью интеллигенции, выпавшей из своего слоя и перебивавшейся сомнительными заработками, и хлынувшей в Москву деклассированной массы демобилизованных красноармейцев и переселенцев из деревни. В пору жизни на Большой Садовой Булгаков работал по ночам, когда затихала «шумная «коммунальная» квартира с самогоном, драками и плясками под гармонь»⁷. Сказанное подтверждается строками из 2-й главы «Театрального романа»: ночью «проклятая квартира успокаивалась», рассвет освещал мою «омерзительную комнату»⁸. Рядом располагался мюзик-холл, напротив – цыганский табор, оба вполне подходившие к описанному стилю. Местом прогулок писателя большей частью были Патриаршие пруды с примыкавшими к ним Ермолаевским и Козихинскими переулками. В Малом Козихинском жили близкие знакомые писателя – семья адвоката Коморского⁹, и, кажется, никого, кроме них, близких и приятных людей здесь не было, если не считать писателя Юрия Слезкина («в старом московском доме на углу Трехпрудного и Малого Козихинского переулков»)¹⁰, в котором Булгакову вскоре предстояло жестоко разочароваться.

Из этой реальной атмосферы проникла в произведения Булгакова тональность, навсегда оставшаяся для них характерной. Реальный быт был здесь настолько гротескным, что в нем тут же обнаруживалось нечто нереальное, демоническое, вырастала та дьявольщина, которая заполняет страницы «Мастера и Маргариты» и «Зойкиной квартиры». В доме, где жил писатель, лежит на нечистых простынях повелитель адских сил Воланд, в соседнем театре Варьете, он же мюзик-холл, совершается сеанс черной магии и отделяется от тела голова конференсье Бенгальского, уголовная фантазмагория «Зойкиной квартиры» происходит в китайской прачечной, располагавшейся все в том же Малом Козихинском переулке наискосок от так хорошо знакомого Булгакову дома Коморских, и многое-многое другое. Причем вся эта дьявольщина, укорененная в местных реалиях, в то же время разворачивается с постоянной оглядкой на невидимые и вездесущие власти. Заметим эту оглядку – в ней, как выясняется, самая суть дела.

Если не считать этих «невидимых и вездесущих», заполняющих все пространство булгаковского мира, козихинское царство чужой, опасной и при всем своем комизме жуткой фантазмагии проти-

воположно царству, где живет, находит отдохновение и реализует себя в творчестве Мастер и которое располагается в «подвальной квартирке в арбатских переулках», среди «маленьких домиков с садиками»¹¹. Как источали обжитые и исхоженные Булгаковым кварталы, дома и дворы Козихи двусмысленную чертовщину Воланда и его ассистентов, так эти переулки образуют реальную среду иной жизни писателя. Здесь он обосновался после отъезда с Большой Садовой – сначала в Обуховском (Чистом) переулке, затем – в Малом Левшинском. Это время его жизни «связано было с переулками Пречистенки и Остоженки. Там жили филологи, философы, искусствоведы, служившие поблизости в ГАХН (Государственная академия художественных наук; она размещалась в доме № 32 по Пречистенке, то есть в бывшей Поливановской гимназии – этом инкубаторе московской интеллигенции конца XIX – начала XX века. – Г.К.). До начала 30-х годов эти люди составляли его приятельский круг, они же были и первыми слушателями многих его произведений»¹². В Мансуровском, в доме Топлениновых, виделся он со своей будущей женой, Еленой Сергеевной Шиловской. Сама она жила до встречи с Булгаковым (позволим себе утверждать это вопреки многим суждениям биографов) в Большом Ржевском, в доме, называвшемся у местных жителей «домом командармов». Симметрично Ржевскому, с противоположной стороны Арбата, в Плотниковом (который в ту пору все еще здесь называли Никольским) проживали ближайшие друзья (не добрые знакомые, как Коморские, а настоящие близкие друзья) – историк философии, будущий первый биограф Булгакова П.С. Попов с женой Анной Ильиничной, внучкой Льва Толстого. В Чистом переулке жил первое время не только сам Булгаков, но и дядя писателя по матери Н.М. Покровский – прототип профессора, главного действующего лица «Собачьего сердца». Наконец, здесь же, в Нащокинском переулке, прошли последние годы семейной жизни Булгакова и Елены Сергеевны.

Как заполняли впечатления от козихинских мест мир Воланда и всей его нечисти, так же органично вошла в произведение писателя атмосфера, в которой он оказался здесь, в переулках Приарбатьи: «Так уж случилось в жизни создателя романа, что ему пришлось пережить практически все то, что и узнал в своей «подвальной жизни» Мастер»¹³. Высказанная здесь мысль полностью подтверждается распространением на творческие впечатления той атмосферы, которую ощущал Булгаков «среди маленьких домиков с садиками», в отличие от той, что сопровождала его самого и его героев в козихинских местах. Этой атмосферой дышат и «подвальная квартирка в арбатских переулках», и обаятельная Маргарита, подвергающая возмездию врагов Мастера. Об условиях его жизни в те годы говорят хотя бы лыжные прогулки, о которых вспоминает друг Булгакова этой поры Сергей Ермолинский¹⁴. Та же атмосфера чувствуется в записях, дополнявших роман и занесенных в тетрадь 1938–1939 годах. «В ночь с 10.IV на 11.IV.38 г. между ча-

сом и двумя ночи луна висит над Гагаринским и Афанасьевским высоко. Серебриста. <...> 18-го мая в 5 ч. утра, <луна> белая, уже ушербленная, беловатая, над Пречистенкой. В это время солнце уже золотит окна. Перламутровые облака над Арбатом»¹⁵.

Автор настоящего текста провел в свое время обследование архитектурных особенностей арбатского района в описанных выше его пределах, которые характерны были именно для него и отличали его от других районов столицы. Эти особенности «как будто дают право принять за основополагающий признак арбатского района 30-х годов следующие два параметра: необычно высокий сравнительно с другими районами города процент особняков, превращенных в коммунальные квартиры, но более или менее сохранивших свой архитектурный облик и социокультурный образ; резкое преобладание в жилой застройке сочетания особняков и многоквартирных домов модерн – в совокупности от 70% до 100%»¹⁶. Вот эти-то характерные особенности иссякают к Малой Бронной и не повторяются за ней, исчезновение их выражено наиболее последовательно и ярко в кварталах между «проклятой квартирой» на Большой Садовой и «китайской прачечной» в Малом Козихинском. Именно она, Малая Бронная, образует границу, которая разделяет два мира Михаила Булгакова. Но, как выясняется при более близком рассмотрении, она же и соединяет их. Разделяет и соединяет их так, как совсем по-другому будут они разделены и соединены для Булата Окуджавы, когда настанет его черед ощутить и пережить тот же рубеж.

На Малой Бронной происходит сцена, которой открывается «Мастер и Маргарита» и которая сразу же вводит читателя в противоестественную атмосферу советского быта: пивной ларек, в котором нет пива, писатель, который носит имя композитора, дом Герцена, который назван «Домом Грибоедова», рассказ о гибели Берлиоза под колесами трамвая, «поворачивающего по новопроложенной линии с Ермолаевского на Бронную»¹⁷, линии, которой никогда не было. Но продавщица в ларьке хамит, Берлиоз – жулик, прокладка трамвайной линии была объявлена, но не состоялась, не исключено, чтобы не обеспокоить проживавших здесь лиц высшего порядка – Бубнова в Ермолаевском, Крыленко во Вспольном, семью Менжинского на углу Вспольного и Гранатного, Литвинова и семью Бухарина на Спиридоновке. В этом окружении гибель Берлиоза и поджог «Грибоедова», подстроенные демоническими поселенцами козихинских мест, – не только дьявольское бесчинство, но и возмездие всему стоящему за ними царству «проклятой квартиры». Равно как на Арбате, где демонизму будто бы места и не остается, но остается то же жулье, тот же Алоизий Могарыч, а значит, остается работа для Воланда и его подручных. А значит, и граница двух царств, проходящая по Малой Бронной, – условна. Она разделяет две тональности существования автора, но сохраняет чаемое единство исторического и нравственного организма общества – не эмпирическое,

так виртуальное. Она разделяет мир нечисти и мир Мастера, но оставляет в виде главной и универсальной характеристики времени двусмысленное господство двусмысленной силы, одновременно черной, шутовской, но и несущей возмездие всем тем, кто его заслужил, то есть в конечном счете благой: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», как сказано в эпитафии к роману¹⁸.

Поколением позже в советской России меняется вся конфигурация общественных сил, но загадочным образом в поле зрения всплывает все та же Малая Бронная. Она образует не только фон, но также и сюжет и тему ставшего песней стихотворения Булата Окуджавы, о котором у нас теперь пойдет речь.

В какой мере допустимо извлечение далеко идущих культурно-исторических выводов из сопоставления, казалось бы, несопоставимых текстов – создававшегося годами большого романа со сложной судьбой, после своего позднего опубликования сразу вставшего в центр литературной жизни и породившего широкое движение в обществе, – с небольшим, на одну страничку, стихотворением, ставшим песней, но песней, редко включаемой в авторские записи и, насколько можно судить, не привлекавшей особого внимания ни слушателей, ни исследователей и критиков?

Ответ на этот вопрос требует выхода за рамки данного конкретного сюжета и обращения к теоретической проблеме, получившей в последнее время наименование проблемы авантекста. Возникла она тогда же, когда стало складываться в виде системы все существующее до сих пор самосознание современного европейского мира, – то есть в шестидесятые годы XX века. Возникла эта проблема первоначально из практики французских издательств, которые, стремясь подготовить предельно полные издания писателей-классиков, поставили перед комментаторами задачу проследить все этапы сложения и постепенного роста произведения – начиная от первоначального замысла и через все его внутренние переосмысления в сознании автора к формированию окончательного текста. Наиболее показательные материалы, сюда относящиеся, были отобраны, переведены и прокомментированы (и надо сказать, прекрасно) в составе книги «Генетическая критика во Франции. Антология»¹⁹. В итоге были сформулированы положения, существенные для теории литературы в целом, но в частности – первостепенно важные для нашей темы. «Речь идет, – пишет французский критик Левайан, – на самом деле о нескольких строчках, вбирающих в себя со всего пространства рукописного текста (от самых начальных его слоев и до последних) важный для формирования смысла результат»²⁰. И еще одно суждение: «Мотивы и модели различных составляющих будущего текста присутствуют и «работают» в авантексте с самого начала, и главная задача состоит в том, чтобы понять, как еще не высказанное возникает из уже сказанного <...>. Важно разграничение между тем, что Флобер называл

«бессознательной поэтикой» (иначе говоря, интуитивным, органичным, не вербализованным превращением в текст структурных основ повествования), и поэтикой эксплицитной, рефлексивной»²¹.

Попробуем представить себе, как живет и «работает» авантекст, на нескольких примерах из русской поэзии.

29 августа 1836 года Пушкин прочел своему знакомому Н.А. Муханову в качестве самостоятельного стихотворения черновой текст трех последних строф поэтического завещания «Я памятник себе воздвиг...». Муханов воспринял прослушанное стихотворение как вызванное неблагоприятными журнальными отзывами, столь частыми в последние годы жизни поэта, и как свидетельство упадка духа Пушкина, «вздыхающего по потерянной фавории публики». Прямое содержание текста давало для этого все основания – так оно было воспринято многими современниками и так оценено позднейшими исследователями, констатировавшими «злободневный повод возникновения» пьесы²². Судя по черновому автографу, эти три строфы возникли изначально и самостоятельно, то есть по указанному «злободневному поводу». Но они несли в себе предощущение того, что «фаворией публики» дело не может исчерпываться, что сама утрата фавории есть внешний, поверхностный, злободневный признак глубочайшего культурного слома, глубоко обозначившегося в самоощущении времени и в душе поэта. Он, этот слом, отделил антично-классицистическое начало, веками жившее в искусстве Европы, сформировавшее талант Пушкина и его мироощущение, от становящейся эры частной жизни и реалистического искусства. Начатая пьеса несла в себе ощущение этого слома и изнутри требовала его обнаружения. Пушкин нашел отправную точку для такого обнаружения эпохального значения своего замысла в двух строфах Горация и предпослал их черновым строфам. набросок вышел за свои пределы и раскрыл смысл, таившийся в его глубине.

15 марта 1921 года Александр Блок в Петрограде шел с несколькими литераторами по бытовым делам в какое-то советское учреждение. Это беглое впечатление отразилось в написанном им шуточном стихотворении:

Как всегда были смешаны чувства,
Таял снег, и Кронштадт палил.
Мы из лавки Дома искусства
На Дворцовую площадь брели...
Вдруг – среди приемной советской,
Где «все могут быть сожжены», –
Смех, и брови, и говор светский
Этой древней Рюриковны²³.

Стихотворение опять-таки вполне очевидно написано «по злободневному поводу» – от болезни, уже надвигающейся на поэта, от усталости, вызванной изматывающим советским бытом, от иронического раздражения нелепостью висевшего на стене объявления Государственного крематория о том, что «всякий гражданин имеет право быть сожженным в бане на речке Смоленке». И опять-таки трудно не

увидеть, как живущая в авантексте интуиция разрушает внешние рамки текста, сколько стихотворение вместило истории, сколько скрыто в нем жизненного и творческого опыта Блока. Будучи не в состоянии написать за последние полтора года почти ни одной стихотворной строчки, он вдруг ощутил повод для творчества – и какой! Никогда не принимавший аристократически сановного Петербурга, Блок едва ли не впервые заметил всю привлекательность говора светской дамы. После всей дани, отданной им революции, и после всего разочарования, ею принесенного, он не мог не отметить про себя иронию истории: «древняя Рюриковна» в советской приемной, «где все могут быть сожжены», – это княгиня А.П. Кропоткина, дочь знаменитого анархиста, все сделавшего для торжества создателей «Государственного крематория». Совершенно не важно, что из всего этого думал Блок. Важно, что поэзия сама по себе вмещает в себе, в себе несет переживание истории, что мы обязаны источаемую ею глубину услышать и пережить, а уж сколько мог услышать и сказать автор, пусть остается между ним и Фебом, Мнемозиной, Клио.

В 1930 году Пастернак пишет насквозь бытовое стихотворение «Лето» («Ирпень – это память о людях и лете...»), исток и сюжет которого – проведенное на даче лето. Тут есть все, сюда относящееся, – сыреющие комоды, юбки-паневы, страхи их владельцев, «от жуликов дверь запиравших на крюк»²⁴. Но, подчиняясь природе поэзии, таящемуся в ней голосу автора и истории, входит в стихотворение переживание разрыва – разрыва отношений и разрыва времен, ощущение глубины, сквозящей за всеми, казалось бы, никакого сюда отношения не имеющими бытовыми деталями:

...и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе –
На пире Платона во время чумы. <...>
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог²⁵.

И еще одно, последнее подтверждение все той же мысли – «Пьяцца Маттеи» Бродского, 1981 год: постоянное переплетение фактурной, туристической, пошло непристойной повседневности – и столь же демонстративно непристойной авторской интонации – с прорывающейся наконец из-под всех этих для печати неудобных деталей высотой переживания Рима, его сублимированной истории и его главного, итогового смысла, заключенного в, казалось бы, неизвестно откуда взявшейся человеческой и творческой свободе:

И даже,
сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь – словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута²⁶.

В стихотворении (и песне) Булата Окуджавы, о котором идет речь, прослеженное нами только что напряжение между исходным материалом и конечным смыслом доведено до очень высокой степени. Исходный материал состоит в том, что в 1959 году в литературном объединении «Магистраль» Б.Окуджава познакомился с О.Батраковой, приехавшей после окончания ленинградского института на работу в Москву. Вместе они бывали у известного уже к тому времени поэта Юрия Левитанского. Тогда, в 1959-м, Левитанские снимали комнату на Садовой-Кудринской, в доме № 20, почти на углу Малой Бронной. Стихотворение, которое нам предстоит разбирать, посвящено, как уже отмечалось, Ольге Батраковой, равно как еще несколько стихотворений, написанных одновременно – в октябре–декабре 59-го и в 60-м – и образующих его ауру²⁷.

В сущности, исходные факты, а тем самым, в данном случае, и авантекст, этим исчерпываются. Поразительно, однако, как они сами и места текста, им соответствующие, не укладываются в объективную реальность времени и места и противоречат образной системе стихотворения в целом. Складывается впечатление, что, как и в примерах, приведенных выше, очевидно заданный «злободневный» материал образует внешнюю оболочку текста, сквозь которую прорастает глубинное и внутреннее его содержание.

Если «злободневно» связывать сюжет песни с квартирой Левитанских, то, во-первых, их дом никак не может соответствовать определению «Там, за поворотом Малой Бронной». Он стоит не «там», а на Большой Садовой, от перпендикулярной к ней Малой Бронной в известном отдалении. Если перед поэтом возникает только реальная, видимая картина, если он мыслит только ею и в ее пределах, то вряд ли мог он назвать «поворотом Малой Бронной» то, что было поворотом *на Малую Бронную*. Перед его духовным взором – нам не дано судить, насколько осознанно, – мог стоять только *подлинный* «поворот Малой Бронной». Дело в том, что окна комнаты, в которой реально бывал поэт, выходят на Садовую, то есть смотрят на север, на худой конец – на северо-запад, и уж никак не на юг. Сама же улица, в которой и на которой живет это стихотворение, – улица для старой Москвы на редкость прямая; некоторое подобие поворота на ней намечается только в конце, ближе к центру города, и только с него и за ним «распахивается окно на юг», то есть в сторону церкви Большого Вознесения и открывающейся за ней сетью арбатских переулков. На одном из концертов Окуджава, отвечая на вопрос, как-то сказал о Булгакове, что тот «не избранник его сердца», и вряд ли он много думал об авторе «Мастера и Маргариты» и много его перечитывал. Но в глубоком авантексте ощутил он то же, что некогда ощутил «не избранник его сердца»: водоразделяющий смысл этой улицы. Только *за* ней, за ее поворотом, открывается арбатский мир, и только там «за ее испуганные брови / десять пар непуганых дают».

На самой же Малой Бронной «ситцевые женщины толпою / сходятся – затмить тебя хотят». В тех редких случаях, когда интересующее нас сейчас стихотворение-песня становится предметом обсуждения, речь неизменно заходит о распространении в конце 50-х среди московских дам вообще, а в литературном кругу в частности, моды на ситец и на организацию так называемых ситцевых балов. Исходя из этого обстоятельства, лица, высказывающие подобное мнение, и видят в «ситцевых женщинах» отсылку к литературным дамам той эпохи, нимало не смущаясь полной несовместимостью такой трактовки с прямым текстом стихотворения. Лежащее перед нами стихотворение – про ту, чьи окна распахнуты на юг, за чьи испуганные брови только там, куда эти распахнутые на юг окна смотрят, дают десять пар непуганых, про ту, с которой однажды ее полубивших навсегда связала с ней тропа (вариант по моей магнитоаудиозаписи. – Г.К.), ситцевые женщины хотят затмить, – для этого и сходятся. Они «молчаливы», «ко всему готовы», «окружают, красотой соря».

Когда речь идет об интуициях авантекста, нет места прямым социально-историческим ассоциациям. Но есть место для другого – для переплавки этих ассоциаций в образную материю, поднимающуюся в памяти и в душе поэта. В дореволюционные, а отчасти еще и в 20-е годы Малая Бронная и продолжающаяся на нее Живодерка слыли в Москве улицами, где как раз и можно было чаще всего видеть и знать молодых женщин, наиболее полно и точно соответствующих здесь про них сказанному: они действительно сорили красотой и были при всей осторожности ко всему готовы. Повторим: речь ни в коей мере не идет о воссоздании в интересующем нас стихотворении каких-то зарисовок московского быта и о социальной характеристике населения тех лет. Речь идет о размытых, но все еще смутно узнаваемых красках, которые история кладет на отдельные районы города и которые откликаются в его семиотической памяти, – откликаются не социальными реалиями, а коренной проблематикой национальной культуры.

В семиотике тех же двух миров, лежащих по обе стороны улицы, ею разделяемых и ею связываемых, предстает в особо остром экзистенциальном переживании одна из постоянных контрверз русской культуры XX века: отношения, условно говоря, между «Арбатом» и «Козихой» – между интеллигенцией и тем, что ее окружало, что ей противостояло, и тем, что в то же время составляло постоянный предмет ее ответственности, раздумий и забот, то, через отношение к чему она себя реализовала как интеллигенция. В переживании этой малоприметной московской улицы, «там, за поворотом Малой Бронной», с неожиданной глубиной и остротой раскрывается новое решение старой контрверзы, которую алхимику-автору «не разрешить», из плена которой он «не может вырваться» и в раздумьях над которой он обречен до конца «кружиться и жить».

Для завершения сказанного – одно наблюдение. Известно пристрастие Булата Окуджавы, осо-

бенно в годы «такого вот московского цикла», заключать исполнение песни повторением начального четверостишия. Прием этот глубоко содержателен. Первая строфа представляет собой экспозицию, действующие лица, обстоятельства и образы представлены, в ходе сюжета они будут действовать и жить, насыщаться смыслом, и потому так важно повторить начало: слушатель, расставаясь с образами песни, уносит с собой не сюжет, не портреты, а обретенную ими в ходе сюжета итоговую глубину.

Разбираемое стихотворение во всех публикациях начинается со строки «...И когда под вечер над тобою...». Она открывается многоточием, ясно указывающим, что такому началу что-то предшествовало – или должно предшествовать. Угадываемое начало отсутствует только в печатных вариантах, тогда как в песенных записях перед названной строчкой помещается строфа «Мне теперь не вырваться из плена. / Так кружиться мне, и так мне жить... / Я – алхимик. / Ты – моя проблема / веч-

ная... / тебя не разрешить». В публикациях она замыкает стихотворение (в варианте «Вот и мне не вырваться из плена...»), в песнях его открывает, создавая не выраженную в тексте, но живущую в подсознании автора и в сознании внимательного читателя – который в то же время и слушатель – форму рондо, кольцо. И если в первом проведении выписанные выше строки могут быть отнесены к реальным обстоятельствам, обращены к конкретному человеку, к женщине, то после всего, что произошло в сюжете и о чем мы попытались напомнить, перед нами *Bekentnis*²⁸ поколения: мы в ту пору так кружились и жили, стояли перед своей вечной проблемой, которую тогда уже нельзя было разрешить и из которой тогда еще нельзя было вырваться. Булат верил и надеялся, что «за голубями голубыми / больше не уходят ястреба», но, в отличие от Булгакова, он уже твердо знал, что нет и никогда не было перед ним «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Примечания:

- ¹ Бродский И. Стансы // Бродский И. Сочинения. В 4 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 225.
- ² Окуджав Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 82.
- ³ Цит. по: Эйдельман Н. Твой девятнадцатый век. М.: Дет. лит., 1980. С. 262.
- ⁴ Белый А. Котик Летаев. Пг.: Эпоха, 1922. С. 201, 281.
- ⁵ См., например, посвящение О.Б.: Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 64; посвящение О.Батраковой: Окуджава Б. Избранное: Стихотворения. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 41, – а также: Чаепитие на Арбате. С. 76.
- ⁶ Там же. С. 76–77.
- ⁷ Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. С. 96.
- ⁸ Булгаков М. Театральный роман // Булгаков М. Избранная проза. М.: Худ. лит., 1966. С. 512.
- ⁹ Яновская Л. Указ. соч. С. 236.
- ¹⁰ Там же. С. 87.
- ¹¹ Мягков Б.С. Булгаковская Москва. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 170.
- ¹² Чудакова М.О. Вступительная статья к публикации: Булгаков М. Глава из романа и письма // Новый мир. 1987. № 2. С. 143.
- ¹³ Мягков Б.С. Указ. соч. С. 175.
- ¹⁴ См.: Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002. С. 67–68.
- ¹⁵ Цит. по: Яновская Л. Указ. соч. С. 250.
- ¹⁶ Кнабе Г.С. Арбатская цивилизация и арбатский миф // Москва и «московский текст» русской культуры. Сборник статей. М.: РГГУ, 1998. С. 164 сл.
- ¹⁷ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: Худ. лит., 1989. С. 49.
- ¹⁸ Полностью эпиграф (там же. С. 11.) выглядит так:

...так кто ж ты, наконец?

– Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.

Гете. «Фауст»

- ¹⁹ Генетическая критика во Франции. Антология. М.: ОГИ, 1999.
- ²⁰ Там же. С. 18.
- ²¹ Миттеран А. Генетический метатекст в «Набросках» Эмиля Золя // Там же. С. 238.
- ²² См.: Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967. С. 39.
- ²³ Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. М.–Л.: Худ. лит., 1960. С. 428.
- ²⁴ Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1965. С. 355–356.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Бродский И. Пьяцца Маттеи // Бродский И. Сочинения. В 4 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 27–28.
- ²⁷ В том «Песни» собрания сочинений Б.Окуджавы, подготовленного к его 60-летию в 1984 году, Клубом самодеятельной песни включены с посвящением ей семь песен: «Вот так она любит меня», «Петухи», «Разлюбила меня женщина...», «И когда удивительно близко...», «Ситцевые женщины» («...И когда под вечер над тобою...»), «Эта женщина!..» и «Песенка о московском муравье». См. Окуджава Б. Собр. соч. [В 12 т. Т. 2] Песни. С. 50–56 (окт.–дек. 1959, «Разлюбила меня женщина...» – 1959). В самой первой московской книге «Острова» (М.: Сов. писатель, 1959. С. 68) и затем в книге «Стихотворения» (М.: Сов. писатель, 1984. С. 68) представлено стихотворение «Звезды сыплются в густую траву...» с тем же посвящением О.Б., и в этом же издании О.Б. посвящено стихотворение «Мы стоим – крестами руки...» (С. 61, 1959).
- ²⁸ Признание, исповедание (нем.).

Екатерина СЕМЕНОВА

Булат Окуджава: работа со временем (песни конца 50-х)

Текст, который следует ниже, писался достаточно долго. Мой литературоведческий опыт невелик, но все-таки мне приходилось разбирать стихи не одного и не двух поэтов. Так вот, песни Булата Окуджавы – самое сложное, с чем мне приходилось сталкиваться (Иосиф Бродский, Марина Цветаева не идут ни в какое сравнение).

Отчасти это, вероятно, связано с тем, что еще не в полной мере определен язык, на котором можно было бы вести продуктивный разговор о песнях Окуджавы. (На Второй переделкинской конференции, кстати, происходит именно выработка языка, годного для этой цели: о Булате Шалвовиче говорят исследователи русской классической литературы, символизма, авангарда и другие специалисты, применяя к его вещам подходы, термины, понятия, которыми они пользовались в «своих» областях науки.) Как писать об Окуджаве?

Далее. Если найден, как кажется, ключ к одной песне, то это еще не значит, что он подойдет к другой: поэтика Окуджавы конца пятидесятых (о которой пойдет речь) очень изменчива. Каждая из этих песен – в чем-то «вещь в себе», и художественные принципы, лежащие в их основе, подчас значительно различаются.

Первоначальной темой предлагаемых заметок была работа поэта со временем. Однако я позволю себе сосредоточиться на анализе произведения, даже если он не ограничится временной спецификой: воссоздание, так сказать, облика стихотворения – вот что кажется наиболее существенным, поскольку любой его аспект будет восприниматься органично лишь на фоне «целого».

Итак, задача, стоящая перед нами, – попытаться проанализировать специфику «работы со временем» в некоторых песнях Булата Окуджавы. Тема почти школярская. Но она позволяет поставить несколько проблем, существенных для окуджавоведения.

Начнем с выражения, помещенного в заголовок статьи. Следует, по-видимому, объяснить появление в нем слова «работа». Оно не вполне удачно, поскольку несет в себе оттенок «бездуховной деятельности», какого-то техницизма; может быть, стоило сказать – «обращение со временем». Однако важно подчеркнуть активную позицию автора в

отношении этого, казалось бы, отвлеченного понятия – автора, чей образ стоит за этими песнями.

Не о примитивном приписывании поэту подхода конструктора («Дай, – думает, – поработаю со временем!») идет речь. Зададим вопрос: что, если время в мире песен Окуджавы – не бездушный организатор событий, но нечто живое, и притом вызывающее к себе, опять-таки, живое отношение со стороны поэта? Для поэзии Окуджавы, уходящей корнями в глубокую архаику (мы будем говорить об этом ниже), это может оказаться вполне естественно.

То, что время – именно художественное, именно то, как поэт воплощает его в тексте! – имеет для нашего автора ценность, сомнению не подлежит. «Все мы были разными, одно нас крепко объединяло – Время!»¹; «Как время беспощадно, / дела его и свет...»² В первом случае речь идет об эпохе, во втором – о времени как таковом, о Хроносе. Личное время человека, иными словами – течение жизни, такой короткой (как в «Давайте восклицать»³), тоже важно для поэта. Но мы сосредоточимся прежде всего на том, как время воплощается в стихах и песнях Окуджавы и что это дает для их художественного целого.

Сразу возникает вопрос: правомерен ли наш разговор? Ведь сам автор, давая интервью, не склонен был ни говорить на метафизические темы⁴, ни, боже упаси, рассуждать над тем, как сделано то или иное произведение⁵. Есть ли основания предполагать, что «конструкция» его вещей, в том числе и временная, имеет существенный смысл?

Вместе с тем своеобразие временного построения очевидно уже при первой попытке анализа таких песен Окуджавы, как «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...»⁶ или «Песенки о солдатских сапогах»⁷. Сразу возникают вопросы: когда это происходит? что за чем идет? и почему именно в таком порядке? Попытаемся понять, есть ли во временной структуре этих песен и стихов – и, шире, в их структуре «вообще» – нечто важное в смысловом отношении.

Посмотрим на любимый всеми «Сентиментальный марш»⁸.

Основной принцип этой вещи можно определить как многоплановость. Она заложена уже в названии (сентиментальный – марш), свойствен-

на и системе персонажей (есть «трубач» и «я», но одни – одно⁹), и временному плану (ожидание возвращения – и вечная война), и ассоциациям с поэтическими традициями (Пушкин – Блок). Смысловые планы находятся в отношениях сосуществования, не исключают друг друга, но органично сочетаются.

Такая полифония, на наш взгляд, вызвана тем, что можно определить словами Александра Блока: «Прямая обязанность художника – показывать, а не доказывать»¹⁰. Песня направлена именно на «показательство»¹¹ ценностей, которые исповедует персонаж¹². И здесь видна важность временного строения вещи.

Надежда, трубач, Гражданская, комиссары – все эти образы как бы высвечиваются на фоне бесконечной временной перспективы (при том что три последних имеют четкую хронологическую атрибуцию). В первой строфе мы видим некое условное будущее, во второй оно обретает глубину («век»), в третьей время развития событий вообще приравнивается к сроку существования Земли («какое б новое сражение ни покачнуло шар земной...»). Именно оказавшись в перспективе времен, образы, а также мизансцены, в которых они участвуют (комиссары, склоненные над павшим), обретают статус символов: личное, человеческое помещается в контекст вечного и тем самым получает значение, сравнимое со значением непреходящих ценностей.

Перечитывая «Сентиментальный марш», трудно отделаться от ощущения, что последняя строфа не отменяет первую, что утверждение «я вернусь» не перечеркивается пророчеством «я паду». Действительно, статус символа означает сосуществование символических смыслов этих ситуаций, поскольку всё – в Вечности. Линейное развитие сюжета довлеет нам, неизбежно подсказывается наличием глаголов, и мы волей-неволей усматриваем в тексте линейную динамику («убывание надежды»¹³). Но перед нами – нечто полиморфное: герой и вернется, и чудом спасется, израненный, как его двойник-трубач, и погибнет на Гражданской войне. Перечисленные образы суть сигналы слушателю, как бы вспыхивающие очертания того, к чему нас отсылает поэт: Надежда, чудесное спасение из-под самых крыл смерти и, наконец, фигуры, склоненные над телом ушедшего.

Последний образ – в буквальном смысле то, с чего началась цивилизация. Погребение – это, пожалуй, древнейший из обрядов, в котором доводится участвовать современному человеку, и он не может не отозваться в каждом сердце. Отметим, что в тексте воссозданы именно проводы умершего. Без сомнения, Окуджаву можно назвать певцом союза друзей; так вот, образ, символизирующий *со-чувствие, со-переживание* группы людей – тоже архетип, воплотившийся в этой песне.

Итак, Окуджава избирает в качестве основы своей образности архетипы, живущие в человеческом сознании (пожалуй, основное место занимают обозначения эмоций). При этом надежда не отменит общей скорби по ушедшему, как и наоборот. Отсюда – восприятие данной песни как полиморфной структуры, где три варианта развития событий сосуществуют одновременно. Повторю, что достигается это использованием архетипов, погруженных в уходящую даль временной перспективы. Их высокий статус подчеркивается их родством с «большим временем», временем жизни «шара земного». Образы, конкретные и по происхождению, и по осмыслению (т. е. связанные с Гражданской войной в России 1917–1922 годов и ее романтическим восприятием последующими поколениями), становятся свидетельствами древнейшего, доисторического и вместе с тем живого и актуального для человека и по сей день.

Теперь остановимся на специфике времени в «Сентиментальном марше».

Обращение поэта к архетипам дает основания и временную структуру его вещи уподобить тем, что были свойственны произведениям искусства слова в глубокой древности. И здесь вновь оправдывается идея близости песен Окуджавы творчеству «древних Гомеров»¹⁴.

При всей масштабности происходящего время действия все-таки нельзя приравнять к вечности, потому что человеческая жизнь конечна. (Оттого-то и звучит так щемяще эта строка, этот мелодический ход: «Я все равно паду на той...») Скорее, это время эпическое. Действительно, идет какая-то «столетняя» война (в буквальном смысле: «Но если целый век пройдет...») На героя, от лица которого поется песня, тоже лежит эпический отсвет: его возвращения ожидает Надежда, владычица этого мира, и стало быть, они в какой-то мере равновелики. Вспоминается блоковское «О Русь моя! Жена моя!...»¹⁵ (Замечу, что эпическая природа героя песни Окуджавы непосредственно связана с тем, что «я» в буквальном смысле звучит из уст каждого, поющего эту песню: вспомним кадры из фильма Марлена Хуциева, снятые в Политехническом музее¹⁶, где все слушатели подхватывают припев «Сентиментального марша». В древних эпосах «человеческие образы как бы непосредственно олицетворяют собой весь народ и решают своими деяниями судьбу целого общества и государства»¹⁷; у Окуджавы это олицетворение реализуется непосредственно, поскольку в песне сходятся устремления всех поющих ее и разделяющих ее пафос.)

Одна из тем древних эпосов – конец мира и культурного общества (гибель богов в скандинавском эпосе). В песне Окуджавы это тоже есть: Гражданская война, на которой погибнет герой. (Не смутимся, приравняв историю всего культурного мира к судьбе одного человека: такова ценность челове-

ческой жизни в творчестве Окуджавы. Причем мы уже говорили, что персонаж Окуджавы – эпический герой, в нем сливаются «я» и «не я»; поэт поет обо всех и как бы «за всех», ценит жизнь каждого, а не только своего alter ego.) Итак, можно сказать, что Окуджава создает на протяжении двенадцати строк эпос нашего отечества, началом истории которого полагаются революция и Гражданская война, и время в этом маленьком произведении имеет эпический характер.

Специфика времени тесно связана со статусом войны, о которой говорится в песне. Остановимся на нем подробнее.

Война не названа, анонимна, что делает ее своеобразной надмирной силой¹⁸: это не противостояние, но абсолютная ситуация. Причем здесь вновь проявляется дуализм, о котором говорилось выше: абсолют реализуется в человеческой жизни. Значение войны для героя огромно: он всю жизнь на войне, его конец и ее конец почти совпадают (недаром героя может «прикончить» «последняя граната»).

Гражданская война – вечно существующая, исключительная («единственная»); она помещается в круг высших понятий. Все это придает ей статус архетипа. Вместе с тем в отличие от других архетипов, чьи корни уходят в глубочайшую древность, образ войны в песне Окуджавы имеет конкретный хронологический исток – это именно Гражданская. Это точка временной перспективы, в которой родилось «чувство войны», присущее герою и слушателям песни. При этом Гражданская – финал жизни героя, но она же – исток губящей его войны. (Риском предположить, что единство начала и конца во вневременной «Гражданской» также содержит отенок связи с архаикой, когда время воспринималось не линейно, а циклически¹⁹.)

Хотелось бы сказать о том, как автор вовлекает героя в войну, и в связи с этим оценить эмоциональную окраску песни, потому что и к ней может служить ключом специфика художественного времени, о которой мы говорим. Попробуем описать впечатление от «Сентиментального марша» (оно лично мое, но, думаю, не чуждо и другим слушателям): когда мы поем, то разделяем ощущение исполненного долга и причастности чему-то высшему.

На помощь может прийти концепция историзма Анны Ахматовой, сформулированная К.Г. Исауповым. «Для лирического героя Ахматовой, – пишет исследователь, – вся мировая история – это событийно-биографический «резерв», возможный сценарий жизни», в результате чего собственная жизнь героя оценивается как «сюжет в ряду других сюжетов»²⁰. Подобное восприятие означает, что персонаж – исполнитель роли в некоем действе (подчас весьма масштабном, «мировой мистерии»), и его задача – сыграть ее достойно, соответствуя высоте, заданной сюжетом.

У образа, созданного Окуджавой, имеется прототип: перед нами «акт сыновней жертвы отцу»²¹, персонаж исполняет предначертанную ему рождением роль искупителя (тоже образ архетипический, древнейший, допускающий воспоминание и о революции, и о крестной смерти Христа). Так изжитая жизнь воплощает сюжет, ставший основой и средоточием этических представлений нашей эры. (Нечего и говорить, что герой заслуживает упокоения.)

Итак, отметим, что видимые на первый взгляд временные «нестыковки» в песне Окуджавы – признак того, что в произведении присутствуют некие глубинные образы: за каждым из них стоит ряд соответствий, «нанизываемых» на исходный пра-образ. Пра-образы эти, архетипы, существуют «в Вечности», и отношения между ними – абсолютные (а не темпоральные: «сначала – потом»), когда воспроизводится одна или несколько ситуаций, известных испокон веков и возможных одновременно.

Временная специфика произведения Окуджавы оказалась неотъемлема от смысла песни. Смысловая глубина «простой песенки Булата» адекватна глубине времен человеческой истории, на дне которой таятся затронутые поэтом архетипы. И именно вопрос «когда это происходит?» заставил нас заглянуть туда.

Апеллируя к «глубинам» и «истокам», Окуджава проводит отбор архетипов (война – один из наиболее устойчивых в его произведениях). Кроме того, сами их воплощения не остаются неизменными: обозначив отобранные им архетипы, автор начинает создавать на этой основе более конкретные построения.

Такая интерпретация тем, затронутых в «Сентиментальном марше», появляется в песне «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...». И продуктивный для анализа путь, опять-таки, можно найти, задав вопрос: когда это происходит?

Перед нами – интенсивное переименование формальной хронологической последовательности событий:

О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой,
когда я шагнул с гитарой, растерянный, но живой?

Отец героя точно переживает смертную минуту, у него словно вся жизнь пронесется перед глазами. Следующая строка продолжает образ гибели, однако роковой шаг совершает не отец, а сын («я шагнул»). Вместе с тем слово «растерянный» относится к тому же смысловому ряду, что и «передумать»; оно буквально просится на место слова «расстрелянный», фонетически почти совпадая с ним. Слова и образы, со-, а то и противопоставимые по смыслу: отец – сын, смерть – миг, когда персонаж «шагнул с гитарой», расстрелянный – живой, как бы нарочно перемешаны. Образы отца и сына не-

возможно разделить: перед нами персонаж, единый в двух ипостасях.

Далее мы наблюдаем ту же бинарность, сочетающуюся с антитезами («...шагнул я со сцены / в полночный московский уют»), с оксюморонами («старым... ребятам»), а также с инверсиями (ведь на самом деле начинающий поэт с гитарой от квартирных концертов – полночного уюта – переходит к выступлениям на сцене²²). Почему арбатские ребята – старые? Почему судьбу «раздают», да еще и «бесплатно»? Мотив раздачи судьбы – очень древний: согласно О.М. Фрейденберг, исходно доля, участь (судьба) была частью тотема, и получив ее, человек тем самым участвовал в жизни первобытного коллектива²³. В песне Окуджавы получение судьбы персонажами также неотъемлемо от их причастности к определенной людской общности (т. е. кругу арбатских ребят).

Пожалуй, поэт имеет в виду не судьбу отцов (которых вряд ли возможно назвать арбатскими ребятами), но участь своих сверстников, тем более что именно об их уходе на войну упоминается и в «Леньке Королеве», и в «Послевоенном танго»²⁴. Однако судьба этого поколения решалась не в обстановке «полночного московского уюта», но значительно раньше – в 1941 году... Итак, мы вновь наблюдаем временную инверсию: персонаж как бы совершает движение в прошлое, идет назад – от своего сценического настоящего к первым выступлениям и далее, в глубь времен – туда, где герои уходят на фронт.

В утверждении «По-моему, все распрекрасно, и нет для печали причин...» звучит оценка и судеб «арбатских ребят», и поколения их отцов. Обе сложились трагически. Однако песня утверждает обратное. Заметим, что если в первой строфе едины были отец и сын (!!!), то во второй – поколения, к которым они принадлежат. В описании Окуджавы они и не разделены. Переходы от слов о судьбе одного поколения к словам о судьбе другого почти неуловимы. Кажется, что именно среди комиссаров «нету погибших» («среди старых арбатских ребят...»), но это было бы тавтологией (ведь о комиссарах уже сказано, что они «идут... как один»), и значит, здесь имеются в виду потомки. Движение же комиссаров как бы передается «арбатским ребятам», они словно включаются в их шествие.

Коль скоро отцы и дети едины, то получается, что движение «комиссаров» задано первым движением героя, «шагнувшего» «с гитарой». Он как бы запускает это вечное шествие и сам приобщается ему (то есть происходит то же, что в «Сентиментальном марше»).

Интенция противоположности достигает апогея в конце второй строфы: «...лишь те, кому нужно, уснули, но те, кому надо, не спят», – не умерли, а уснули!

Дело опять в судьбе. Некоторые из «старых арбатских ребят» должны были уснуть, потому что

так следовало сделать согласно полученному ими «сценарию». При этом судьба совершенно органична для них, и они в полной мере принимают ее как свою: они уснули потому, что им было нужно. Итак, это не безвременная гибель, но должный финал, здесь «смешны утешений слова». Другие же, то есть герой, поющий песню, и его слушатели, окруженные «полночным московским уютотом», еще не исполнили свою миссию: они «не спят», потому что засиделись допоздна на кухне и потому что им «надо» не спать.

Непосредственное соседство с утверждением «Пусть память – нелегкая служба...», кажется, объясняет, почему это так: персонажи должны нести службу памяти. По Ахматовой, память – дело поэта; кроме того, оно распространяется и на каждого, кто поет эту песню.

Заметим, что слиянность поколений включает «ребят» в круг войны с рождения и по рождению (поскольку «комиссары» очевидно принадлежат ему), как было и в «Сентиментальном марше». Это звучит парадоксально. Ведь при всей неоднозначности образов, связанных с войной (которую Окуджава подчас воспринимал как судьбу и едва ли не работу своих героев: «Товарищ мужчина, а все же заманчива доля твоя...»²⁵), неприятие войны – существенная черта его творческого облика. Но с ней соседствует «погруженность» героя в войну. Для автора это не изжитый эпизод прошлого, но состояние души, о чем он говорил даже в интервью²⁶: его герой так активно настроен против войны не в последнюю очередь потому, что не может от нее отрешиться. И хотя к моменту создания песен, о которых идет речь, Окуджава уже был автором таких антивоенных вещей, как «Ночь после войны» и «Журавли»²⁷, «укорененность» его персонажа в войне начинает осмысливаться им на новом художественном уровне, изображаться средствами нового для самого поэта (и новаторского) художественного языка именно в конце 50-х. Рискну определить исток слияния героя с войной именно в Гражданской (что уже говорилось относительно «Сентиментального марша»): эта война, скажем так, – первородный грех эпохи²⁸.

Итак, и в «О чем ты успел передумать...» есть своеобразные «ключевые» понятия (хотя их меньше, чем в «Сентиментальном марше»): *судьба*, а также *война* – вновь не названная, – появляющиеся на фоне различного рода инверсий, в том числе временных.

То же мы видим в песне «Не бродяги, не пройцы...». Ситуация в ней развивается на условном фоне морской романтики, что автоматически отсылает в прошлое. Однако личная активность персонажа очевидно принадлежит настоящей минуте: это «настоящее шестидесятых». Возможность распространения чувства одного человека как спасительной силы на близкую ему общность людей – явная черта шестидесятничества.

Песне свойственны и другие смысловые сдвиги. Они ощутимы, например, в наименованиях «не бродяги» и «не пропойцы»: персонажи представлены слушателю с неким оттенком социальной отверженности и анонимности (что взаимосвязано). Поющий как бы защищает их от утвердившегося за ними общего суждения, но должным именем не называет. Образ получает черты бунтарства и вольницы, отверженности и в то же время общности (вспомним более поздних «фраеров»²⁹).

Отметим еще одно. Песня насыщена, так сказать, «культовой лексикой». «Славу» поют Господу (хотя это и величальная формула былин: «Тут Добрынюшке и славу поют»); «спасение», угадывающееся в глазах героини, напоминает о спасении души. Последняя строфа полностью укладывается в формулу «верою спасешься». Так что же, перед нами кошунство: роль Бога передоверяется женщине, да еще «моей»?

Песня не лишена внутренней полемичности (о «не бродягах» мы уже говорили), однако во второй строфе этот оттенок отсутствует. На фоне зыбких временных очертаний происходящего слово *спасение* остается «само по себе» как непреходящая ценность. (Заметим, что спасительный берег – подлинный архетип, недаром он упоминается дважды на протяжении 16 строк.) Высказывание «Поэт обновляет слова, возвращает им изначальный смысл»³⁰ здесь как нельзя более уместно. Слушатель принимает песню сразу, но, подходя к ней рационально, вынужден проделать определенную внутреннюю работу по возвращению к исходному смыслу слова сквозь все узусы его употребления, положительные и отрицательные. Таков еще один путь к пра-смыслам человеческого бытия, различимый в поэзии Окуджавы.

И вновь зададим вопрос: «Когда разворачивается происходящее?»

Спасение существует и здесь, в «настоящем» героя, и всегда – в ряду событий человеческой истории и культуры: могут прийти на ум викинги, славящие женщину своего предводителя, и та, что ждет уходящих в море... Но статус ценности спасению придает именно то живое настоящее, в котором в него верит персонаж, созидаящий эту веру прямо здесь и сейчас.

В итоге мы приходим к следующему утверждению. Если бытие как таковое (как и его ограниченный срок) существенно для героя (а то, что в мире Окуджавы это так, мы пытались показать на примере «Сентиментального марша»), то категория времени не может быть в этом мире «безразлична» и исполнять лишь формальную функцию расположения событий. Если именно существование, конечная жизнь героя придает, скажем так, ценность его ценностям, то может ли быть лишено значения то, что «происходящее совершается» непосредственно на наших глазах?

И подтверждение тому – в самом факте песенного творчества нашего автора (песня звучит «здесь и теперь») и в том, что слушатели вовлекаются в то, о чем поется. «Вы пропойте, вы пропойте / славу женщине моей!» – это призыв непосредственно к аудитории (которая действительно подпевает, то есть «поет славу» той, о ком идет речь).

Итак, вопрос «Когда это происходит?» выявил в «Сентиментальном марше» обращение поэта к истокам культуры как таковой, когда слушатель буквально проваливается в глубины времен и оказывается среди исконных понятий, определяющих человека. Мы вольны нанизывать на эти архетипы, словно на острия, различные представления о смысле наполнения образов песни, выстраивать ценностные картины, в той или иной степени приближенные к кругу представлений автора. Это не праздное занятие уже потому, что другие песни и стихи Окуджавы дают для этого материал; архетипы, на которых они построены, не «висят в воздухе», но ориентированы в поле ценностей и представлений человека XX столетия³¹. (Такую попытку мы предприняли относительно песни «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...».)

Временные «несстыковки» в произведении – один из случаев мнимых смысловых несовпадений, которые сигнализируют о том, что речь пойдет о чем-то существенном: назовем двойничество героя (вернее, двуединство отца и сына) или множественность контекстов, в которых воспринимается слово «спасение». Однако все ценности поэзии Окуджавы существуют в рамках конкретной жизни персонажа. Тем самым подтверждается особая роль времени в мире его произведений.

Вышесказанное открывает подход к проблеме традиций, связанных с проблемой времени в творчестве Окуджавы, но она требует отдельного разговора³². Скажем лишь одно.

Уже неоднократно говорилось о плодотворности установления соответствий между «песенками Булата» и явлениями культуры прошлого. Ощущение имеющей место здесь и сейчас жизни не как нейтрального фона тех или иных событий, но как подлинной ценности (уже потому, что без нее этих событий просто не было бы!) также находится в этом ряду. Так вот, герою Окуджавы близок свойственный средневековому мировоззрению «взгляд на бытие как на преимущество»³³. И если даже прецедент существования в истории культуры подобного явления не убеждает читателя данной работы в неформальности отношения поэта к ходу времени (и, соответственно, в особой роли времени в его вещах, в их структуре), то выйдем за пределы художественной реальности и вспомним, что Булат Окуджава прошел войну: у такого человека как-то больше оснований ценить каждую минуту собственно бытия.

Примечания:

- ¹ Цит. по: Музыкальная жизнь. № 3. 1994. С. 8.
- ² **Окуджава Б.** «Как время беспощадно...» // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 347. (Курсив в цитатах всюду мой. – Е.С.)
- ³ «...тем более, что жизнь короткая такая»: **Окуджава Б.** Пожелание друзьям // Там же. С. 307.
- ⁴ Ср. его ответ на вопрос об атеизме: «В этом моя вера. Я совершенно точно знаю, что там ничего нет» (Булат Окуджава: О любви и смерти [Беседа с поэтом Б.Ш. Окуджавой. Записал И.Мильштейн] // Огонек. 1994. № 2–3. С. 16).
- ⁵ «Нельзя себя постоянно анализировать. Что я делаю?.. А что делает столяр-краснодеревщик, танцовщица? Что такое Лермонтов, Пушкин? Они же люди. Но, видимо, кожа у них чуть тоньше, чем у других. Они первыми ощущают уколы действительности и первыми кричат от боли. Я вот думаю, почему кричишь так, а не иначе? Разве можно дать на это ответ?..» // Московские встречи. М.: Моск. рабочий, 1984. С. 174–175.
- ⁶ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 61.
- ⁷ Там же. С. 29.
- ⁸ Там же. С. 12.
- ⁹ См. статью С.Н. Бройтмана в наст. изд.
- ¹⁰ **Блок А.А.** Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.–Л.: ГИХЛ, 1962. С. 425.
- ¹¹ **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М.: «Coda», 1997. С. 34.
- ¹² Пожалуй, здесь уместны слова С.С. Аверинцева об Ансельме Кентерберийском (там же. С. 38). Окуджава «собственно, ничего и не «доказывает», а предлагает взглянуться<...>»: в трех куплетах троекратно подается один и тот же ценностный расклад, чтобы мы могли пристальнее его рассмотреть. Прав Л.С. Дубшан, применивший к «Сентиментальному маршу» слово «парадигма» – совокупность вариаций одного явления (Дубшан Л.С. О природе вещей // **Окуджава Б. Ш.** Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 44.)
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Выражение В. Уфлянда (**Уфлянд В.** Великий ученик жизни // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 15).
- ¹⁵ **Блок А.А.** Указ. соч. Т. 3. 1960. С. 249.
- ¹⁶ «Мне двадцать лет» <другое название – «Застава Ильича»>. Реж. М.Хуциев. Сценарий М.Хуциева, Г.Шпаликова. М.: Киностудия им. Горького, 1962, 1965.
- ¹⁷ Эпопея // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. Стлб. 1236.
- ¹⁸ См.: **Уварова С.В.** Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999.
- ¹⁹ См.: Цикличность // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М.: Рос. энциклопедия, 1994. С. 620.
- ²⁰ **Исупов К.Г.** Об историзме А.Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой. Одесса: <Б. и.>, 1989. С. 5.
- ²¹ **Дубшан Л.С.** Указ. соч. С. 46.
- ²² Обратим внимание, что в автобиографическом рассказе «Подозрительный инструмент» последовательность «шагов» персонажа такова: вначале он появляется с гитарой именно на фоне «полночного московского уюта», а потом, в финале, описан его несостоявшийся выход на публику (впрочем, можно ли назвать это «сценой»? (См.: **Окуджава Б.** Подозрительный инструмент // **Окуджава Б.** Стихи. Рассказы. Повести. Екатеринбург: изд-во «У-Фактория», 1999. С. 216–262.)
- ²³ **Фрейденберг О.М.** Введение в теорию античного фольклора // **Фрейденберг О.М.** Миф и литература древности. М.: издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 41, 47.
- ²⁴ **Окуджава Б.** Король // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 31–32; **Окуджава Б.** Послевоенное танго // Там же. С. 267–268.
- ²⁵ **Окуджава Б.** Песенка о пехоте // **Окуджава Б.** Там же. С. 110.
- ²⁶ «Война так влезла в меня, мне трудно от нее избавиться. Все мы, наверное, рады были бы навсегда забыть о войне, но, к несчастью, она не затихает, она идет по пятам... Однажды я написал стихотворение про то, как мне снится один сон. За моим окном летает маленький «мессершмитт», и я его побеждаю. На следующую ночь тот же сон: он опять появляется за окном, и мне опять нужно его побеждать. Сколько же мы, люди, будем побеждать эту войну!..» (Московские встречи. С. 177).
- ²⁷ **Окуджава Б.** Лирика. Калуга: изд-во газеты «Знамя», 1956. С. 12–13, 8–9.
- ²⁸ Косвенное подтверждение этому можно найти в романе «Упраздненный театр»: здесь присутствует то же ощущение непрерывности жизни поколений, что в песнях, о которых идет речь. Жизнь самого персонажа неотделима от жизни его родителей, это своеобразное двуединство, и переживается оно очень остро (как и в стихах: «Давно тот выстрел отзвучал, / но рана та еще во мне»: **Окуджава Б.** «Убили моего отца...» // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 286).
- ²⁹ **Окуджава Б.** Прогулки фрайеров <так!> // Там же. С. 380–381.
- ³⁰ **Зорин А.** Вестник до-верия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 141.
- ³¹ Ср. статью Г.А. Белой в наст. изд.
- ³² См. статью С.Н. Бройтмана в наст. изд.
- ³³ **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. С. 38.

Анна ЦУРКАН

Гоголевские традиции в повести Булата Окуджавы «Похождения Шипова, или Старинный водевиль»

Мой доклад представляет собой лишь эскиз, лишь подступы к исследованию большой проблемы «Булат Окуджава и классическая русская литература», которую сейчас я собираюсь рассмотреть на материале повести «Похождения Шипова, или Старинный водевиль». Решение этой проблемы кажется мне насущным, потому что вписывает творчество Окуджавы в контекст классической русской (и даже мировой) литературы, проясняет для нас его природу, средства и цели. Гоголевские традиции – только одна из многочисленных, хотя и очень важных, граней поэтики Окуджавы, и в частности насквозь цитатной повести «Похождения Шипова».

Переплетение реминисценций – например, из пушкинских «Метели» и «Бесов», из миров Гоголя и Достоевского и, конечно, из романов Толстого – образует тонкую игру в этом произведении, формирует дополнительные смыслы, дополнительный подтекст. В то же время оно лишает читателя всякого основания соотносить напрямую героев Окуджавы с какими-либо классическими персонажами. Повесть в основном ориентирована на литературу XIX века (на что в первую очередь указывает и вторая часть ее названия: «Старинный водевиль»); повесть делает эту литературу своим обжитым пространством, сосуществуя с ней на равных правах; она, подобно этой литературе, нарушает границы жанра и инерцию изображаемого характера (водевиль перерастает чуть ли не в трагедию). Свою ориентацию на литературную традицию XIX века Окуджава превращает в один из главных мотивов повести.

Почему так происходит? Причины такого построения, быть может, кроются в диссидентском характере «Похождения Шипова», в направленности этого произведения против советского, официального мироощущения. Для диссидентов символом настоящего творчества, его свободы и нравственной высоты была именно литература XIX века. Поэтому смысловым центром повести и становится само воплощение независимого творчества – фигура Льва Толстого, вокруг которой ведется мышиная возня чиновников правительства. В позитивистской системе координат, где вся власть принадлежит государственной машине, а мир познается примитивно-рационалистическим способом, ограничить свободу творчества не представляет особого

труда. Но Окуджава тонко иронизирует над позитивизмом советского официоза, подрывая его безусловность за счет щедрого введения в текст фантастического начала. Он разрушает жесткий миропорядок нетворческой вселенной, спасая тем самым творчество от неволи.

Фантастику Окуджава выбирает скрытую, завуалированную, унаследованную, видимо, от поздних романтиков как раз через поэтику Гоголя, хотя в рецензиях на повесть Окуджавы главным образом акцентировалась связь «Похождения Шипова» с фантастикой «Мастера и Маргариты». «Неуместной булгаковской фантастикой» назвал И. Золотуский всю происходящую в «Шипове» чертовщину¹, а В. Меженков характеризовал Михаила Ивановича Шипова как «не совсем удачное и не всегда последовательное подражание Воланду»². Однако такие выводы вызывают веские сомнения прежде всего потому, что Окуджава создал совершенно иной, непохожий на Воланда образ Шипова и функции фантастики Окуджавы тоже совсем иные. Во-вторых, различны методы проявления фантастики: у Булгакова – явные, у Окуджавы же, как уже говорилось, скрытые. Гоголевская традиция – гротескный, фантастичный мир – прослеживается как на уровне сюжета, так и на образном и мотивном уровнях.

Сначала дадим определение *завуалированной фантастики*. Как пишет Ю. В. Манн, это такая фантастика, в которой «прямое вмешательство... образов в сюжет, повествование и т. д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений»³. Для произведений с завуалированной фантастикой характерно параллельное развитие собственно фантастического и реально-психологического планов, и, таким образом, происходящие события могут быть объяснены как с точки зрения веры в чудесное, так и с прагматической точки зрения. В позднем немецком романтизме ярким примером подобной поэтики является «Песочный человек» Э.-Т.-А. Гофмана (1815)⁴.

У Гоголя двойственная трактовка ситуации возможна, например, в «Сорочинской ярмарке», в «Майской ночи, или Утопленнице», в «Портрете».

В «Сорочинской ярмарке» загадочное появление частей красной свитки в разных местах, мелькание свиной морды в окне и т. д. происходят после уговора Грицько с цыганами, обещавшими помочь ему жениться на Параське, а значит, вся бесовщина может восприниматься как проделки цыган. Но в то же время ирреальное объяснение (мстью обманутого мелкого черта) не отменено. Сам цыган описан двойственно: «...это портрет обыкновенного бродяги и жулика, но в нем есть черты странного человека, персонифицированного воплощения ирреальной злой силы...»⁵ Похожее соотнесение фантастического и реального в «Майской ночи...». До конца так и остается непонятным: то ли парубки, разозленные ухаживанием Головы за Ганной, пытаются проучить Голову, подсовывая ему в темноте его же свояченицу, то ли, по словам самого Головы, «тут не на шутку сатана вмешался»(1,20⁶) – с такой сумбурностью и быстротой разворачиваются события. В «Портрете» образ художника Чарткова более психологизирован. Для нас интересно, что влияние восточного старика с картины можно в равной степени интерпретировать и как вмешательство нечистой силы, и психологически – как следствие бедности, усталости и отчаяния – породивших сомнение в правильности избранного пути. Иными словами, фантастика в «Портрете» может отображать тяжелое душевное состояние художника.

Поддержать принцип параллелизма фантастического и реально-психологического в тексте помогают, между прочим, *форма слухов и предположений* либо *форма сна*, маскирующие ирреальную природу происходящего⁷.

Параллель всем этим поэтическим приемам находим и у Окуджавы.

Например, двойственный образ персонажа. Вокруг фигуры самого Шипова с помощью слухов, предположений, догадок создается почти мистический ореол. Михаилу Ивановичу присваивается эпитет «странный». «И тогда хозяину *показалось* (здесь и далее курсив мой. – А.Ц.), что лохматая тень странного человека наклонилась влево, к соседнему столу... то есть сам он сидел вроде неподвижно, а вот тень его...» (10⁸); «Утром хозяин *утверждал*, что в тот момент он отчетливо видел, как над головой странного человека вспыхнуло и погасло сияние» (12); «Потом уже хозяин *божился*, что видел, как глаза Шипова излучали свет наподобие искр» (15). *Совпадение* наделяет Шипова в глазах других сверхъестественными способностями: «– Эх, – сказал хозяин, – куды ж вы в такую-то метель? – А мы Господу помолимся, – засмеялся Шипов и, подтолкнув оборванца, вышел вон. И метель тотчас же прекратилась. – Свят-свят! – закрестился хозяин испуганно» (26–27).

В литературе уже отмечалось, что в качестве архетипа к истории Шипова Окуджава пародийно использовал «житие святого»⁹, но также нельзя иг-

норировать и аллюзии на противоположную, бесовскую силу: при виде Шипова «что-то холодное пробежало у него [хозяина. – А.Ц.] за пазухой» (73); Шипов ввел в заблуждение всю царскую полицию. Создается образ, занимающий какое-то срединное положение между добрым и злым ирреальными мирами: «полночный дьявол с повадками ангела» (116). С другой стороны, по мере развития повествования черт, наделяющих образ Шипова фантастичностью, становится все меньше: тайный агент оказывается гонимой, беспомощной, затравленной, запутавшейся в собственной лжи жертвой. Фантастика воплощает теперь его страх перед разоблачением и направлена главным образом против него самого.

Двойственно построен и образ Гироса, помощника тайного агента. Ясно, что он играет роль искушителя Шипова, рассказывая ему небывлицы про свои встречи с Львом Толстым и тем самым мешая предпринять что-нибудь реальное в деле слежки за графом. Своей ложью именно Гирос побуждает Шипова к мысли фальсифицировать донесения и толкает его к гибели. Описание Гироса недвусмысленно напоминает черта (ср.: гоголевский Басаврюк или Петромихали): «высокий, худой», «черный, похожий на птицу, хватившую лишнего» (10), с длинным носом, без определенной национальности: не то цыган (вспомним цыгана, подстрекателя Грицько из «Сорочинской ярмарки»), не то грек, не то итальянец. Его имя Амадей отсылает нас к библейскому названию злого духа Асмодей. Его часто сравнивают с бесом: «бес ты лохматый» (94), «черт» (71), «сатана» (49). Именно с Гиросом связана тема смены обличий и социального статуса в повести: то он лежит в гробу в образе «старого человека с редкими русыми волосами» (178–179), то предстает Шипову в одежде конвойного офицера (222; ср. превращения у Гоголя в «Майской ночи...», в «Вие»). Однако в то же время Гирос оказывается просто пьянчужкой, стремящимся вытянуть у Шипова как можно больше денег, «пройдохой», «прощелыгой» (116), как называет его Шипов, обыкновенным вралем. Он пресмыкается перед всякой властью: перед Шиповым, перед полковником Муратовым. Знаменитый нос его наделяется уничижительными определениями «красный» (120), «лиловый» (18, 33, 37 и т. д.), а смена обличий может быть порождена нарастающим шиповским безумием. То есть каждому мотиву придается двойной, иногда прямо противоположный смысл.

События тоже можно толковать двояко, по принципу завуалированной фантастики. Прямого указания на их ирреальность нигде нет. Но с первых строк повествования всячески нагнетается атмосфера чего-то таинственного, непонятного, из ряда вон выходящего, возникает ожидание каких-то страшных событий: «В трактире Евдокимова уже

собрались было гасить лампы, когда начался скандал. Скандал начался так» (10).

В сцене охоты Шипова за Дасей прием Окуджавы схож с приемом из «Сорочинской ярмарки». Мы догадываемся, что это полковник Муратов защищает Дасю, постоянно переодеваясь то в Гироса, то в старуху-паломницу, путая и пугая Шипова. Однако, с другой стороны, переодевания происходят с такой неправдоподобной скоростью, что ощущение ирреальности происходящего не исчезает. Трудно себе представить, чтобы полковник в один миг, без дополнительной подготовки, сумел превратиться из худощавого Гироса в дородную старуху и вдобавок ввести этим кого-нибудь в заблуждение. Ощущение поддерживается сбоем в описании – детали сменяемого грима упоминаются разные: «Затем в полубреду Михаил Иванович видел, как сполз с головы врага *черный косматый парик*, и *круглое розовогубое лицо* проклятой старухи открылось перед секретным агентом» (119).

Обработанный таким образом, мотив переодевания связывается с романтической темой двойничества, что может быть выражением психологического состояния персонажа – потерей им части своего «я», боязнью преследования или личной виной. Это позднеромантические мотивы, и они отразились в повести Окуджавы, как часто и у Гоголя, в травестированном виде.

Нередко встречается у Гоголя и Окуджавы *форма сна*, которая своеобразно вводит фантастический план и имеет много общих черт.

Интересно, что в некоторых эпизодах начальная или конечная граница сна не прописана. Например, в «Майской ночи...» Левко говорит себе: «Нет, эдак я засну еще здесь!» (1, 129) – и за этим тут же следуют видения сна, хотя, что это сон, мы понимаем только по фантастическому колориту описания: «Какое-то странное, упоительное сияние...»¹⁰ Конечная граница этого сна четко прочерчена, она совпадает с концов главы: «С непостижимым трепетом и томительным биением сердца схватил он записку и... проснулся» (1, 132). А вот в «Вие» убраны обе границы, так что даже рискованно говорить о сне. Однако какие-то рудименты формы сна все-таки есть – слабый след перехода из одного мира в другой: «Философ... повернулся на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев» (2, 154) – далее рассказано о ночном полете Хомы и о превращении старухи в панночку.

У Окуджавы Шипов и Гирос, изрядно подвыпив, заблуждаются в поле и попадают ночью в метель. На них нападают волки, что заставляет их влезть на деревья.

(В скобках отметим, что эта ситуация сама по себе близка к ситуации «Вия», когда три бурсака сбиваются с дороги и в поле слышат волчий вой:

«...послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой» (2, 152); в «Шипове»: «...донесся ноющий звук, но уже ближе. Шипов поглядел на Гироса с неодобрением и вдруг понял: волки» (75). Ситуация дорожной неразберихи всегда ассоциируется с заигрыванием с людьми нечистой силы, тем более что и у Гоголя, и у Окуджавы в разбираемых эпизодах за этой ситуацией следует встреча с ирреальным.)

Скрывающемуся на дереве Шипову волки видятся разбойниками, которые стерегут его под дубом, пируют, разговаривают, поют песни и предлагают ему выпить, чтобы согреться. Нигде не сказано, что Михаил Иванович видит сон, но по некоторым признакам мы можем это понять: диалог с волками перемежается в сознании Шипова с видениями прошлого, с обрывочными нереальными представлениями себя у печи, в тепле: «Потом он отдышался, зажмурился, налил себе маленькую, выпил, откусил балычка... Печь погасла, что ли: в спину дуло...» (80). Конечная граница этого сна тоже размыта, хотя на первый взгляд она определена фразой «Вдруг словно кто его в бок пихнул, и он проснулся» (82). Однако фантастичность не отменяется пробуждением: «Волков не было, они ушли с атаманом вместе. Правда, под старым дубом те четыре все так же сидели неподвижно, но страшно не было» (82). Это несколько походит на вещественный остаток сна в руке Левко – записку от панночки-русалки.

Теперь сравним сон Шипова в доме Даси со сном Чарткова из второй редакции гоголевского «Портрета». Эти сны схожи и по своей сути, и по своему оформлению – оба их можно назвать «тройными» снами, потому что сновидцы просыпаются три раза. Как в том, так и в другом сне начальные границы отсутствуют или сильно размыты.

У Гоголя: «...он лег в постель покойнее, стал думать о бедности и жалкой судьбе художника, о тернистом пути, предстоящем ему на этом свете; а между тем глаза его невольно глядели сквозь щелку ширм на закутанный простынею портрет... Но наконец уже в самом деле... он видит, видит ясно: простыни уже нет...» (3, 75).

У Окуджавы: «Михаил Иванович засыпал в страдании и беспокойстве. То проваливался куда-то, то возникал снова... Прохладная влага выступила на лбу. Он попробовал открыть глаза – ничего не получалось... Страх охватил секретного агента. И он вспомнил про бога и потянулся к нему обеими руками... Он просил тысячу рублей, которых ему не хватало для полного счастья...» (113–114).

Во сне Чарткова старик сходит с полотна в комнату, разворачивает перед художником золотые свертки по тысяче червонных каждый. У Чарткова остается один сверток, а старик уходит за раму, не заметив пропажи. После фразы «Полный отчаяния, стиснул он всю силою в руке своей сверток... вскрикнул – и проснулся» (3, 76) следует второй сон,

после слов «с воплем отчаяния отскочил он – и проснулся» (3, 77) – третий, где Чартков все следит за движениями портрета. Во сне Шипова сначала подполковник Шеншин спрашивает секретного агента, ради ассигнаций или ради государя тот старается. Первое пробуждение введено словами «И закричал. И проснулся» (114). Потом ангел предлагает Шипову денег за службу. «Михаил Иванович ухватил пачку, потянул к себе и обжегся. И тут же проснулся» (114). Затем уже граф Толстой обещает дать тысячу рублей с условием, чтобы Шипов убрался в Москву. «Михаил Иванович взял деньги» (115)...

Как видим, оба сна построены по принципу получения недостающих наяву вещей. Оба связаны с деньгами, оба навеваются размышлениями о собственной бедной доле и желанием сколотить капитал. Ночные посетители – это те, кто поразил воображение в реальной жизни. Реакция сновидцев на деньги и процесс их пробуждения почти одинаковы. Разница в степени завуалированности фантастики: Окуджава опять, в отличие от Гоголя, избегает упоминания о материальном остатке сновидения, но мотив остатка фантастичности присутствует: «...а себя самого Михаил Иванович представлял в образе сатаны и даже потянулся рукой к пяткам и нащупал копытца» (115). У Окуджавы фантастическое связано с реальным непосредственной, то есть в большей мере отражает психологическое состояние героя: Шипов *уже*, до сна, послал в Петербург запрос о тысяче рублей.

Как уже было сказано, Окуджава подает фантастику в комической форме, так же, как нередко и Гоголь. Комическая обработка образов у обоих авторов имеет некоторые общие черты. Для Гоголя характерно подчеркивание курьезности тех или иных частей тела, их нарочитое выпячивание, например носа. Игра с этим мотивом прослеживается и в «Похождениях Шипова», где, как мне кажется, он используется для снижения впечатления от демонизма Гироса.

«– Когда я увидела ваш нос, господин Гирос, – говорила она (Дася. – А.Ц.), – я чуть было не сошла с ума: господи, что за нос! Да он же не поместится в комнатах! Да оставьте его на улице, пусть он там сам, один...» – «...А без него легко ли?» (54) (ср. с ситуацией в повести Гоголя «Нос»). Затем начинаются споры, на какую национальность может указывать нос Гироса. Далее: «Гирос... нацелив нос в потолок, засыпал...» (58); «Они сцепились, рухнули и покатались по полу, разрывая одежду, и в тот момент, когда Шипов уже было дотянулся до отвратительного носа, нос дрогнул и легко отделился от лица компаньона» (118).

Сам сюжет «Похождений Шипова» признается «фантазмагорическим»¹¹. Сложившаяся ситуация не имеет под собой никакого реального основания,

кроме донесения жандармского штаб-офицера, что отставной Артиллерийский Офицер Толстой в своем имени «Ясная Поляна» занимается распространением грамотности между крестьянами, а для этого пригласил к себе в преподаватели недоучившихся студентов и платит им жалование. Все остальное – плод мистификации Шипова, не способного справиться с возложенной на него ролью секретного агента, и реакция дезориентированных чиновников. В конце, когда обман разоблачается, чиновники переписываются в панике. В такой ситуации есть элемент «миражной интриги» гоголевского «Ревизора».

Что касается главных персонажей, то Шипов, конечно, не Хлестаков – он прекрасно осознает, что и зачем делает, – но он также и не простой водевильный плут. По мере развития повествования грань между правдой и ложью для самого Шипова постепенно стирается. Московского жандармского полковника Воейкова вводит в заблуждение наивность Шипова: «Когда я его допрашивал... в нем не было ни страха, ни обреченности, а какой-то даже *порыв* и даже *детское недоумение*. Судя по всему, положение в «Ясной» не так уж невинно...» (193). Шипов начинает верить рассказам Гироса, вполне убежденно называет графа Толстого своим «почти родственником и благодетелем»: «А ведь можно было раньше бывать у него неоднократно, кофе пить, беседовать о том о сем, мало ли о чем... Вон Гирос, итальянец чертов, грек, прощельга, Амадеюшка, он-то ведь ездил...» (202). Уже все тульское общество принимает Шипова за графа, а Шипов сам верит тому, что говорит: «*Пон*. Говорят, у вас имение недалеко? – *Шипов*. Да, Ясная Поляна. Слыхали? Хорошее сельцо. – *Пон*. Чего же вы сами там не живете? А там ведь граф Толстой обитает... Не родственник ли? – *Шипов*. Вестимо. Дворяродный брат» (151). Вспомним рефлекторное бахвальство Хлестакова, которого, по его словам, все в столице принимают за главнокомандующего и который с Пушкиным «на дружеской ноге».

Мотивировка такой «искренней лжи» у Хлестакова и Шипова безусловно разная. Образ Шипова к концу осложняется мотивом помешательства и превращается в образ маленького человека, жертвы, сломленной внешними обстоятельствами и, несмотря на греховность, заявляющей о своем человеческом достоинстве. Этот образ через типы Достоевского восходит к «Запискам сумасшедшего» Гоголя. Рассуждения Поприщина, что «может быть, я какой-нибудь граф и генерал, а только так кажусь титулярным советником» (3, 176), приводят его к убеждению, что он гонимый король Испании. А Шипов, в свою очередь, размышляет о вечной охоте за ним, как за мышкой, и чувствует особое родство с графом Толстым, единственным, кто способен его понять и оправдать.

Итак, использование в повести Булата Окуджавы «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» гоголевской традиции, по-моему, выполняет три задачи. Во-первых, обращение к литературе XIX века ставит Окуджава в положение независимого автора. Во-вторых, с помощью гоголевской иронии и фантастики писатель показывает абсурдность и непредсказуемость мира, в котором живет человек. Посредством завуалированной фантастики он вводит многоплановый образ бытия вопреки одномерному, созданному советской литературой. С другой стороны, для Окуджавы важно раскрыть душевное состояние мелкого шпика – существа из противоположного лагеря, испытать к нему сострадание и возвести его проблемы в ранг человеческих. На фоне бюрократической государственной машины это ничтожное существо оказывается даже не лишеным некоего благородства и своей глобальной идеи. Одновременно фантастическое действует и на

него, так как он является частью бюрократии. Подобно образу Шипова, злая ирреальная сила тоже оказывается частичным благом на фоне всеобщего бездушия: ее вторжение выявляет всю несостоятельность общества. Писатель переосмысливает традицию, выходя на художественный мир Достоевского: фантастическое у него гораздо больше подчинено задачам психологического отображения личности. Тем самым Окуджава добивается синтеза психологического и фантастического подходов к теме. Здесь неслучайно, что, хотя в пародировании фантастики и комической ее подачи Окуджава ближе к Гоголю, чем к Булгакову, в конце своего земного пути Шипов все-таки оказывается в «панталонах цвета беж и сюртуке из коричневого альпага» (223) и легко взлетает на небо. Таким образом из XX века Окуджава выбирает все-таки именно Булгакова, писателя, продолжившего тему Гоголя–Достоевского, тему сатанинского в обыденном.

Примечания:

¹ Золотусский И. Час выбора // Золотусский И. Трепет сердца. М.: Современник, 1976. С. 160–161.

² Меженков В. Странная проза // Октябрь. 1972. № 7. С. 197.

³ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. С. 57.

⁴ Карельский А.В. От «субъективного пламени» к «теплу объективности»: Жизненные воззрения Э.-Т.-А. Гофмана. М.: Сов. писатель, 1982.

⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 68.

⁶ Гоголь Н.В. Собр. соч. В 8 т. М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1984. В дальнейшем все ссылки даются в скобках в тексте по этому изданию (первая цифра указывает на номер тома, вторая – страницы).

⁷ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 57.

⁸ Все ссылки на повесть Б.Окуджавы даются по изданию: Окуджава Б. Похождения Шипова, или Старинный водевиль (Истинное происшествие). М.: Дружба народов, 1992.

⁹ Клепикова Е. Доказательство от обратного // Литературное обозрение. 1976. № 4. С. 37.

¹⁰ На размытость границы в этом эпизоде обратил внимание еще Ю.В. Манн (Поэтика Гоголя... С. 70).

¹¹ Клепикова Е. Доказательство от обратного... С. 37.

Раиса Абельская

О еврейских мотивах в поэзии Булата Окуджавы

Отзвуки еврейской поэзии, и вообще еврейской тематики, пронизывают многие произведения русской литературы. Еврейская тема не является для русской литературы ни магистральной, ни даже одной из основных по вполне понятной причине, в шутку сформулированной М. Жванецким (однажды услышав, привожу по памяти): «Что вы всё – «еврей, еврей»: в нашей стране не все евреи». Тем не менее с христианством, пришедшим в Россию в византийском, то есть наиболее близком к палестинскому истоку варианте, в русскую культуру влился и еврейский ток, который с тех пор скрыто, но постоянно пульсирует в ней, не иссякая. Долгое время библейская составляющая этого тока поддерживалась и обязательным изучением древнееврейского в числе трех классических языков в дворянских учебных заведениях. Помимо книжной, библейской составляющей, сыграло свою роль, разумеется, и наличие живых носителей еврейского менталитета, которые, в силу своей принадлежности к народу Книги, вносили в русскую литературу дух Библии в своей интерпретации.

И образы Библии, и еврейские образы, списанные с реальности, в разнообразном эмоциональном и идеологическом контексте можно найти в поэзии Пушкина и Лермонтова, в прозе Гоголя («Тарас Бульба», «Вечера на хуторе близ Диканьки»), Достоевского (сцена чтения Евангелия и образ Капернаумова в «Преступлении и наказании»), Чехова (в повести «Степь», рассказе «Скрипка Ротшильда»), Куприна (в рассказе «Жидовка») и т.д.

Советская эпоха внесла новое звучание в эту тему. Ранний советский период, отмеченный, с одной стороны, декларированием национального равенства, а с другой – добровольным и демонстративным отказом революционной еврейской молодежи от национальных традиций, привел к появлению стихов Эдуарда Багрицкого, актуализирующих разрыв с прошлым, и стихов Переца Маркиша на идиш, сохраняющих национальные корни на уровне языка, но проникнутых новой идеологией.

Традиция, накопленная русской и советской литературой, естественным образом отразилась и в поэзии Булата Окуджавы, не всегда осознаваясь им как еврейская.

На некоторых аспектах этой темы, значимых для поэта, мы хотели бы остановиться.

Одними из ключевых образов и мотивов в поэзии Булата Окуджавы являются образы Музыканта и Сада. Мотив Музыканта, Музыка архетипичен для его творчества и означает создание, сотворение мира¹. В то же время в русской литературе существует устойчивая цепочка образов «музыка – скрипка (или другой инструмент) – еврейский музыкант», которая тянется от «Скрипки Ротшильда» Чехова к мандельштамовскому «Жил Александр Герцович» и к стихам Окуджавы. Нельзя не согласиться с С. Бойко², отметившей образное и метрическое родство «Александра Герцовича»³ со стихотворением «Над площадью базарною»:

Над площадью базарною
вечерний дым разлит.
Мелодией азартною
весь город с толку сбит.

Еврей скрипит на скрипочке
о собственной судьбе,
а я тянусь на цыпочки
и плачу о себе⁴...

Еще в нескольких стихах-песнях Окуджавы образ еврейского музыканта возникает как коннотация основного образа через посвящения друзьям («Чудесный вальс» (1961) и «Заезжий музыкант целуется с трубою...» (1975), посвященные Ю. Левитанскому; «Музыкант» (1983) – И. Шварцу⁵). Причем в последней песне эта связь акцентирована наличием привычного для еврейского музыканта инструмента – скрипки.

Если родство окуджавского Музыканта с «еврейской мелодией» в русской литературе достаточно легко прослеживается в силу его связи с жизненно-историческими реалиями, то образ Сада, являясь книжным, библейским, может быть идентифицирован со своим глубинным источником лишь опосредованно. Именно благодаря опосредованности этот мотив подвергается значительной трансформации в поэзии Булата Окуджавы, но одновременно чудесным образом он возвращается к своему библейскому первоисточнику.

Образ Сада у Окуджавы имеет несколько протобезобразов. Во-первых, это традиционный мотив бытового романа, послужившего для поэта кладзем богатейшего материала, того, что, по словам Наума Коржавина, «валяется у всех под ногами»⁶. Во-вторых, Сад является ключевым мотивом в твор-

честве Бориса Пастернака, влияние которого, по признанию самого Булата Шалвовича, было одним из определяющих факторов, сформировавших его поэтический мир⁷.

В данном случае интерес для нас представляет связь с пастернаковской поэтикой. А. Жолковский⁸ определил характер сущностного родства поэтических миров Пастернака и Окуджавы как медиацию: в случае Пастернака – желанной творческой свободы и сознательно принимаемой советской «упряжи», в случае Окуджавы – революционной героики и христианской жертвенности. Однако по отношению к мотиву Сада медиаторство Пастернака может быть рассмотрено как более глубокое и имеющее религиозные истоки, что в трансформированном виде, возможно, было воспринято Окуджавой.

Сад у обоих поэтов имеет один и тот же смысл – это метафора мироздания и творчества. Но эмоциональная окрашенность этого образа у них различна. Мироздание-сад Пастернака в «Сестре моей – жизни» грозно и пугающе, оно враждебно человеку, и человек беспомощен перед ним:

Ужасный! – Капнет и вслушается:
Всё он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

.....
Но тишь. И листок не шелохнется.
Ни признака зги, кроме жутких
Глотков и плескания в шлепанцах,
И вздохов и слез в промежутке.

(«Плачущий сад»)⁹

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней – не замечен,

Заметят – некуда назад:
Навек, навек заговорят.

(«Душиная ночь»)¹⁰

В последней книге «Когда разгуляется» образ мироздания-сада трансформируется. Ужас уходит в подтекст, остается бурное цветение жизни. Но мироздание по-прежнему является грозным. Его грозная сущность передается через образ ливня или грозы, как и в ранних стихах Пастернака:

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

(«Во всем мне хочется дойти...»)¹¹

Грозность мироздания (а следовательно, и его Творца) не может быть связана с христианством Пастернака, олицетворяющим в первую очередь любовь и смирение. Мотив грозности мира, вероятнее всего, воплощает непреодоленный ужас перед грозным

Богом иудейских предков и перед тем «хаосом иудейским»¹², о котором писал Мандельштам и от которого, по его признанию, он «бежал, всегда бежал»¹³.

В отличие от Пастернака, Окуджаве были неведомы эти тайные терзания и мучительная раздвоенность русско-еврейской души. Его Сад очищен от ветхозаветного ужаса, это райский сад возвращенной человеку гармонии. Мироздание-сад Окуджавы представляет собой тихую гармонию радости и печали:

Круглы у радости глаза и велики у страха,
и пять морщинок на челе от празднеств и обид...
Но вышел тихий дирижер, но заиграли Баха,
и все затихло, улеглось и обрело свой вид.

(«В городском саду»)¹⁴

Пастернаковская гроза оборачивается у Окуджавы «дождичком»:

После дождичка небеса просторны,
голубей вода, зеленее медь.
В городском саду – флейты да валторны.
Капельмейстеру хочется взлететь.

(«После дождичка небеса просторны...»)¹⁵

Однако генетическая память о пастернаковском мироздании все же присутствует в стихах Окуджавы, омрачая светлый библейский Эдем:

Но из прошлого, из былой печали,
как ни сетую, как там ни молю,
проливается черными ручьями
эта музыка прямо в кровь мою.

(«После дождичка небеса просторны...»)

Сад и у Пастернака, и у Окуджавы приравнен к стихии творчества. У Пастернака мироздание пронизано образами страсти и природы, равными для него вселенной творчества. У Окуджавы вселенная творчества отождествляется в первую очередь с музыкальной стихией. Таким образом, у Окуджавы мотивы Музыканта и Сада зачастую объединяются, символизируя и создание вселенной, и ее Творца, рисуя облик как бы вновь рожденного первоначально-прекрасного мира, мира первых дней творения – библейские образы, возвращающие нас к первой книге Торы – Книге Бытия.

К библейским источникам, по нашим предположениям, восходит и выражение «стол семи морей», с легкой руки З. Паперного возводимое исследователями «к фольклору, к сказке»¹⁶. В широком смысле речь, по-видимому, следует вести о том, что у русских сказок, помимо фольклорных, имеется и библейский источник. Число 7 с древнейших времен считалось на Востоке сакральным. Признание особого статуса этого числа формировалось в русской фольклорной традиции не в последнюю очередь под влиянием Библии (хотя фольклорные заимствования могли осуществляться и другими путями).

Семь морей – это все известные древним евреям «морья» ойкумены. В Библейской энциклопедии архимандрита Никифора читаем:

«Море (Быт. I, 10) – это слово прилагается священными писателями к озерам, рекам и вообще ко всякому большому собранию вод, равно как и к собственно так называемым морям (Ис. XXI, 1, Иер. LI, 36). В первом месте у пророка Исаии оно употребляется для означения реки Нила в том именно месте ея, которое называется Дельтой... Моря, упоминаемые в Священном Писании, суть следующие:

- а) Средиземное море;
- б) Адриатическое море;
- в) Красное или Чермное море;
- г) Мертвое море;
- д) Тивериадское море;
- е) Египетское море (Ис. XI, 15) обозначает или

реку Нил, или, что вероятнее, северо-западный рукав Чермного моря. Здесь не мешает заметить, что в Еврейском тексте реки Нил и Евфрат называются морями»¹⁷.

Итак, если исключить Египетское море, представляющее собой фактически второе название Чермного (Красного) моря, и учесть реки Нил и Евфрат, то мы получим искомые библейские «семь морей».

Выражения, включающие число 7, в том числе и выражение «семь морей», встречаются в стихах русских еврейских поэтов – Хаима-Нахмана Бялика, писавшего на иврите, и Переца Маркиша, писавшего на идиш. Оба поэта неоднократно переводились на русский язык и издавались в России.

В современных израильских переводах этих поэтов – переводах, неизвестных Окуджаве, – можно обнаружить следующие строки:

Извергнет блевотину пекл его солнце семи небес...
(Х.-Н. Бялик. «Проскрежецет как сердце», пер. Н. Розенберг. Ранее стихотворение не переводилось на русский язык.)¹⁸

Семь звезд горят в небесах,
близка субботняя ночь,
семь глаз у нее сегодня –
семь свечей, зажженных для нас во тьме.
.....

Открыла мама глаза и увидела свет семи дней.
(Х.-Н. Бялик. «Моя мать, мир ее памяти», пер. Н. Розенберг¹⁹. Ранее, в 1931 году, это стихотворение переводилось С. Липкиным, впервые опубликовано в журнале «Иностранная литература» в 1990 году²⁰.)

По всем семи морям рассеяны частицы...
(П. Маркиш. «Осколки», пер. В. Слуцкого²¹. Ранее стихотворение переводилось Л. Озеровым и публиковалось в советских изданиях)

П. Маркиш был известным в нашей стране поэтом, и его стихи в переводах на русский язык выходили отдельными сборниками начиная с 20-х годов²².

Х.-Н. Бялик, в 1921 году эмигрировавший из России, не издавался в советское время. Но его переводили Вяч. Иванов, В. Брюсов, И. Бунин, Ю. Балтрушайтис, Ф. Сологуб, В. Ходасевич. В предреволюционные годы был выпущен и несколько раз переиздавался сборник его стихов и поэм в переводах Вл. Жаботинского²³. Вероятно, стихи Бялика были известны Окуджаве.

Но, если обратиться к русским переводам обоих еврейских поэтов, можно заметить, что в ряде случаев в этих переводах исчезают особенности поэтического языка, восходящие к Библии.

Строка стихотворения П. Маркиша «Осколки», цитированная выше, в переводе Л. Озерова звучит так:

Хотел бы в зеркале запечатлеться весь я,
Оно рассыпано осколочной росой
По всей земле, по городам и весям²⁴.

Библейская метафора всемирности «по всем семи морям» заменена более привычными для русского читателя фразеологическими оборотами. Зато в другом стихотворении П. Маркиша «На рассвете» (пер. А. Голембы) встречается образ:

Как стол, накрыт простор морской
Созвездий гаснущих затишьем...²⁵ –

который перекликается с окуджавским – «стол семи морей».

Что касается стихов Бялика, переведившихся не с идиш, а с иврита, то в российских переводах стерлась еще одна специфическая особенность библейской поэтики: исчезло обилие синтаксических конструкций, которые в русской грамматике определяются как субстантивные словосочетания с беспредложным падежным примыканием либо существительного в родительном падеже, либо существительного в родительном падеже в обязательном сочетании с согласуемой формой²⁶. Речь идет о таких конструкциях, как «дом пира», «скрежет зубов», «свет семи дней» и т. п.

В русском языке их можно во многих случаях заменить конструкциями с прилагательным в качестве определения. Например, библейское выражение «дом пира» (в русском каноническом переводе: «Он ввел меня в дом пира, и знамя его надо мною – любовь»²⁷) в еврейском переводе Библии на русский язык звучит как «винный дом» («Он привел меня в винный дом, и знамя его надо мною – любовь!»²⁸); выражение «свет семи дней» из цитированного выше стихотворения Бялика, дословно переведенное с иврита израильской переводчицей Н. Розенберг, у С. Липкина превращается в «свет семидневный»²⁹.

В иврите же этим конструкциям нет альтернативы, и воспринимаются они там вполне обыденно. Но попав в русский литературный язык через Библию, многие из построенных подобным образом выражений приобрели статус относящихся к

возвышенному стилю. Оттенок возвышенности и сакральности приобрела и сама грамматическая конструкция: «он (возлюбленный. – Р.А.) ввел меня в дом пира» из русского канонического перевода «Песни Песней» звучит намного загадочнее и благопристойнее, чем предложенное еврейским переводчиком сниженное в русском восприятии «винный дом» (дословный перевод этого выражения с иврита: «дом вина»).

Именно употребление этой грамматической конструкции вкупе с библейским «семь морей» заставило нас в поисках источника необычной окуджавской метафоры обратиться к еврейским, и в частности к библейским, поэтическим текстам. Грамматическая и семантическая специфика этой метафоры, на наш взгляд, не позволяет без оговорок поставить ее в ряд других строк Булата Окуджавы, трансформирующих русские пословицы и сказочные присказки с числом 7 (приводятся по работе И. Соколовой «Фольклорная традиция в лирике Булата Окуджавы»):

Семь бед – один ответ,
один ответ – пустяк...

Там, за седьмой горою, там, за недоброй тучей,
не знаю, наяву или во сне...

...вдруг погляжу с порога
за семь морей и рек...³⁰

Строки же «И в день седьмой, в какое-то мгновение / она возникла из ночных огней...»³¹, включенные автором цитированной работы в сказочно-фольклорный ряд, на самом деле еще раз приводят нас к ветхозаветному тексту, который, вообще говоря, и без посредничества еврейской поэзии XX века мог послужить поэту источником загадочной метафоры «за столом семи морей». Во всяком случае, библейскую ауру этой строки было бы неправомерно, на наш взгляд, исключать из рассмотрения.

Коснувшись темы семи дней творения, нельзя хотя бы не упомянуть «песенку» «Божественная Суббота, или Стихи о том, как нам с Зиновием Гердтом в одну из суббот не было куда торопиться»³², где еврейская тема звучит явственно (что вообще-то не характерно для Окуджавы) как тема божественного отдыха и свободы, «шабата», дарованного свыше.

«Перестроечное» время внесло свои нюансы в еврейскую тему. Возник интерес к Израилю, к земле, которая в русской культурной традиции именуется Святой землей, к ивритоязычной поэзии и культуре. Стихи, созданные поэтом после поездки в 1992 году в Израиль, столь же полны русских, сколь и еврейских мотивов:

Перед ним – Земля Святая,
а другая далека.

И от той, от отдаленной,
сквозь пустыни льется свет,
и ее, неутоненной,
нет страшней и слаще нет...

«Тель-авивские харчевни...»³³

...кровью и порохом пахнет от близких границ.
Смуглая сабра с оружием, с тоненькой шейкою,
юной хозяйкой глядит из-под черных ресниц.

Знать, неспроста предо мною возникли, хозяйюшка,
те фронтовые – иные, мои времена.

Вот и кричу невпопад: до свидания, девочки!
Выбора нет! Постарайтесь вернуться назад!..

«Сладкое время, глядишь, обернется копейкою...»³⁴

В попытке сопоставить – и так адаптировать друг к другу, соединить два мира – выразилось стремление поэта освоить новую поэтическую реальность. Это же стремление заметно и в переводах нескольких стихотворений с иврита, сделанных Булатом Окуджавой в 1988 году для литературного альманаха «Год за годом»³⁵. Речь идет об отрывке из поэмы «Ад и рай» и трех стихотворениях средневекового поэта Иммануила Римского. Иммануил Римский предстает в переводе Б. Окуджавы в своеобразном ракурсе: средневековые мотивы актуализируются в культурном контексте 60-х годов.

Несколько слов об авторе подлинника. Иммануил Римский (в произношении на иврите – Иммануэль Гароми) родился, жил и умер в Италии (ок. 1270 – ок. 1330). Он писал на арабском и древнееврейском языках, изучал философию, медицину, математику, астрономию. Написал обширный комментарий к Ветхому Завету. Гароми был современником Данте (1265–1321) и его почитателем. Обращает на себя внимание общность их судеб: оба были широко известны; и того и другого на склоне лет соотечественники изгнали из родного города и обрели на скитания.

Поэма «Ад и рай», отрывок из которой перевел Булат Окуджавы, представляет собой не что иное, как подражание «Божественной комедии». Итальянские сонеты Гароми написаны в том же «новом сладостном стиле», что и сонеты Данте. Мироощущение Гароми – гуманистическое мироощущение Предвозрождения.

С другой стороны, Иммануэль Гароми – наследник и продолжатель арабо-еврейской культурной традиции. Сложные строфические формы арабской поэзии он перенес в стихи на иврите. Как и его предшественники Иегуда Галеви и Соломон ибн Габироль, он использовал элементы так называемого «мозаичного стиля» – широкое цитирование Библии и Талмуда, – зачастую придавая цитатам новый смысл. Возникающая за счет этого «многослойность» текста и сегодня характерна для поэзии на иврите.

Иммануэль Гароми – один из интереснейших поэтов еврейского Средневековья, сумевший органично соединить в своем творчестве две богатейшие культурные традиции. Как же его переводить?

Начиная с XVIII века, в России и Европе, как известно, существуют и развиваются две противоборствующие тенденции в области художественного перевода поэтических источников. М.Л. Гаспаров назвал эти альтернативные способы перевода «вольным переводом» (или подражанием) и «буквалистским» переводом – и определил их через понятие «длины контекста»: «Длина контекста – это такой объем текста оригинала, которому можно указать притязающий на художественную эквивалентность объем текста в переводе»³⁶.

Длина контекста может быть разной: от слова, синтагмы, фразы, стиха, строфы – до целого произведения. В зависимости от этого можно выделить разные степени «буквалистичности» перевода: от пословного перевода Священного Писания, если рассматривать его как художественное произведение, до перевода, в котором не сохранился ни один образ, ни одна стилистическая фигура подлинника, а передано лишь «впечатление» переводчика (например, знаменитое лермонтовское «Горные вершины»³⁷). Две эти крайности редко встречаются в чистом виде, чаще они обе присутствуют в той мере, в какой это нужно переводчику, в зависимости от его задач, желаний и возможностей.

С точки зрения содержательной, «вольный» перевод стремится найти общее (общечеловеческое) в двух разных культурах и так адаптировать подлинник к языку и культуре перевода, чтобы читатель забыл, что подлинник существует; «буквалистский» же перевод стремится сохранить чуждость другой культуры, адаптировать, насколько это возможно, язык перевода к языку и культуре подлинника. По Гаспарову, нет смысла стремиться к недостижимой «золотой середине»³⁸ – должны существовать переводы обоих типов. Если исходить из этой классификации, то переводы Булата Окуджавы с иврита следует отнести к категории «вольных» переводов.

В своем исследовании мы использовали подстрочники, приведенные в Еврейской энциклопедии Брокгауза–Ефрона³⁹ (к сожалению, они слегка «подрифмованы» автором словарной статьи), в книге Я.Либермана «Как переводят стихи»⁴⁰, а также стихотворные переводы Я.Либермана⁴¹, в которых сохранены строфические формы оригинала и «длина контекста» колеблется от стиха до строфы, то есть относительно коротка. В переводах Булата Окуджавы «длина контекста», напротив, максимальна и во всех случаях равна длине стихотворения, а строфика изменена.

Классический итальянский сонет «Любовь не знает никаких законов...» обернулся у Окуджавы стихотворной формой, широко распространенной

в русской поэзии на протяжении XIX и XX веков (4-строчная строфа, Я5, с перекрестной рифмой, с чередованием женских окончаний в нечетных и мужских – в четных стихах) и особенно популярной в 60–70-е годы XX века в связи с подъемом жанра авторской песни:

подстрочник

Любовь не знает никаких законов,
никакой веры.
Что ей до праведников,
Она слепа и высокомерна.
Любовь – это неограниченное всемогущество,
пламень и гордость Венеры,
существующее тем, что оно желает...
И я побежден ею.
Один лишь Амур знает, что меня...
печалит. И как я ни упрашивал его,
он всегда отвечал мне: «Я так хочу!»⁴²

перевод Б.Окуджавы

Любви чужды законы прописные:
она – огонь, и в нем горят дотла
и праведников крылышки резные,
и грешников тяжелые крыла.

Плоды любви Венера пожинает,
стрела Амура бьет наверняка...
И что мои мольбы?
Он так желает.
И больно мне, и боль моя сладка.

От сонета здесь остались только 5-стопный ямб и финальный афоризм (сонетный замок) – придуманный, впрочем, Окуджавой заново. Ни один образ не передан адекватно, все они так или иначе трансформированы.

Начиная с первого стиха возникает образное и смысловое расхождение подлинника и перевода. У Гароми любовь представлена преступницей и веротопицей: «Любовь не знает (не желает знать. – Р.А.) никаких законов, никакой веры...» Она ни иудейка (никаких законов), ни христианка (никакой веры), следовательно – язычница (страшная грешница).

У Окуджавы: «Любви чужды законы прописные...» – то есть речь идет уже не о Законе (божественных установлениях), а всего лишь о прописных истинах морали. Снижение пафоса, вообще характерное для творчества Окуджавы, легко проследить и в этих, и в следующих строках перевода. Вместо образа слепой и высокомерной богини акцентируется метафора «огонь любви», а праведники превращаются в ангелочков с «резными крылышками». Параллелизм «И праведников крылышки резные, / и грешников тяжелые крыла» не только уравнивает праведников с грешниками, чего нет в оригинале, но и вносит иронию по отношению к праведникам, а грешникам придает некий романтический ореол, наталкивая на ассоциации с Демонами Лермонтова и Врубеля, то есть приращивая к тексту «воспоминание» о последующей русской и, шире, европейской культуре.

(Правда, ирония по отношению к праведникам и оправдание грешников – главная тема отрывка из поэмы «Ад и рай», но раскрывается она там совсем по-другому: отрывок принципиально отличается от сонета своим карнавальным, насмешливо-издевательским тоном. Романтизации греха у Гароми нет, и вряд ли она возможна. Грех любви – а любовь у Гароми, несомненно, грех – вызывает либо чувство вины и смирения перед божественным наказанием, либо карнавальное осмеяние.)

Оба терцета переведены одним четверостишием. Интересно сравнить 2-й терцет и соответствующие ему два заключительных стиха перевода:

И как я ни упрашивал его,
он всегда отвечал мне:
«Я так хочу!»

И что мои мольбы?
Он так желает.
И больно мне, и боль моя сладка.

Добавленная переводчиком строка включает оксюморон «сладкая боль», которого нет у Гароми. Однако в контексте «возрожденческой составляющей» творчества Гароми заключительный стих перевода соответствует мироощущению поэтов «нового сладостного стиля» и в этом смысле адекватен подлиннику. Следует отметить, что последняя строка перевода является аллюзией на знаменитый пушкинский стих: «Мне грустно и легко, печаль моя светла»⁴³, – мгновенно узнаваемый русским читателем и находящий отклик в его культурной памяти.

В отличие от итальянской, иудейская «составляющая» в переводе исчезла. Восприятие любви как тяжкого греха, с которым человек бессилен бороться и может только упрашивать безжалостную грешницу Любовь пощадить его, характерно для мироощущения иудея. В переводе Окуджавы, основанном на нравственных принципах иной культуры, трактующей любовь как истинную ценность, мотив греховности любви становится неуместным.

Отрывок из поэмы «Ад и рай» из четырех произведений переведен наиболее близко к первоисточнику, тем не менее настроение перевода и в нем отличается от настроения подлинника:

подстрочник

Предпочитаю раю ад. Скучно до смерти в раю, где безгрешные старухи, которых охранило от греха безобразия лица, пожидают плоды добра, где царит лишь добродетель вместе с ее сестрой-скукою. Уж лучше попасть в ад: там толпа премилых грешниц, рой красавиц молодых, взор их страстию горит, голос негою звучит – там царит лишь бог любви. С ними ад мне будет раем, без них – рай есть сущий ад⁴⁴.

перевод Б.Окуджавы

Я предпочел бы раю ад:
отравлен скукой райский сад.
Там полчища старух безгрешных
ютятся в зарослях безбрежных.
Их безобразные черты
их от грехов оберегали,
за то они и в рай попали –
там вновь помрешь со скуки ты.
Нет, я, пожалуй, в ад сойду:
уж лучше корчиться в объятьях
красоток, тонуших в проклятьях,
приговоренных быть в аду...
Там бог любви нас не осудит,
там страсти грешные кипят,
и с ними ад мне раем будет –
ведь рай без них есть сущий ад.

Обоих поэтов сближает в этом случае лукавство и самоирония. Кошунственный смех Гароми сменяется у Окуджавы улыбкой, а строка «там страсти грешные кипят» вносит и в этот перевод романтическую ноту русского XIX века.

Третье стихотворение Гароми начинается со скрытой цитаты из Пророка Исаии («В тот день обретет Господь бритвою...», 7, 20), намекающей на наказание за грехи юности. В следующих двух стихах развивается мысль, обусловленная библейским текстом, – говорится о стремлении души освободиться от земных страстей и обратить взор к Богу:

подстрочник

Друг мой! пора нам острой
бритвой снять кудри молодости,
пора нам позаботиться
об освобождении души нашей,
поработенной земными оковами.
Прошли дни юности,
а душа наша – все еще
отстала и бесприютна;
минула болезнь страсти,
и нечем лечить ее раны⁴⁵.

перевод Б. Окуджавы

Уже пора нам кудри золотые,
мой милый друг, без сожаленья сбрить:
давно промчались годы молодые,
стучится старость – так тому и быть.

Уже пора с души сорвать оковы
земных страстей, испытанных тобой...
Свой грешный взор и суетное слово
на небо устремляю я с мольбой.

Смирю дух. Жду от небес участия.
Беседую с богами в тишине...
Но сердце разрывают те же страсти,
вчерашние.
И нет спасенья мне.

У Окуджавы мотив возмездия сглаживается: поскольку окрашенность начального посыла не акцентируется, отсутствует и напоминание о неизбежности наказания. Грозный ветхозаветный Бог уступает место более человеческим античным богам, с которыми можно побеседовать как с равными. И, наконец,

исполненные горечи два последних стиха Гароми трансформируются у Окуджавы в признание победы человеческих страстей над временем и старостью. Таким образом, и в этом стихотворении можно проследить исчезновение мотивов, связанных с иудейской традицией, и трансформацию возроденческих образов и мотивов.

Стихотворение Гароми по форме представляет собой октаву – одну строфу из восьми стихов с особым типом рифмовки. У Окуджавы строфическая форма упрощается: она та же, что и в переводе сонета: строфа из четырех стихов, Я5, с перекрестной рифмой.

Ритмическую структуру стихотворения можно назвать песенной. Под песенностью мы в данном случае подразумеваем повышенную по сравнению с традиционной книжной поэзией ритмическую упорядоченность строфы, то есть возникновение устойчивого вторичного ритма: появление пиррихий преимущественно на одном и том же месте в стихе; уменьшение количества ритмических сбоев: спондеев, дольников, переносов, – что вообще характерно для песенной лирики Окуджавы.

Присутствует и элемент, противостоящий песенности, но в такой же степени органичный для творчества Окуджавы и являющийся его художественным открытием и знаком своеобразия его поэзии: разговорно-прозаические вводные слова и выражения, придающие стихотворению доверительную интонацию, имитирующие ситуацию дружеского общения. В данном случае это обращение «мой милый друг» и фразеологизм «так тому и быть». Обращением «мой друг» начинается стихотворение и Гароми, но очень характерно именно для Окуджавы стремление расширить поле диалогических вводных конструкций.

Те же окуджавские песенные приемы используются в переводе стихотворения «Если бы я не стыдился перед Богом...»:

подстрочник

Если бы я не стыдился перед Богом и не боялся
осуждения избранного народа,
я бы строил алтари красоте
и божеские почести
воздал бы красоткам⁴⁶.

перевод Б. Окуджавы

Если б не пред Богом страх,
если бы не суд народа,
красоте, любви и страсти
я возвел бы алтари,
всем красоткам златокудрым,
как велит моя природа,
почести б воздал божественные,
что ни говори.

Сравнивая подстрочник и перевод, легко обнаружить, что типичное карнавальное кощунство Гароми (построить алтарь красоткам и всем им молиться) в переводе оборачивается воздаянием «божественных» почестей «красоте, любви и страсти». При этом арабская сквозная рифма – мономер – в переводе Окуджавы заменена традиционной для его песенной лирики перекрестной рифмой.

Итак, обращение к теме любви органично и для Иммануила Римского (Иммануэля Гароми), и для Булата Окуджавы как для характерных представителей соответственно Предвозрождения и «оттепели» – эпох, в некотором смысле близких по мироощущению. Но в осмыслении этой темы поэт и переводчик расходятся. Б. Окуджава опускает одни смыслы и актуализирует другие, во-первых, «приращивая» к тексту «воспоминания» о последующей русской и европейской культуре и, во-вторых, трансформируя смысл образов оригинала в соответствии с мироощущением и эстетикой эпохи 60–70-х годов.

М.Л. Гаспаров сказал о художественном переводе: «Цивилизация с цивилизацией знакомится так же, как человек с человеком: для того чтобы знакомство состоялось, они должны увидеть друг в друге что-то общее; для того чтобы знакомство продолжалось (а не наскучило с первых же дней), они должны увидеть друг в друге что-то необщее...»⁴⁷

Переводы, сделанные Окуджавой, были первым знакомством широкого русского читателя с неизвестным и во многом чуждым ему миром средневековой еврейской поэзии. Оттого поэтом и была выбрана уместная в данном случае форма вольного перевода, или подражания, адаптирующая подлинник к языку и культуре перевода.

И в заключение хочется отметить, что именно для такого поэта, как Булат Окуджавы – полугрузина-полуармянина по крови и русского по культуре, для которого русское равно общечеловеческому, – очень важно было в любом национальном своеобразии увидеть общечеловеческие черты. Поэтому еврейские мотивы, которые вобрала в себя его поэзия, у него возведены либо к русским (в израильских стихах и в переводах с иврита), либо к библейским, что для Окуджавы в обоих случаях означает – к общечеловеческим.

Примечания:

- ¹ См. об этом: **Абельская Р.** Под управлением Любви // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 424–429.
- ² **Бойко С.С.** «Этот остров музыкальный...» // Вагант-Москва. 1997. № 4–6 (89–91). С. 25.
- ³ **Мандельштам О.** Собр. соч. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 172–173.
- ⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 466.
- ⁵ Там же. С. 115, 310, 406.
- ⁶ **Коржавин Н., Рассадин Ст.** «Нам не хватало Окуджавы...» // Столица. 1994. № 19. С. 52.
- ⁷ См.: **Окуджава Б.** «Для меня Пастернак был Богом» // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 16 / Отв. ред.-сост. И.Ришина.
- ⁸ **Жолковский А.К.** Искусство приспособления. // Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 47–53.
- ⁹ **Пастернак Б.** Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). М.–Л.: Сов. писатель, 1965. С. 113.
- ¹⁰ Там же. С. 136.
- ¹¹ Там же. С. 447.
- ¹² **Мандельштам О.** Там же. Т. 2. С. 19.
- ¹³ Там же. С. 13.
- ¹⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 182.
- ¹⁵ Там же. С. 428.
- ¹⁶ «Выражение «семь морей» ведет к фольклору, к сказке. Раньше, в «Островах», мы читали: «Вдруг погляжу с порога / за семь морей и рек». Здесь <«Не бродяги, не пропойцы / за столом семи морей»> тоже необычно столкнулись житейский масштаб и сказочный; простой порог и – «семь морей и рек»: **Паперный З.** За столом семи морей // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 33.
- ¹⁷ Библиейская энциклопедия. Репринтное издание с издания архимандрита Никифора 1891 г. М.: Терра, 1990. С. 485–486.
- ¹⁸ Роза ветров. Литературный альманах. Израиль, 2000. № 2. С. 88.
- ¹⁹ Там же. С. 90.
- ²⁰ Иностранная литература. 1990. № 4. С. 147–148.
- ²¹ **Слуцкий В.** Из еврейской поэзии 20-го века. Иерусалим, 2001. С. 69.
- ²² Перец Маркиш – поэт, драматург, член Еврейского антифашистского комитета, арестован 28 января 1949 г. Расстрелян 12 августа 1952 г.
- ²³ **Бялик Х.-Н.** Песни и поэмы. В авторизованном переводе с еврейского Вл. Жаботинского. Пг.: Изд-во С.Д. Зальцман, 1917. Изд. четвертое.
- ²⁴ **Маркиш П.** Избранное. Стихотворения и поэмы. М.: Сов. писатель. 1957. С. 31.
- ²⁵ Там же. С. 100.
- ²⁶ Русская грамматика. Под ред. М.Ю. Шведовой. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1980. С. 65, 79.
- ²⁷ Книга Песни Песней Соломона 2, 4.
- ²⁸ Песнь Песней 2, 4 // Кетувим (Писания). Иерусалим: Мосад Арав Кук, 1978. С. 166.
- ²⁹ **Бялик Х.-Н.** Стихи и поэмы. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1994. С. 146.
- ³⁰ **Соколова И.А.** Фольклорная традиция в лирике Булата Окуджавы // «Свой поэтический материк...» Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М.: Каф. ист. рус. лит. XX в., АРКТИ, 1999. С. 37–38. См.: **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 10; **Окуджава Б.** Капли Датского короля. Киносценарии. Песни для кино. М.: СК СССР, ВТПО «Киноцентр», 1991. С. 138; **Окуджава Б.** Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 63.
- ³¹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 75.
- ³² Там же. С. 308–309.
- ³³ Там же. С. 553.
- ³⁴ Там же. С. 551.
- ³⁵ Стихи Иммануила Римского // Год за годом. Литературный ежегодник. М.: Сов. писатель, 1988. № 4. С. 307–308.
- ³⁶ **Гаспаров М.Л.** Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 45–46.
- ³⁷ **Лермонтов М.Ю.** Из Гете // **Лермонтов М.Ю.** Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 197.
- ³⁸ **Гаспаров М.Л.** Указ. соч. С. 58–59.
- ³⁹ Еврейская энциклопедия. Репринтное воспроизведение издания Общества для Научных Еврейских изданий и Издательства Брокгауз–Ефрон. В 16 т. Т. 8. М.: Терра, 1991. С. 158–159.
- ⁴⁰ **Либерман Я.Л.** Как переводят стихи. Екатеринбург, 1995.
- ⁴¹ **Либерман Я.Л.** Тридцать три века еврейской поэзии. Краткая антология в переводах с иврита. Екатеринбург–Каменск-Уральский: Калан, 1997. С. 180.
- ⁴² **Либерман Я.Л.** Как переводят стихи. С. 41.
- ⁴³ **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 3. Л.: Наука, 1977. С. 111.
- ⁴⁴ Еврейская энциклопедия. Т. 8. С. 158–159.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ **Гаспаров М.Л.** Указ. соч.

Анна-Ирэна ЖЕБРОВСКА

Творчество Булата Окуджавы в Польше (1960–2000)

Пятьдесят третью годовщину Великой Октябрьской социалистической революции варшавский журнал «Nowa Kultura» отметил представлением неизвестного в Польше поэта и трех его текстов. Это были «Piosenka o błękitnym baloniku» («Песенка о голубом шарике»), «Piosenka o papierowym żołnierzu» («Песенка о бумажном солдате») и «Piosenka o żołnierskich butach» («Песенка о солдатских сапогах»), все в переводе Владзимежа Слободника. Биографическая справка об авторе начиналась со слов: «Булат Окуджава, татарин по происхождению...»¹

Несмотря на курьезную ошибку, допущенную в самом начале вхождения Окуджавы в польский культурный оборот, судьба автора в Польше сложилась на редкость удачно. Его имя регулярно появлялось на страницах общественно-культурной периодики, отдельные издания произведений быстро исчезали с книжных прилавков, а по количеству интервью, взятых корреспондентами польской печати, Окуджава опередил, пожалуй, всех своих соотечественников вместе взятых².

Скандалная судьба повести «Будь здоров, школяр» в СССР ничуть не помешала своевременной встрече произведения с польскими читателями. В 1962 году повесть была представлена сразу в двух изданиях и в двух разных переводах: полностью произведение опубликовал ежемесячник «Twórczość»; фрагмент вышел в популярном студенческом еженедельнике «itd.»³. Оба переводчика дали повести другие заглавия: «Еще поживешь...» (Земовит Федецкий) и «Прощай, школяр» (Анджей Дравич). Полгода спустя произведение уже можно было купить в книжных магазинах, а вся театральная Польша знала и обсуждала моноспектакль «Еще поживешь...», показанный по телевизору в убедительном исполнении Войцеха Семёна⁴.

Дебют Окуджавы в прозе стал настоящим культурным событием; критики называли повесть «почти шедевром» и констатировали, что «красота и мудрость присутствуют в ней ненавязчиво, как у мастеров-классиков». Рецензиям сопутствовала и высокая оценка читателей, которые в традиционном конкурсе назвали повесть лучшей книгой месяца⁵.

Следует, однако, подчеркнуть, что самый большой интерес вызвали в Польше песни Окуджавы. Магнитные пленки с их записями стали распростра-

няться в конце 50-х годов, что и побудило переводчика Земовита Федецкого познакомиться с автором.

«Давно, более двадцати лет назад, в Москве я узнал, что есть очень интересный певец, только он живет не в самой Москве, а на даче, около аэропорта Шереметьево. Мы поехали, но водитель спутал дорогу. Поэтому, остановившись около группы мальчишек, мы спросили, не знают ли они, где находится дача Окуджавы. Они ответили: «Вот там, дядя, возле дач врачей-отравителей», – рассказывал Федецкий в 1981 году анекдотические обстоятельства первой встречи. Она состоялась в крохотной избушке, где будущий переводчик песен впервые услышал Окуджаву поющим. Он показался ему похожим на французского шансонье Брассанса, «несмотря на то, что Брассанс солидный мужчина, а Окуджава небольшой, худой, костлявый. Но играл точно так же, держа ногу на стуле, и совершенно меня очаровал»⁶.

Окуджава очаровал не только Федецкого, что подтверждают многочисленные высказывания критиков и успех польской грампластинки поэта. Она вышла в 1968 году, и все песни, кроме одной («Прощание с Польшей» спел сам Окуджава), исполнялись певцами и актерами интеллектуального амплуа (Слава Пшибыльская, Густав Люткевич, Богдан Лазука, Войцех Млынарский, Эдмунд Феттинг, Войцех Семён). Переводы, весьма высокого качества, принадлежали упомянутому Земовиту Федецкому, Анджею Бианушу, Агнешке Осецкой, Анджею Мандальяну, Витольду Домбровскому, Войцеху Млынарскому и звучали так, как будто писались сразу по-польски⁷.

Наравне с пластинкой большим спросом пользовался двуязычный песенник Окуджавы, включавший 20 текстов вместе с нотами, – он четырежды переиздавался⁸. Песни «пошли в народ»: их пели в студенческих клубах, турпоходах, дома и на фестивалях советской песни в Зеленой Гуре⁹. Поэтому оценка Анджея Дравича, высказанная им в 1975 году, точно обозначала позицию Окуджавы в польском культурном процессе 60–70-х годов XX века: «Очень трудно или даже почти невозможно отыскать среди современных советских поэтов кого-нибудь, кто был бы столь же известен, столь вошел бы в духовный союз с польскими слушателями, как Булат Окуджава. Он просто *есть*, его слово имеет

огромный резонанс, сопутствует нашим ежедневным делам. Его низкий сосредоточенный голос, доносящий с пленки, пластинки или из радиоприемника неторопливые мужские признания, является нашим постоянным собеседником»¹⁰.

Следует предположить, что на процессе популяризации песен положительно сказались и успех повести «Будь здоров, школяр» – «Еще поживешь...». Она стала необходимым дополнением к поэтическим портретам мальчиков и девочек, к которым и была обращена щемящая просьба: «постарайтесь вернуться назад»¹¹. На ее фоне рельефнее становились фигуры солдат, сведенные в песнях до круглых затылков и грохота сапог¹², образы отступающей пехоты и другие лаконичные картины войны, которую к этому времени только Окуджавы определял шокирующим в литературном обороте словом «подлая»¹³.

В первых польских статьях нередко подчеркивалось, что автор – один из тех, кто прямо со школьной скамьи отправился на передовую. Личный трагический опыт не позволил ему влиться в струю героизации войны и воспевания великих подвигов, столь характерную для советской литературы и кино. Подчеркивалось и то, что Окуджавы, сын репрессированных родителей, тем не менее в роковую для страны минуту ринулся выполнять свой патриотический долг. Будучи почти ребенком, он ощутил жестокость войны особенно болезненно, что оставило неизгладимый след на его личности.

«Обратим внимание на то, что в его песнях никогда не найти радости одержанной победы, ненависти к врагу – постоянных мотивов солдатских песен. Война для него – это не возможность продемонстрировать мужество и другие мужские черты, она – несчастье, которое настигает человека, отнимая у него молодость и даже жизнь»¹⁴. Это высказывание Яна Вальца можно считать репрезентативным для польской «Окуджавианы» независимо от времени появления откликов.

Некоторые из рецензентов¹⁵ сочли даже военную лирику Окуджавы наиболее естественной и правдивой в его творчестве; особо трогали образы женской измены («...а в нашем доме пахнет воровством»¹⁶) и девочек, идущих «войной наугад»¹⁷.

Однако было бы неверно утверждать, что интерес поляков сводился исключительно к произведениям военной тематики. Наоборот, критики подчеркивали, что Окуджавы, как и всему прошедшему через горнило войны поколению художников, присуще умение ценить жизнь и пристально ее изучать.

«Как целое военное поколение, он не замыкается в прошлом, а со сформированной тогда чуткостью и меланхолической рефлексией выходит в конкретную повседневность московских уличных пейзажей, дворов старого Арбата, переулков Тбилиси», – писал тот же Анджей Дравич¹⁸... «В его восприятии полночный троллейбус становится убе-

жищем для всех, кому не повезло, для тех, кто не нашел еще себе места в жизни, или же – предложением для шуточных сентенций о водителе, который не смотрит, как все его пассажиры, на проходящих девушек, потому что «ведь должен хотя бы кто-нибудь все время смотреть вперед», – подметил Ренэ Сливовский, которому принадлежат единственные в 60-е годы опыты освещения неофициального песнетворчества как приметного факта российской культуры¹⁹.

Большинство пишущих обращали также внимание на симпатию и нежность, с какой поэт выводил образы «людей невеликих»²⁰, рядовых граждан, жителей большого города, которых вроде даже неудобно числить «героями», а их мелкие заботы делать темой литературных произведений. Лирический субъект песен, подчеркивалось в статьях, реабилитирует крамольные понятия, слова, противоречащие, как тогда многим казалось, самому духу эпохи: улица Арбат называется автором «религией»²¹, комсомолка – «богиней»²². В качестве ключевых понятий окуджавской лирики польские интерпретаторы нередко называли триаду – Вера, Надежда, Любовь, подчеркивая, что на поиск этих «молчаливых кредиторов»²³ направлена как жизнь героев, так и творческая биография самого автора.

«Он верит в человеческое благородство, доброжелательность, в то, что кто-то из пассажиров последнего троллейбуса окажет помощь другим потерявшимся в ночи. Маленький оркестрик Надежды сыграет под управлением любви гимн Ее Величеству Женщине. В любви слышны отзвуки старого романса, ностальгии, просто жизни», – подытожила Катажина Долиньская²⁴.

Польских критиков не пугали интонация лирической грусти, меланхолические ноты и отсутствие заказного оптимизма, характерного для советских массовых песен. Они подчеркивали, что грусть и сострадание к людям переплетены здесь с самыми светлыми чувствами; что песни Окуджавы, независимо от их содержания и тематики, не оставляют тягостного впечатления, успокаивают, дают надежду, которой так не хватает в жизни...

«В моей тогдашней любви к песням русского барда не было ничего исключительного. Я ее делил, как мне кажется, со многими людьми, входящими во взрослую жизнь в преддверии марта 1968 года. Это был год погрома польской культуры, похорон наших надежд на изменения к лучшему. В то время песни Окуджавы, хотя зачастую меланхолические и полные горьких раздумий, такую надежду несли, – писал в 1990 году поэт и переводчик Ежи Чех. – Тем более что они приходили с восточной стороны, то есть оттуда, откуда мы не ждали ничего, кроме громких маршей, оптимистических до омерзения песенок с обязательной темой «борьбы за мир». И вдруг кто-то такой... Советский человек и все-таки – нормальный»²⁵.

Кроме широты и разнородности авторских поисков Окуджава привлекал исполнительской выразительностью. Критики отмечали запоминающийся глуховатый голос, обращенный как будто к каждому слушателю в отдельности, мелодичность песен и естественность художественного общения с аудиторией. В польской критике нет – в отличие от советской – порицаний автора за отсутствие виртуозного владения гитарой, эстрадной сноровки. Камерный, интимный характер выступлений соответствовал, по мнению пишущих, духу времени, требующего отказа от фальшивой торжественности. Успех автора у слушателей связывался рядом критиков именно с этой непарадностью, неотработанностью сценического имиджа. Они ничуть не противоречили гармонии словесно-музыкального ряда и заодно способствовали восприятию автора не как эстрадной звезды, а как близкого человека и желанного собеседника.

«Окуджава более разговаривал со слушателями, чем пел, он обращался к каждому конкретному человеку даже тогда, когда его голос доходил с вращающейся грампластинки или из радиоприемника. Я думаю, что эта неповторимая атмосфера раздумья, обращения к самым простым чувствам, легко читаемым метафорам, к реквизитам, почерпнутым из повседневности, делали Окуджаву понятным и везде своим»... «Он поет о том, что интересует молодежь и взрослых, русских и поляков, и всех людей; поет о любви, дружбе, счастье, об обыкновенных человеческих делах. Все его стихи-песни – это в какой-то мере часть биографии каждого из нас», – констатировали Лешек Бугайский и Конрад Рыхлевич²⁶.

В большинстве публикаций одобрительно отмечалась универсальность простых с виду песен, в которых автор «ставит вечные вопросы о цене и смысле любви, о необходимости дружбы, о трагизме человеческой жизни»... «В каждом человеке Окуджава видит частицу совершающейся истории и убежден в том, что за конкретным выбором и решением всегда скрыто более широкое значение». Философская ирония поэта нередко сопоставлялась в статьях с мудрой усмешкой Юлиана Тувима: о песне «Молитва Франсуа Вийона» критик Кристина Карпиньская написала, что ее текст «мог бы быть создан Тувимом»²⁷.

Действительно, достаточно сопоставить окуджавскую «Молитву» со стихотворением Ю. Тувима «Школа» (которое также является монологом лирического героя, обращенным ко Всевышнему), чтобы ощутить очевидные параллели. Финальные строки песни: «дай же ты всем понемногу... И не забудь про меня»²⁸ – легко вписывались в контекст романтической традиции польской литературы, где поэты, начиная с Адама Мицкевича, считали себя вправе договариваться с Богом о ходе земных дел. Возможно, поэтому «Молитва Франсуа Вийона»

стала в Польше произведением особо популярным и часто исполняемым: к ней обращались профессиональные певцы и участники всевозможных любительских фестивалей песни – студенческой, советской, религиозной... Как спустя годы напомнил Ежи Чех, в течение нескольких десятилетий эта песня, соединяя людей разных поколений, разных мировоззрений, была действительно молитвой своего времени²⁹.

С другой стороны, отмечалось, что Окуджава, как и другие представители оттепельной волны советской литературы, не прошел мимо социально-политических вопросов, поставленных эпохой больших надежд. Его песни повсеместно связывались с той линией искусства, где ставилась задача переоценить исторический опыт предыдущих десятилетий и рассчитаться с культом Сталина. Такой подход требовал от художника не восторженного преклонения, а бесстрашного осмысления пережитого. В творческой манере Окуджава, подчеркивали критики, это осуществлялось с помощью иронии, диапазон которой простирался от мягкой улыбки над несовершенством жизни до едкой сатиры.

Так как нельзя было открыто писать об определенной «неблагонадежности» автора, в критическом обиходе были эвфемистические намеки на «полемические акценты песен», борьбу поэта-гуманиста с пороками действительности. Тенденция к иносказательности наиболее четкое выражение нашла, пожалуй, в работах Эдварда Павляка, хотя в какой-то мере к ней прибегали большинство польских критиков. «Окуджава с самого начала писал по-своему, без приукрашиваний. Борьба с несовершенной действительностью, ирония в адрес дураков, «черных котлов» или тех, кто сложа руки ждет прихода «мастера Гриши»³⁰ (именно он должен залатать дырявую крышу), связывается у него с борьбой за «чистое небо», за благородный характер человеческих отношений и правильное функционирование общественных механизмов», – читаем довольно путаные выводы³¹.

И тем не менее Окуджава не был в Польше связан имидж оппозиционера – большинство критиков на первый план выдвигали общефилософскую и нравственную проблематику песен. Может, поэтому цензура несколько раз пропускала в печать стихотворение «Путешествие по ночной Варшаве в дрожжах»³², хотя оно легко расшифровывалось поляками как сочувственный отзыв об офицерах, убитых в Катыни:

Oficer w rogatywce śpi, już żywa dusza nie pamięta,
bo obca go obmywa rzeka, obcych mu borów szumi liść.
Nie minie wiek, nie minie rok – napiszą chłopcy i dziewczęta
w zeszytach to, co nam przez gardła ściśnięte
przejąć nie może dziś³³.

Критики положительно отзывались об эстетической ценности песен, подчеркивая, что поэт

Окуджав, обратившись к жанру легкому, популярному, не снизил планки художественных критериев, чем облагородил песню и одновременно расширил элитарную аудиторию поэтов. «Дело в своем роде необычное. Вот подлинный поэт, который прорывается в массовую культуру, где его объявляют победителем. В результате Окуджаву знают и ценят даже те, кто сторонится высокой литературы, как черт ладана», – заметил Яцек Войцеховский³⁴.

Сам Окуджав также неоднократно подчеркивал свою близкую связь с Польшей, называя ее подчас «первой любовью», а песню «Прощание с Польшей»³⁵, записанную на пластинке, – своим «программным произведением»... «Поляки, по-видимому, почувствовали мою симпатию и ответили тем же. Не случайно ведь впервые за границей меня стали переводить, издавать и популяризировать именно в Польше»³⁶.

И тем не менее, несмотря на обоюдную симпатию, отношение к исторической прозе Окуджавы было в Польше довольно прохладным. Магия его имени ничуть не мешала критикам высказывать по поводу его романов довольно резкие упреки.

«При всех достоинствах и обаянии, эти тексты далеко не безошибочны, а первым их грехом является объем произведений», – в рецензии на роман «Путешествие дилетантов» упомянутый Я.Войцеховский подчеркнул странное для поэта «многословие и сюжетную несобранность», в результате которых «множатся пустые места... роман опасно разрастается». Сцена спасения Александрины, по мнению критика, «издалека пахнет китчем»; у читателя иногда создается впечатление, что «артиллерист стреляет из пистолета»³⁷.

Свое разочарование романом выразил и рецензент ежемесячника «Одра», констатируя: «...структура капризная, и автор почти по-любительски восхищается собственными словами с верой, что читатель глаз от них не оторвет»³⁸. По мнению же переводчиков А.Осецкой и З.Федецкого, в тот момент, когда Окуджав перестал заниматься песней, «кончилась его необыкновенная культуротворческая роль в Польше, где после выхода пластинки он даже воспринимался польским поэтом и певцом – только с какой-то странной биографией». З.Федецкий предположил, что к объемной исторической прозе Окуджаву заставило обратиться неприятие его песен официальной советской критикой³⁹.

Спад популярности певца Арбата намечался в конце 70-х и в 80-е годы, и это связано было, пожалуй, как с занятиями автора прозой, так и с изменением обстановки в самой Польше. Возросшая общественно-политическая активность поляков искала выхода в прямом противостоянии системе, и окуджавские «философские песенки», какими бы глубокими они ни были, перестали соответствовать температуре времени. Массовая аудитория жажда-

ла самовыражения через искусство бунтарское, разрушающее. Воплощением этих ожиданий стал (помимо Яцека Качмарского) другой русский бард – Владимир Высоцкий.

«Острый, бескомпромиссный Высоцкий сегодня более популярен <...> Тоска по Старому Арбату, по которому гуляет Пушкин, для нашей генерации – это времена слишком далекие», – заявляла в 1984 году критик из поколения тридцатилетних К.Долинская⁴⁰.

Действительно, на фоне окруженного ореолом недозволенности «хрипуна с Таганки» Окуджаву смотрелся благополучным советским литератором, представителем системы, с которой в Польше с момента введения военного положения шла явная и подпольная борьба. Отголоски таких суждений наиболее явственно слышны в статье М.Легендзь, прямо заявившей, что слушатели «не хотят Окуджавы-лирика», они требуют политических аллюзий, оппозиционности и «бунта, характерных для поэтики андерграунда»⁴¹. Констатируя, что в моменты общественной активности интерес потребителей искусства направляется на произведения, ранее запрещаемые, критик заговорила о проигрыше Окуджавы Высоцкому, как будто оба принимали участие в каком-то спортивном соревновании: «Когда достоинством становится публицистичность и прямое вмешательство в действительность, образ эстета, который привязан к прошлому, должен казаться недоумением»⁴².

Однако прошли годы, улеглись политические страсти, и оказалось, что песни Окуджавы вовсе не попали в репертуарный утиль. Приезд поэта в Польшу в 1990 году, после одиннадцати лет перерыва, а также все последующие визиты вызывали большой отклик как в средствах массовой информации, так и среди слушателей. Подтвердил это концерт в честь «мастера Булата», состоявшийся в марте 1991 года во Вроцлаве, во время популярного Смотра актерской песни. Старые и новые песни Окуджавы, исполняемые польскими актерами, в очередной раз доказали свою эстетическую действенность, а появление у микрофона самого автора с гитарой вызвало настоящую овацию⁴³. Исключительно торжественно, при этом тепло и с искренней любовью отмечалось в польских mass media и 70-летие Окуджавы в 1994 году.

«Он является очень важным человеком в биографии моего поколения, – написал Адам Михник, редактор самой большой польской газеты «Gazeta Wyborcza». – Его песни, стихи, рассказы и повести знакомили нас с другой Россией, учили нас красоте русской культуры и трудному искусству достойной жизни. Как хорошо, что в трудные годы были с нами такие люди, как Булат Окуджав»⁴⁴.

Смерть поэта в 1997 году вызвала целую волну скорбных публикаций, воспоминаний и посвящений, вроде этого:

Śpiewaj nadal swą pieśń o miłości,
nie pytając – kto przyjaciel?, – kto wróg?
Napal w piecu i czekaj na gości,
Wkrótce ktoś z nas przekroczy Twój próg.

(«Пой и дальше свою песню о любви, / Не спрашивая, кто друг, кто враг. / Затопи печь и жди гостей – / Вскоре кто-то из нас переступит твой порог» – стихи, озаглавленные «Булату», прислал читатель Анджей Феснак в «Gazeta Stołeczna», и редакция полностью опубликовала большую эпитафию)⁴⁵.

Просматривая в начале 2002 года архив упомянутой «Gazeta Wyborcza», я обнаружила почти 160 статей и заметок, в которых упоминается Булат Окуджава. Часть из них касается разнообразных поэтических вечеров, концертов, выступлений. К стихам и песням Окуджавы постоянно обращаются как известные исполнители, так и любители. Так, например, в январе 2001 года в областном городе Люблине ученики начальной школы № 47 совместно с учителями, родителями и жителями квартала организовали спектакль «Молитва конца века». Вместе со стихами польских поэтов Виславы Шимборской и ксендза Яна Твардовского звучали песни Булата Окуджавы⁴⁶.

Среди упомянутых 160 публикаций последних лет есть и статья известного польского поющего

поэта Яцека Качмарского. Она начинается с глубокого личного признания: «Тем, что я делал, кем был и остался, я обязан трем людям, известным мне только по пленке: Высоцкому, Галичу и Окуджаве. Коммунизм пал, а их песни остались»⁴⁷.

Интересно отметить, что песни и личность Окуджавы находили порой отражение в творчестве польских поэтов⁴⁸. Перечитывая эти произведения, равно как и высказывания критиков, мы убеждаемся, что песенная летопись и сам Окуджава функционируют в Польше как символ верности основным нравственным понятиям, человеческой порядочности и уважения к другим. Окуджава олицетворяет стиль жизни поэта, далекого от коллективной и конъюнктурной суеты, ироничного и самоироничного, мудрого творца-одиночки, который в любых жизненных испытаниях обращает наш взор к вечным, благородным началам жизни и человеческой природы.

Отметим в конце, что с 80-х годов творчество Б.Окуджавы по-настоящему вводится в научный оборот, выходят статьи об отдельных аспектах его поэтики, опыты анализа поэзии и прозы⁴⁹. Можно полагать, что серьезное исследование разностороннего наследия автора в Польше только начинается.

Примечания:

¹ Nasi autorzy // Nowa Kultura. 1960. № 45. Автору заметки – А.Лисецкой несколькими номерами позже пришлось извиниться и сообщить, что автор философских песенок по происхождению грузин, а не татарин – см: **Lisiecka A.** (Sprostowanie) // Nowa Kultura. 1960. № 50. Очередные произведения появились в следующем, 1961 году в журналах «Współczesność» и «Przyjaźń», где также была напечатана и первая обзорная статья об Окуджаве, принадлежащая перу советского критика Владимира Огнева: **Współczesność.** 1961. № 21; **Ogniew W.** Filozoficzne piosenki Bułata Okudżawy // *Przyjaźń.* 1961. № 50.

² См.: *Kurier Polski.* 1964. № 197; *Świat.* 1967. № 31; *Dziennik Polski.* 1967. № 153; *Głos Młodzieży.* 1969. № 4; *Kurier Polski.* 1970. № 27; *Wiadomości.* 1970. № 45; *Głos Nauczycielski.* 1971. № 5; *Przemiany.* 1972. № 6; *Tygodnik Powszechny.* 1973. № 12; *Kultura.* 1975. № 21; *itd.* 1975. № 25; *Panorama.* 1975. № 27; *Film.* 1976. № 47; *Przyjaźń.* 1977. № 5; *Express Poznański.* 1977. № 8; *Głos Ludu.* 1977. № 15; *Trybuna Odrzańska.* 1977. № 17; *Student.* 1978. № 11; *Tygodnik Kulturalny.* 1978. № 25; *Sztandar Młodych.* 1980. № 112–113; *Życie Warszawy.* 1982. № 49; *Polityka.* 1983. № 41; *Tu i Teraz.* 1984. № 24; *Widnokrąg.* 1984. № 2; *Polityka.* 1986. № 52; *itd.* 1987. № 6; *Literatura.* 1988. № 5; *Polityka.* 1990. № 12; *Sztandar Młodych.* 1990. № 54; *Odra.* 1991. № 2; *Tygodnik Solidarność.* 1992. № 24; *Przegląd Tygodniowy.* 1992. № 32; *Gazeta Wyborcza.* 22–23. 08. 1992; *Rzeczpospolita.* 14–15. 05. 1994 и др.

³ См.: **Okudźawa B.** Jeszcze pożyczysz. Tłum. Ziemowit Feddecki // *Twórczość.* 1962, № 4; **Okudźawa B.** Żegnaj, sztubaku. Tłum. Andrzej Drawicz // *itd.* 1962. № 16.

⁴ «Jeszcze pożyczysz». Według B.Okudźawy. Tłum. Z.Feddecki. Adaptacja J.Markuszewski. Reż. TV. O.Lipińska. Opr. plast. A.StrumiHo. Wykonawca – W.Siemion. Estrada Literacka TV, Warszawa, 3.06.1962.

⁵ **Dąbrowska K.** Schemat i bezpośredniość // *Pomorze.* 1963. № 5; **Wilhelmi J.** Książka reprezentatywna // *Nowa Kultura.* 1962. № 47; **Zaremba J.** Jeśli Szongin wyciągnie jeszcze jedną rzodkiewkę // *Ekran.* 1962. № 25; **Nowakowski R.** Człowiek na wojnie // *Życie Literackie.* 1963. № 45; **Pędziński Z.** Uległość i bunt // *Więź.* 1963. № 2; **Osiecka A.** Okudźawa // *Filipinka.* 1964. № 20. Для полноты картины восприятия этого произведения добавим, что единственная отрицательная оценка повести, появившаяся на страницах польской печати, принадлежала русскому литературоведу Юрию Андрееву. В интервью еженедельнику «Политика» Андреев заявил: «Рассказывая о солдате, нельзя сосредотачивать внимание на том, что он слаб, напуган, жалок, это не гражданская позиция. Даже если автор работал над повестью много лет спустя после войны. Я думаю, что Окуджава это позже понял». (**Andriejew J.** Ziarna i plewy. *Rozmawiała A.Żebrowska* // *Polityka.* 1988. № 3.)

⁶ Rozmowa redakcyjna z udziałem A.Osieckiej, Z.Feddeckiego, F.Nieuważnego i A.Ziembickiego // *Nowe Książki.* 1981. № 17.

⁷ *Ballady Bułata Okudźawy.* Wykonanie zbiorowe. Muzyka Bułata Okudźawy. Muza, XL 0482.

⁸ **Okudźawa B.** 20 piosenek na głos i gitarę. Wybór i redakcja poetycka W.Dąbrowski, W.Woroszyński. Opracowanie muzyczne J.Jędrzejczak. Kraków 1970, PWM.

⁹ См.: *Okudźawa* // *Przyjaźń.* 1967. № 29; **Szenfeld I.** Bułat Okudźawa – bard XX wieku // *Kultura i Życie.* 1967. № 10.

¹⁰ **Drawicz A.** Liryczne i ironiczne porozumienie z Okudźawą // *Nowe Książki.* 1975. № 6.

¹¹ **Окуджава Б.** До свидания, мальчики // **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 56. Далее ссылки на стихи Б.Окуджавы, кроме оговоренных случаев, даются на это издание.

¹² **Окуджава Б.** Песня о солдатских сапогах. С. 29.

¹³ **Окуджава Б.** До свидания, мальчики. С. 56.

¹⁴ **Walc J.** Powieści wajdeloty // *Polityka.* 1974. № 49.

- ¹⁵ **Dąbrowski W.** Notatki moskiewskie // Filipinka. 1965. № 23; **Dopart B.** Światy Bułata Okudżawy // Życie Literackie. 1975. № 14; **Modzelewska N.** Pieśniarz zaangażowany // Polityka. 1963. № 47; **Osiecka A.** Okudżawa // Filipinka. 1964. № 20.
- ¹⁶ **Окуджава Б.** Песня о солдатских сапогах. С. 29.
- ¹⁷ **Окуджава Б.** До свидания, мальчики. С. 57.
- ¹⁸ **Drawicz A.** Liryczne i ironiczne... Op. cit.
- ¹⁹ **Śliwowski R.** Młodzież, piosenka, gitara // Kultura i Społeczeństwo. 1966. № 2.
- ²⁰ **Окуджава Б.** Песенка об Арбате. С. 82.
- ²¹ Там же.
- ²² **Окуджава Б.** Песенка о комсомольской богине. С. 53.
- ²³ **Окуджава Б.** Три сестры. С. 72.
- ²⁴ **Dolińska K.** Wiara, nadzieja, miłość // Radar. 1984. № 18.
- ²⁵ **Czech J.** Chuligan z gitarą // Powściągliwość i Praca. 1990. № 9.
- ²⁶ **Bugajski L.** Powieściowe ballady Okudżawy // Życie Literackie. 1983. № 45; **Rychlewicz K.** Bułat Okudżawa // Nasz Klub. 1977. № 5.
- ²⁷ **Zadrużny S.** Smętna prywatka u Okudżawy // Teatr. 1969. № 4; **Walc J.** Op. cit.; **Karpińska K.** Zjawisko Okudżawa // Pomorze. 1969. № 10.
- ²⁸ **Окуджава Б.** Молитва. С. 183.
- ²⁹ См.: **Czech J.** Starszy pan z gitarą // Radar. 1987. № 22.
- ³⁰ Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилов. М.: Музыка, 1989. С. 57.
- ³¹ **Pawlak E.** Wyrazić bliskie i dalekie // Nurt. 1977. № 2; **Pawlak E.** Despotyzm i jednostka // Polityka. 1981. № 48.
- ³² **Окуджава Б.** Путешествие по ночной Варшаве в дрожках. С. 238–239.
- ³³ Tłum. Witold Dąbrowski. См: **Okudżawa B.** Pieśni, ballady, wiersze. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996. Надо подчеркнуть, что в этих стихах поэт выступил в качестве провидца – Катень перестала быть тайной: «Забывший Богом и людьми, спит офицер в конфедератке. / Над ним шумят леса чужие, чужая плещется река. / Пройдут недолгие века – напишут школьники в тетрадке / про всё, что нам не позволяет писать дрожащая рука» (**Окуджава Б.** Путешествие по ночной Варшаве в дрожках. С. 238).
- ³⁴ **Wojciechowski J.** Thank you, czyli marzenia Okudżawy // Miesięcznik Literacki. 1982. № 7.
- ³⁵ **Окуджава Б.** Прощание с Польшей. С. 208.
- ³⁶ В. Okudżawa. Krzyk. Rozmawiała A. Żebrowska // Polityka. 1983. № 41.
- ³⁷ **Wojciechowski J.** Op. cit.
- ³⁸ **Ratajczak M.** Romans pod państwowym nadzorem // Odra. 1982. № 11.
- ³⁹ Rozmowa redakcyjna... // Nowe Książki. 1981. № 17.
- ⁴⁰ **Dolińska K.** Op. cit.
- ⁴¹ **Legendź M.** Smutek barda // Twórczość. 1989. № 8.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ См.: **Janeta M.** Magnetofonowy opozycjonista // Antena. 1993. № 22.
- ⁴⁴ **Michnik A.** (not) // Gazeta Wyborcza. 1994. № 105.
- ⁴⁵ **Fesnak A.** Bułatowi // Gazeta Stołeczna. 27.06.1997.
- ⁴⁶ **RP.** Modlitwa na koniec wieku // Gazeta w Lublinie. 10.01.2001.
- ⁴⁷ **Kaczmarek J.** Głos z taśmy // Gazeta Świąteczna. 22–23.07.2000.
- ⁴⁸ **Szaja T.** Nie wierz piechocie (Bułatowi Okudżawie) // Tygodnik Powszechny. 1969. № 51–52; **Leciejewska-Anczarska I.** Bułat Okudżawa // Stolica. 1976. № 21; **Bredel Z.** Okudżawa // Literatura. 1992. № 8–9.
- ⁴⁹ См., напр.: **Fast P.** Wędrowki znaczenia (z obserwacji nad balladami B. Okudżawy) // Studia Rusycystyczne WSP Olsztyn, 1982; **Fast P.** O niektórych gatunkowych wyznacznikach pieśni B. Okudżawy // Piosenka radziecka: Wartości ideowe, artystyczne i wychowawcze / Pod redakcją W. Wilczyńskiego. WSP Zielona Góra, 1982; **Ojcewicz G.** Cztery miary (Refleksje o trzech opowieściach historycznych B. Okudżawy) // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Rosyjska 1984, № 13; **Ojcewicz G.** Trzy drogi (uwagi o «Liryce» – debiucie poetyckim B. Okudżawy) // Zeszyty Naukowe WSP Opole. Filologia Rosyjska, 1987. Z. 26; **Szymaniuk M.** Обогащение или обеднение поэзии? (Об использовании разговорного субкода) // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. Uniwersytet Śląski, 1988. T. 12, и др.

Любовь КРЕЧКОВА

Булат Окуджава и Америка

На Первой международной конференции, посвященной творчеству Булата Окуджавы, несколько человек просили меня прислать им американские публикации об Окуджаве. Выполняя эту просьбу, я обратилась к источникам, доступным американскому исследователю.

Я провела поиски публикаций о Булате Окуджаве в базе данных платной электронной библиотеки Интернета (eLibrary), которая выдала мне рецензии на двадцать газетных статей, восемь журнальных и на одну книгу. Электронные каталоги Библиотеки Конгресса, а также библиотек Стенфордского и Йельского университетов позволили мне ознакомиться с их фондами. Очень подробная и очень хорошая база данных в Gale Databases. Через межвузовскую интернетовскую систему я получила обширную информацию из базы данных MLA (Modern Language Association). Затем велся поиск по Lexis-Nexis. Это база данных, доступная исследователям, работающим в американских университетах. Она не только дает больше выходных данных, но также предоставляет распечатки статей. Вот материалы, которые мне удалось получить. Их довольно много, и каждый сможет позже ознакомиться с ними, поскольку все это я передаю Музею Булата Окуджавы.

Прежде чем приступить к общему обзору статей, хотелось бы сказать несколько слов о положении на факультетах славистики американских университетов, где всегда велось изучение русской литературы, а потому количество и качество публикаций находится в прямой зависимости от положения славистов.

Существует устойчивое мнение, что в Соединенных Штатах славистика каждые десять лет переживает подъемы и спады. В первый раз я услышала об этом в 70-е годы. Говорили о том, что после запуска в России спутника в американских университетах было очень много студентов. А это значит, что туда поступает много денег, университеты могут финансировать новые проекты и расширять славянские кафедры. Преподаватели, чтобы получить постоянное место, должны писать научные работы. Издательства с удовольствием печатают эти работы, потому что преподаватели станут, конечно, рекомендовать свои труды студентам, а студенты будут обязаны покупать эти учебники.

Однако в 70-е годы, в брежневское застойное время, произошел спад. Количество студентов на славянских факультетах резко сократилось, и многие слависты оставили университеты.

В 80-е годы – вновь подъем. Произошедшие в России политические изменения опять наполнили студентами славянские отделения университетов, а преподавательский состав омолодился за счет новых эмигрантов из России. А в 90-е годы – снова уменьшение числа студентов, со всеми вытекающими из этого последствиями.

В качестве иллюстрации хочу рассказать об университете, где я работала. Это Южный Методистский университет в Далласе, штат Техас, где учился около семи тысяч студентов, что довольно много для частного университета. В 80-е годы на славянском факультете этого университета на первом курсе у меня училось около ста студентов, было три-четыре группы. Совсем недавно я была в университете, там я сейчас не работаю, и мне сказали, что в этом семестре у них шесть студентов, изучающих русский язык, а в прошлом семестре было три. Такого, конечно, никто себе даже представить не мог. Естественно, сократилось финансирование программ обмена, не выделяется достаточно денег библиотекам на закупку новых книг. Однако если верить тому, что каждые десять лет положение меняется, значит, теперь надо ждать подъема... Но пока его не видно, и положение очень и очень тяжелое. Все с надеждой смотрят на Россию и, конечно, хотели бы сотрудничать и развивать совместные культурные программы, программы научных исследований, но следует, вероятно, искать новые формы их осуществления.

Справедливости ради надо отметить, что спад коснулся не только славяноведения. Уменьшается число студентов на немецкой кафедре, французской, испанской. А ведь эти языки являются обязательными в программе американских университетов, в отличие от русского языка. А вот в группы изучения китайского языка поступает все больше и больше студентов. Остальные же, к сожалению, разводятся руками: студентов все меньше...

Конференция AAASS (Американской Ассоциации славистов), которая прошла в Вашингтоне в конце ноября 2001 года, убедительно продемонстрировала, что экономика, социология, геополитика, но не

литературоведение, языкознание, – вот области большинства исследований в настоящее время.

Теперь несколько слов о том, насколько Булат Окуджавы известен американцам. Я имею в виду не широкие массы, а академическую среду, и славистов в частности. Когда-то автор одного из самых фундаментальных американских учебников по русской литературе Деминг Браун (Deming Brown)¹ отметил в творчестве Булата Окуджавы пацифизм, ремаркизм, лиризм и влияние Хемингуэя – речь шла о повести «Будь здоров, школяр». С тех пор эти характеристики повторялись многими авторами, кочуя из одной статьи в другую, из одного тома в другой. В 80-е годы были изданы такие книги, как «Современная русская проза» Петра Вайля и Александра Гениса² и «Мир автора и структура текста» Александра Жолковского³, где творчеству Окуджавы уделено значительное место. Но эти книги вышли на русском, и рекомендовать их американским студентам мы не могли по той простой причине, что уровень подготовки последних был недостаточен. В то же самое время была издана на английском языке книга Джеральда Смита⁴, где одна из глав посвящена песням Булата Окуджавы. В знаменитом издательстве «Ardis» вышел англо-русский двухтомник песен Булата Окуджавы, составленный Владимиром Фрумкиным⁵. Именно благодаря этому сборнику Фрумкина имя Булата Окуджавы стало известно американским студентам-славистам. Что касается прозы, то надо сказать, что были переведены «Будь здоров, школяр», «Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов», «Похождения Шипова»⁶ и автобиографические рассказы. Однако в наиболее распространенном в настоящее время учебнике Виктора Терраса (Victor Terras) «Handbook of Russian Literature»⁷ Окуджаве уделено незаслуженно мало места, всего лишь полстраницы. Поэтому смело можно сказать, что творчество Булата Окуджавы Америке еще предстоит открыть.

Я привезла список основных учебников по русской литературе, которые рекомендуются американскими университетами. Их можно купить через сеть одного из самых крупных книжных магазинов США Barnes & Noble.

Публикации о Булате Окуджаве в американской прессе в основном информативного характера, очень краткие. Имя его нередко просто упоминается в списке других лиц. Или приводится несколько строчек из интервью с Булатом Шалвовичем, как, например, в статье об Арбате. Или же в статье о положении в России он упоминается как одна из политически значимых фигур. При этом интересно, что в 60-е годы об Окуджаве писали как

о диссиденте, в 70-е этот термин снимается, потому что поэт не конфликтует с властями, хотя и не является советским писателем в полном смысле этого слова. А в 80-е годы уже пишется о том, что Окуджавы официально признан властями. Его называют то «певец народных песен», то «бард», то «melodier».

Статьи о прозе Булата Окуджавы в американских научных журналах также информативного характера, подчас просто пересказывающие содержание произведения, что, однако, имеет смысл, потому что даже содержание зачастую непонятно американцам. Такова, например, статья Ирины Кортэн о «Путешествии дилетантов» в «Russian Language Journal»⁸.

Сообщение о присуждении Булату Шалвовичу Букеровской премии выглядит, я бы сказала, даже как-то оскорбительно, потому что там звучит мнение, что надо было дать ее кому-нибудь из молодых писателей.

Как это ни парадоксально, но лишь из некрологов американцы узнали о том, какое громадное влияние оказало не только творчество, но и гражданская позиция, личность Булата Окуджавы на русское общество, развитие современной русской культуры. Здесь я хотела бы выделить как одну из наиболее значительных среди американских публикаций статью Ли Хокстэйдера в «Washington Post»⁹ за 14 июня 1997 года.

И в заключение. Мне кажется, в связи с тем, о чем я только что рассказала, внимание российских исследователей должно быть обращено прежде всего на эмигрантскую прессу. Следить за выпуском этих газет очень трудно, они часто имеют местное значение: лос-анджелесская распространяется в Лос-Анджелесе, нью-йоркская – в Нью-Йорке. Но есть и такие, которые распространяются по всем Соединенным Штатам, например «Новый Меридиан», «Панорама», «Русский Базар». Сейчас в Соединенных Штатах проживает около трех миллионов эмигрантов из бывшего СССР. Эти люди очень любят Булата Шалвовича Окуджаву, его песни, его прозу и поэзию. Только в Интернете – около тысячи сайтов с упоминанием имени Окуджавы. На этих сайтах есть и песни, и стихи, и фотографии. В некоторых случаях люди просто хотят найти друзей, тех, кто, как они, тоже любит творчество Окуджавы. Все это говорит о том, что интерес к творчеству Булата Шалвовича с переездом границ у людей остался. Для многих из нас Булат Окуджавы – это то лучшее, что мы вывезли из России. Это символ русской культуры. Русские в Америке, на мой взгляд, готовы сотрудничать, общаться, поддерживать музей.

Примечания:

¹ Brown. D. Soviet Russian Literature Since Stalin. London: Cambridge University Press, 1990.

² Вайль, П., Генис А. Современная русская проза. Ann Arbor: Hermitage, 1982.

³ Жолковский А., Щеглов Ю. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Ann Arbor: Hermitage, 1986.

⁴ Smith G.S. Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Songs». Bloomington: Indiana University Press, 1984.

⁵ **Окуджава Б.** [Песни: В 2 т. Т. 1.] 65 песен. Ann Arbor: Ardis, 1980 <1-е изд.>; 1988 <4-е изд.>; Песни. Т. 2. 1986 <1-е изд.> / Муз. запись, ред., сост. В. Фрумкина.

⁶ **Okudjava B.** Good luck, schoolboy! Transl. by John Richardson // Half-Way to the Moon. New Writing from Russia. Ed. by Patricia Blake and Max Hayward. Anchor Books. Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York; **Okudjava B.** A taste of liberty (Poor Amvrosimov) / Transl. by Leo Gurilov. Ann Arbor: Ardis, 1986; **Okudjava B.** Nocturne (from the notes of lieutenant Amiran Amilakhvari, retired). Transl. from the Russian by Antonina W. Bouis. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, 1978; **Okudjava B.** The extraordinary adventures of secret agent Shipov in pursuit of Count Leo Tolstoy, in the year 1862 / Transl. by Heather Maisner. Londjn: Abelard-Schuman, 1973.

⁷ **Terras V.** Handbook of Russian Literature. New Haven: Yale University Press, 1985.

⁸ **Corten I.** Okudzhava's Puteshestvie Diletantov: Its Literary Sources and the Image of its Hero // Russian Language Journal. 1980. № 34.

⁹ **Hockstader L.** Bulat Okudzhava dies at 73; soviet poet and songwriter // Washington Post. 14. 07. 1997. pB04.

Денис КОЗЛОВ. Я бы хотел дополнить в какой-то мере сообщение Любви Арсеньевны, говоря не о литературоведении, потому что я не специалист в этой области, а об исторической науке в Соединенных Штатах и вообще на Западе. Западные историки не пишут специально об Окуджаве, но в последнее десятилетие большое внимание этих ученых, особенно историков культуры, привлекает проблема исторической памяти. И в этом смысле, конечно, Булата Шалвовича Окуджаву упоминают. Есть, за последние годы появилось – и вот сейчас это движение, по-моему, набирает силу – несколько очень интересных работ, например докторских диссертаций. Недавно в университете Чикаго Стивен Биттнер (Stephen Bittner) защитил диссертацию об арбатстве¹. Интересную диссертацию об охране памятников ис-

тории и культуры пишет Джон Фаррелл (John Farrell) в отделении Университета Калифорнии в Дейвисе. Есть еще целый ряд исследователей, которые не изучают Окуджаву специально, но интересно разрабатывают проблему исторической памяти. Например, можно назвать работы Светланы Бойм (Svetlana Boym), профессора Гарвардского университета: в 1994 году вышла ее книга о мифологии повседневной жизни в России, а в 2001 году – книга «Будущее ностальгии»². Можно упомянуть Дагласа Винера (Douglas Weiner)³, который писал об охране природы в Советском Союзе. У него есть большая монография, и там, я знаю, Окуджава упоминается. Вот в этом смысле, изучая проблемы исторической памяти, историки, вероятно, буду уделять большое внимание творчеству Окуджавы.

Примечания:

¹ См.: **Bittner S.** Remembering the Avant-Garde: Moscow Architects and the Rehabilitation of Constructivism. 1961–1964 // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. Vol. 2. № 3 (Summer 2001). P. 553–576.

² **Boym S.** Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994; **Boym S.** The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.

³ **Weiner D.R.** A Little Corner of Freedom: Russian Nature Protection from Stalin to Gorbachev. Berkeley, California: University of California Press, 1999.

Марис ЧАКЛАЙС

«В сопровождении медной струны»

Между удачей, с одной стороны,
и неудачей жизнь моя мечется
в сопровождении медной струны
августа месяца, августа месяца.

Булат Окуджава. «Август в Латвии»

В ранние шестидесятые годы в дубултском Доме творчества – в старом корпусе (нового еще не было), в желтом деревянном здании, перед которым стоял коричневый гипсовый медведь, со мной по соседству жил кавказец, говоривший по-русски. За стеной слышалось что-то вроде мурлыкания, время от времени – гитарный перебор.

Мы здоровались по-соседски, обменивались ничем не значащими фразами о погоде, об электричке в Ригу и т. п. Напряженный, сдержанный, приветливый, но не фамильярный – таким он запомнился мне в те уже далекие времена.

Естественно, что никакого близкого знакомства тогда не произошло. Тем более потому, что я в свои двадцать с небольшим, еще не выпустивший первую книгу, ощущал в этом доме некоторую робость.

У моих близких знакомых, рижских русских поэтов, была довольно большая для тех лет редкость – магнитофон. И всякий раз, как я бывал у них дома, там звучали записи каких-то для того времени странных песен – баллад, элегий, светло-печальных, запоминающихся. На общем фоне приподнятости молодцеватых советских мелодий это было что-то чувственное и в то же время возвышенное, аристократическое.

И вот эти песни прозвучали однажды вечером ранней весной в холле Дома творчества, после долгих уговоров друзей, когда Булат Окуджава уезжал из Дубултов (да, моим соседом был именно он). Это были незабываемые песни.

Естественная интонация. Непреклонное утверждение человеческого достоинства. Жизнелюбие и самоирония. Да, порой даже весьма горькая ирония, но – не черный юмор. Такую иронию может себе позволить большой человек.

Не знаю, сколько песен рождалось в Дубултах; страниц исторической прозы Булата Окуджавы там создавалось довольно много. Зарывшись в книги и бумаги, он проводил свои дни в светлом одиночестве прозаика, которое гарантировали Дубулты.

Дубулты – это было место, которое давало возможность работать, как и не работать – в равной степени. Уж такой народ эти писатели, что прекрасно умеют и то и другое. Живи как хочешь.

Запоминаются странные, но важные моменты. Позднее, когда мы вместе с Булатом и другими литераторами ехали на какое-то выступление, не помню точно – в Тукумс или в Талсы, он сказал сакральные слова, которые я в такой комбинации запомнил на всю жизнь: «Пожалуйста, делай в этой жизни что хочешь. Только за все тебе придется платить. За все ты заплатишь». Из уст Булата это прозвучало пророчески – до крайней степени.

Булат Окуджава на латышский язык переведен довольно мало. По нескольким причинам. Прежде всего, приход его стихотворений-песен в латвийское общество, то, как они тогда вошли, было захватывающим, суверенным. Это был не очень широкий круг – по большей части русские и латышские интеллектуалы, сильно дружившие между собой, романтики, студенты и прочие, кого приводили в восторг сразу же переведенные на латышский язык первые произведения Юрия Трифонова, Василия Аксенова, роман Анатолия Гладилина «Бригантина поднимает паруса», который перевел Ояр Вацietис вместе с Имантом Дикесом, хрупкая, пластичная и напряженная поэзия Беллы Ахмадулиной, стихи Андрея Вознесенского, особенно связанные с Сигулдой.

В Латвии, в кругу интеллектуалов, «Юность», позднее «Новый мир», «Иностранная литература» были насущной литературой. Такими же были и песни Булата Окуджавы.

В начале шестидесятых годов молодое поколение латышей, те, кто хотел, уже достаточно хорошо владели русским языком, так что языковая проблема была минимальной.

Перевести Булата Окуджаву было нелегко, такие попытки делались. Самое трудное – добиться его простоты, граничащей с сентенцией, с крылатым выражением, которая существует сама по себе и – в материале русского языка.

Будучи редактором в издательстве «Лиесма», я занимался переводной поэзией. За два-три года мы увеличили выпуск такой литературы с двух книжек в год до двенадцати-четырнадцати. Издали французскую, литовскую, американскую, эстонскую антологию, двухтомную антологию русской поэзии XX века,

сборники раннего Маяковского, Вознесенского, Рождественского. Готовили книгу Булата Окуджавы.

Самые удачные переводы были у Яниса Петерса, он без всяких договоров так и переводил:

Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет,
Господи, дай же ты каждому, чего у него нет:
мудрому дай голову, трусливому дай коня,
дай счастливому денег... И не забудь про меня¹.

Kamēr zeme šī griežas vēl, kamēr gaismai vēl spožums savs,
Dievs tēvs, jel ikvienam dod to, kā tam nav:
dod tam gudrajam galvu, bet tam glēvajam zirgu dod,
katram laimīgam naudu... Un dod man arī kaut ko.

Планы издательства утверждали Комитет по печати Латвийской ССР, потом Комитет по печати СССР. Издать Булата Окуджаву на латышском запретила Комитет по печати СССР. И это был отнюдь не единственный случай – точно то же самое случилось и с книгой Марины Цветаевой «Мой Пушкин», которую я тогда задумал переводить и которая за год до этого (очевидно, с позволения того же Комитета по печати) вышла в Москве. То есть – вы будете издавать Чаковского, Карпова и т. д., а не каких-то там Цветаеву или Окуджаву.

В Риге в феврале 1995 года во время своего последнего выступления Булат поразил публику, сказав, что после вечера он едет навестить своего тяжело больного друга.

«Я тогда знала уже, что имя этого друга – Аусма», – говорит рижская русская писательница Марина Костенецкая, ныне работник Латвийского радио. Когда они уже после отъезда Окуджавы подбирали материал для Мариной передачи на радио, Аусма не захотела, чтобы упоминалась ее фамилия: «Пишите просто – Аусма из Пурвциемса». («Пурвциемс» – «Болотное село».)

Ныне уже нет и Аусмы на этом свете, поэтому письма остаются свидетелями чего-то просто светлого и сердечного, в то же время – сдержанного и соблюдающего дистанцию.

Начало переписки – типичное признание поклонницы поэта, что стихотворение Булата Окуджавы «Ваше величество женщина...» вошло в нужную дверь в нужное время.

Помните, стихотворение заканчивается так:

Кто вы такая? Откуда вы?!
Ах, я смешной человек...
Просто вы дверь перепутали,
улицу, город и век².

«Нет, вы дверь не перепутали, попали туда, куда очень нужно было», – написала Аусма Окуджаве в 1982 году в Москву в Союз писателей СССР и неожиданно получила ответ от Мастера.

Так началась переписка, длившаяся 14 лет.

В прочитанных мной письмах тем немного – краткие сообщения о жизни, о дальних поездках, о творческих вечерах в Москве, Ленинграде, Риге (в декабре 1983 года – вместе с Беллой Ахмадулиной). Краткие, но характерные отзывы о текстах Окуджавы. Хотя бы вот в таком духе (после прочтения «Путешествия дилетантов»):

«Ну, что я могу сказать как обыкновенный рядовой советский читатель? Никакой критики и рецензий не читала. И слава Богу. Могу сказать только, что Вы безумно влюблены в прошлый век и во все, что с ним связано. Вы родились немного поздноато. Если бы так лет на 150 раньше...»

Булат отвечает (август 1982 года):

«Спасибо Вам за письмо. Приятно не то, что «Путешествие» показалось Вам интересным, а то, что Вы смогли увидеть в нем большее, нежели любовную историю.

...Теперь я уже не езжу в Дубулты, но связь с Латвией продолжается, ибо ежегодно в августе живу в Гауе в палатке возле Стренчи».

Чудесный латышский художник Курт Фридрихсон однажды в разговоре со мной как бы между прочим обмолвился: «В искусстве самое главное – нежность и дистанция».

Так оно и есть. Нежность, приветливость, аристократизм духа – дальше не хочется медитировать, но дистанция – несомненно. Именно в этой дистанции живет озон искусства.

В начале января 1983 года Окуджава пишет:

«Спасибо Вам за письмо и замечательного флигель-адъютанта. Я уж не говорю о закладке, которая мне крайне необходима. Вы ничего не пишете о себе. Было бы интересно».*

«Спасибо за письмо и поздравления (с днем рождения. – М.Ч.).

Я, как обычно, в этот день ускользнул из Москвы со своими немногочисленными друзьями...

Вы спрашиваете о моих литературных делах. Роман закончил. Его предполагают печатать в журнале «Дружба народов» №№ 7, 8, 9.

В конце года, может быть, выйдет книжка стихов (избранное).

...Вы мне так и не рассказали о себе, о своих занятиях».

(По почтовому штемпелю письмо отправлено 02.06.83.)

* **Ольга Окуджава.** В нашем переделкинском музее среди раритетов можно увидеть в специальной витрине собственноручно сделанные, сплетенные Аусмой закладки для книг, шерстяные, с латышским национальным орнаментом. Аусма присылала их нам к Новому году. На каждой – дата, на некоторых – имена «В. OKUDZAVA», «OLGA», «AUSMA», слово «APBĀTSTBO».

В канун своего шестидесятилетия:

«Бог наградит Вас за прекрасный подарок – фотографию и за начало автобиографии. Надеюсь на продолжение. Читал с интересом...»

Смотрю на Вашу фотографию и думаю с сожалением, что, быть может, напрасно мои пути прошли в стороне от Риги в те годы, когда и я был молод и удачлив и полон самых благородных надежд.

...Теперь действительно приближается мой день, но и на этот раз я исчезаю из Москвы с малым отрядом старых друзей, ибо категорически отказался от всяких юбилейных вечеров и всяких официальных чествований.

Обычно мы смываемся под Калугу и живем там два-три дня в маленьком и не очень презентабельном отельчике, где в другие дни живут спортсмены и тренируются. Но мы там бываем уже десять лет, и нас там знают и лелеют, так что это дороже, чем любые европейские изыски.

Продолжайте автобиографию, пожалуйста... 4.05.84».

«Вы рассказали очень интересно о детстве и юности. Хочу надеяться, что продолжение последует.

Юбилей мой должен был превратиться в довольно шумную историю, но я это вовремя предупредил, отказавшись от ордена.

На меня очень разгневались, но, кажется, санкций не последует.

...лежу в жестокой ангине. Пишу стихи. Пушкин говорил: «Если бы не болел, когда бы и писал...»

(По почтовому штемпелю письмо отправлено 21.05.84.)

«Свидание с Бонапартом» потихонечку начинает выходить в разных странах. Первые ласточки – Франция, Финляндия.

Я уже очень привык к Вашим письмам. Вы умеете писать так, что проявляется человек. У других это бывает редко. Не присылайте мне никаких книг, а лучше напишите, не нужно ли Вам чего? 6.10.85».

«...Поздравляю Вас с пятидесятилетием. Конечно, это не самая большая радость, но все познается в сравнении. Я был бы рад вернуться к пятидесяти годам.

Жаль, что не знаю латышского языка – с удовольствием познакомился бы с вашей прессой. Мы долгие годы жили в страшном болоте, теперь его понемногу разворошили, и все вылезло наружу. Что будет дальше, трудно предугадать. Будем надеяться все же, что общество сможет начать выздоравливать. Совершенно неожиданно национальный вопрос стал главным. Все кипит. Вот чем кончается многолетняя ложь.

Напишите мне вкратце, что у вас происходит... Желаю Вам стойкости.

19. 06. 88».

Больше всего меня заинтересовали поздние письма Булата, относящиеся ко времени восстановления независимости Латвии и России.

До этих писем я не знал (мог лишь догадываться) об отношении Булата к крушению империи.

За несколько недель до кровавых событий у телебашни в Вильносе и обстрела телевизионных операторов в Риге он писал (по почтовому штемпелю письмо отправлено 3.01.91):

«Дай Вам Бог здоровья. Чего же можно желать нынче еще? Все так смутно и безнадежно. Как-то я перегорел. Было зажгется, надеялся, а сейчас что-то сломалось, и музыка разуверившегося общества стала мне близка.

Плохо информирован о латвийских делах. Официальной информации полностью доверять нельзя. Будем надеяться на лучшее».

Но уже 28 января, после убийств, совершенных омонотцами 21 января:

«Спасибо за информацию. Мы, конечно, здесь всё знаем, те, которые хотят знать. Очень больно за Прибалтику, но и радостно, что сохранилось и возникло столько мужества. Я тоже не сомневаюсь, что эта бандитская группировка все-таки развалится, но ведь будет много жертв. Наш ведущий <...> пошел ва-банк, пользуясь большевистской методикой, т. е., провозглашая одно, а делая совершенно другое. Конечно, мы общество рабов, но, к сожалению, мы не просто рабы, покорно переносящие бремя, а рабы-профессионалы, гордящиеся своим бременем. Я не говорю о некотором количестве нормальных людей – их мало.

Дай Бог вашим народам добиться своего.

Пишите о себе. Может быть, в чем нужда?».

27 февраля:

«Ситуация сейчас весьма противная, но я все-таки не теряю надежду. Полозковы и Невзоровы жизнь ведь не улучшат.

Главное, чтобы республики были тверды. Если это им удастся!»

1 сентября:

«Рад был получить Ваше письмо, как всегда, обстоятельное. Боюсь, что наша почта нынче не очень старается ради нас, но что почта? Однажды писатель Михаил Львовский под Новый Год заказывал такси, но ему грубо ответили, что такси нет. Он возмутился, стал кричать, потребовал старшую. Трубку взяла старшая. И он принялся кричать ей, что в таксопарке чудовищные порядки, что так жить нельзя, что он не может мириться с таким злом и т. п. Она молча слушала, а

потом спросила: «А остальное все вас устраивает?» Он поперхнулся, расхохотался и... повесил трубку. Что ж теперь сетовать на почту, когда все разваливается? Попробую посылать заказные письма.

Очень хорошо, что некоторые люди бросились изучать латышский язык. Претензии остальных меня удивляют. Попробовали бы они, живя, допустим, во Франции, не знать французский. Кому бы они были нужны?

Все-таки имперское сознание в нас очень сильно. Ничего не поделаешь. Я помню, как когда-то мы с моей мамой, только что вернувшейся из лагерей, приехали в Ереван к родственникам. Сидели все за столом, и ереванцы говорили между собой по-армянски, и вдруг моя мама, очень добрая, измученная жизнью, прекрасно владеющая армянским языком, но фанатичная большевичка сказала строго: «Нужно говорить на языке Ленина, товарищи...» Все как-то смешались, и была долгая пауза...

Низкий поклон Вашему Жене (муж Аусмы. – М. Ч.) и Латвии тоже».

И очень тонкий комментарий по поводу того, что Аусма послала Булату наши деньги переходного периода – *Latvijas rublis*:

«P. S. Вы прислали мне *Latvijas rublis*. Спасибо. Но разве нет своего названия?»

Марина Костенецкая рассказывает:

– Когда в 1995-м году Окуджава вместе с женой Ольгой после концерта все же сумели буквально за час до отхода поезда приехать в Пурвциемс к Аусме, Женя, провожая их к машине и обращаясь с благодарностью к Булату, сказал: «Вы для моей Аусмы Бог», на что Окуджава с чувством тут же ответил ему вопросом: «А кто же тогда для нее Вы?!» – «Я – наместник», – скромно отшутился Женя.

Надо сказать, что Булат сильно помогал тяжелой больной Аусме лекарствами.

«Сообщите название лекарства... Может быть, я смогу что-нибудь достать... лечу в Америку. Можно попробовать там. Сообщите срочно» (февраль 1991).

«Рад, что **лиоресал** пока есть. В ноябре мы едем в Израиль с концертами. Привезу еще» (сентябрь 1992).

«Вернулись из Германии. Привезли Вам кучу **лиоресала**, но как переправить – не знаю. Звоню несколько дней Янису Петерсу, но поймать не могу. Все же надеюсь, что поймаю и что он поможет» (июнь 1994).

«...Я подумал: может, переслать Вам денег? Вы мне напишите откровенно, не стесняйтесь. Мы ведь старые друзья.

Напишите также, удалось ли Вам найти этого журналиста с лекарством?

Вы вспомнили Кирилла Померанцева. А ведь я близко знал его. Познакомились с ним в Париже. Он умер лет пять назад. Замечательный был человек! Больной, одинокий, гордый и верный, и талантливый. Так и не увидел своей родины» (август 1994).

В начале января 1996-го:

«Рад был получить Ваше письмо новогоднее с мышкой и неизменной ленточкой. Мы тоже с Олей посылает Вам запоздалые поздравления.

Меня занесло в больницу в декабре, и мне вшили сердечный стимулятор. Это было неожиданно и довольно противно, но ничего не поделаешь.

Сейчас прихожу в себя. Надеюсь, к весне все образуется.

Серьезно работать не получается, поэтому пишу коротенькие автобиографические анекдоты.

Когда закончу – надеюсь опубликовать, пришлю Вам, и у Вас будет повод надо мной посмеяться».

«У меня некоторые сложности со здоровьем, поэтому отвечаю с опозданием.

Мы тоже с трепетом ждали июня, но теперь, кажется, можно надеяться. Как сказала одна замечательная первоклассница: «Лучше стоять на месте, чем идти назад». Теперь, когда говорят, что Ельцин – бяка, я отвечаю ее формулой, ибо подумать о восстановлении коммунистического режима *отвратительно*».

(По почтовому штемпелю письмо отправлено 19.06.96.)

Последняя коротенькая записка (1996): «Посылаю Вам немного денежек, может быть, пригодятся. У меня очень сложная ситуация: неожиданно заболел, прохожу обследование, надеюсь, что все обойдется. Ограбили дачу. Замечательные времена!

Теперь сижу в Москве.

Стараюсь не падать духом.

Вспоминаю нашу встречу.

Обнимаю».

Дата написания этой записки, отправленной с нарочным в Ригу, неизвестна.

Нынешней осенью Марина Костенецкая решила съездить в Пурвциемс. От незнакомых людей, которые выходили из квартиры Аусмы, она узнала, что Евгений – Женя тоже покинул этот мир...

У нас с Булатом Окуджавой однажды в семидесятых годах случился в Дубултах разговор о чудовищах греческой мифологии, и я записал начальные строчки, которые позднее стали стихотворени-

ем. Я посвящаю его памяти Булата и хочу закончить им эти импресии. Стихотворение перевел Александр Кушнер:

Зеленое кукурузное поле

Туч химеры плывут стороной.
Покорми ты их и успокой.

Псине глаз от тебя не отвесь:
Дай прилудной собачке поесть.

Кто сказал, что не надо давать?
Дашь сегодня, а завтра – опять.
Ишь, лохматая... Не приставай.
Так скормлю тебе весь каравай.

Кукурузная зелень по всей
ширине говорит: не жалея,
птиц корми, и метель, и беду.
Всех корми, пусть твою доброту
помнят все, не гони, не томи,
лишь химер никогда не корми³.

Примечания:

¹ Окуджава Б. Молитва // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 183.

² Там же. С. 91.

³ Чаклайс М. Дерево посреди поля. М.: Мол. гвардия, 1987. С. 74.

Станислав РАССАДИН
Время Окуджавы?

Когда открывали музей Булата Окуджавы, я, выступая, сказал с переделкинского крылечка, что при известии о его смерти подумалось (и было услышано сразу от нескольких): **закончилась эпоха**. А днем позже нашей скромной церемонии, описывая ее, молодежное издание прокомментировало мои слова с нескрываемым, во всяком случае не скрытым, удовлетворением: Рассадин **признал**, что пришел конец эпохе 60-х. Признался. Расколослся, сволочь такая.

Положим, я-то добавил тогда: эпохи уходят, чтобы оставаться. Но допустим: эта ушла навсегда. И что?

Нет смысла цитировать то, о чем я же писал в «Новой газете»¹, – как подзабытый Галковский, возводившийся в ранг полугениев, в тоске и злобе торопил уход Окуджавы. (Дождался. Легче ль ему?) Как другой доброжелатель, уже напрочь забытый, похабно ерничал насчет песка, якобы сыплющегося из немолодого поэта (а Жванецкий парировал: да, мол, сыплется, но **какой** песок!). Но чего не хочу забывать – так это рассуждения саратовца Боровикова, опубликованного в «Новом мире»² и выдержанного – нет, вовсе не в хамском, а – в снисходительном тоне. Даже сопровождаемого реверансами.

«Не надо обижать шестидесятников». (Ай, спасибо!) «Шестидесятники требуют к себе исторического отношения, без галковщины. Новым дегустаторам «текстов» невозможно представить, как звучало в те годы само имя Евтушенко или как трогал и объединял голос Окуджавы».

То есть – призыв к историзму, но как дело дойдет до конкретики... Хорошо, призовем юмор, в свою очередь снисходительный, читая: «Шестидесятников всегда подводил вкус. Они не умели вкушать, они хотели есть». (Сознаюсь: и всяма.) «Их веселила инструкция на бутылке болгарского вина: напитком не следует напиваться, им следует наслаждаться...» Тут скажу: правильно веселила. Мы-то знали, что скверной «Плиской» еще можно упиться, а насладиться – трудно. Но дальше: «Военные юность или детство двигали ими по жизни. Они не могли забыть голода и борьбы за выживание». Вот этому – как возразишь? Не могли. Не можем. Не сможем.

Но если небрежное высокомерие того, кому **этого** не приходится ни помнить, ни забывать, и

само по себе достаточно противно, хуже, полагаю, другое: «Если бы сейчас молодой поэт предложил для печати строки: «Женщина, ваше величество» или «надежды маленький оркестрик под управлением любви», его бы всерьез никто не принял».

Выражаясь не столь толерантно, «такое сегодня не канает»³, как сообщил писателю Анатолию Макарову молодой журналист из «престижного» (понимай: богато платящего) издания, заказывая статью, но брезгливо предупреждая, чтоб было «без этого вашего Окуджавы». Воспринимая «Окуджаву» как алгебраический знак тяги к обостренному чувству человечности (которое раздражает неутилитарностью), к лиризму (расслабляет), к некрикливо-стыдливой гражданственности (ну это просто смешно!). И объяснять ли Боровикову, как смеялись бы нынешние издатели, даже не столь отвязанные, как наш молодой заказчик, если бы им «предложили для печати» не то что: «Глагол времен! металла звон!»⁴, но и, допустим, мое любимое: «Много земель я оставил за мною; / Вынес я много смятенной душою / Радостей ложных, истинных зол; / Много мятежных решил я вопросов / Прежде, чем руки марсельских матросов / Подняли якорь, надежды символ!»⁵

Впрочем, стоп. А может, их гипотетическая смешливость и то, что сегодня «всерьез никто бы не принял» ни гениального Державина, ни гениального Баратынского, так-сяк оправданны? Может, в самом деле та или иная степень архаики как привязанности к своему времени и должна обесценить даже чудо поэзии?

Думаю все же, что такая реакция – дикость, но что правда, то правда: Державин и Баратынский – неповторимы. Тем и прекрасны. Как неповторимо прекрасны строчки Окуджавы, спихнутые в архив. Даже сметенные в мусор.

Короче: сама попытка историзма, предпринятая Боровиковым, до вульгарности неисторична. И впрямь: эпохи в искусстве уходят, чтобы остаться. А мнение, будто искусство прет неуклонно вперед и выше, так что, стало быть, все новое и есть лучшее, – это, простите, пошлость.

Булат Окуджава уложился в свою эпоху.

В каком смысле?

Да хотя бы и в том – вновь позволю для ясности великие аналогии, – что Пушкин стал Пушкин-

ным, действительно «нашим всем»⁶ (обтрепавшись, это словцо Аполлона Григорьева не утратило смысла) отчасти и потому, что успел сформироваться в промежутки между 1812 и 1825 годами. Когда, по выражению Герцена, в обществе распространились «чувства чести и личного достоинства, неведомые до тех пор русской аристократии»⁷, и пока эти чувства не были унижены Николаем I, покончившим с дворянскими упованиями. Но как символична и дата рождения самого Герцена – именно 1812-й; почти так же, как его незаконнорожденность. Другое время, другое самосознание, само чувство чести и то другое, «обиженное и возмущенное», как сказал давний историк литературы⁸, заставившее Герцена стать вечным скитальцем...

А Окуджава? Начавший писать свои песни на рубеже 50–60-х, – был ли он человеком шестидесятых годов? Шестидесятником?

Как злосчастный автор статьи «Шестидесятники»⁹, напечатанной аккурат накануне начала 60-х, не устаю повторять: термин, которому я нечаянно дал ход, не поколенческий. Шестидесятничество – псевдоним времени, его общих надежд и прозрений, в чем были равны и старик Паустовский (но не «старуха» Ахматова!), и фронтовик Окуджава, и дитя ГУЛАГа Аксенов. И все же существует большая или меньшая степень причастности к этому типу самосознания.

Как ни странно, для этого надо было родиться раньше, чем, скажем, Владимов или Искандер, – казалось бы, «чистые» шестидесятники, исходя из их возраста; надо было успеть – в 30-х, в 40-х – укорениться в мечте о торжестве коммунизма, чтобы в 50-х всерьез воспринять пресловутые «ленинские нормы».

Окуджава, сын расстрелянного отца и матери-лагерницы, был в 30-е годы, по его честным словам, «очень красным молодым человеком. Очень»¹⁰. Оставался ли таковым, когда в 1955-м вступил в партию? Нет, по крайней мере не «очень»: сам говорил, что хотел тем порадовать мать, которая и из лагеря вернулась верующей коммунисткой. Хотя, конечно, не обошлось и без личных неизжитых иллюзий, сказавшихся в знаменитых строчках о «комиссарах в пыльных шлемах», о «единственной гражданской»¹¹, над которыми в 60-е плакали, а в 90-е стали глумиться. (Не все, не все.)

Вот еще запятая: иллюзия... Вопрос: грех ли она, беда ли, вина ли? Как сказать. Важно, **что** в твоей душе тешится этой иллюзией – надежда на всемирное братство или, как нынче, на то, чтоб извести всех инородцев, устроив «Россию для русских». Иллюзия может быть, как умно замечено, «консервацией идеала», который, освобождаясь от наивности, глядишь, воссияет в виде, очищенном от всего наносного, временного, социально или классово ограниченного. Окуджава не столько воспел, сколько отпел свои (и многих) честные заблуждения...

Однако идем дальше – по его судьбе. Вместе с той частью общества, что расположена мыслить, – освобождение от иллюзий. И т. д., вплоть до сугубой мрачности поздних стихов, говорящей, что рухнули и надежды нового времени. Словом, при всей уникальности, без чего поэт – не поэт, Окуджава действительно выразитель эпохи, ее на редкость чуткий радар; он **уникален, но неотрывен** – от нее, от нас. И та враждебность, с какой его первые песни были встречены официозом – от партократа Ильичева до композитора Соловьева-Седого, услышавшего в них «белогвардейские» мелодии¹², – враждебность, казалось бы, необъяснимая (ну что крамольного в «Полночном троллейбусе» или в «Часовых любви»¹³), объяснялась не столько помянутой уникальностью, сколько именно неотрывностью. Власть – политическая и эстетическая – почувяла в голосе Окуджавы нечто сулящее ей опасные сдвиги общественного сознания.

Когда в 1961-м я принес в журнал «Юность», в котором служил, подборку песен-стихов Окуджавы, редактор Борис Полевой зарубил песенку об Арбате. За слово «религия», хотя, думаю, мог бы придраться и к слову «улица», уж совсем безобидному.

Почему?

Бывает, так сказать, **естественная редактура**. Вот Лермонтов (воспоминания Екатерины Сушковой)¹⁴ слушает, как лицейский приятель Пушкина Яковлев поет романс на слова «Я вас любил: любовь еще, быть может...», и – комментирует. Не может не комментировать.

«...Но пусть она вас больше не тревожит...» – поет Яковлев. Нет, говорит Лермонтов собеседнице, пускай «тревожит»! «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим», – но такое тем паче не по нраву поэту, которого сгоряча назвали наследником Пушкина, а он, опередив В.И. Ленина, кажется, мог бы спросить себя самого: от какого наследства я отказываюсь? Да вот от этого самого! «Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастлива...»

И ведь «переменил»: «Ты не должна любить другого, / Нет, не должна, / Ты мертвецу святыней слова / Обручена...»¹⁵

А в нашем случае?

У Смелякова, поэта, чтимого Окуджавой, есть стихотворение «Хорошая девочка Лида»¹⁶ – о любви **мальчика к девочке**; подчеркиваю, ибо метафоры таковы, словно речь – о любви Народа к Вождю, к Сталину (что, кстати, было по-своему дерзко, хотя советская власть, трижды сажавшая Смелякова, **это** пропустила). «На всех перекрестках планеты / напишет он имя ее. / На полюсе Южном – огнями, / пшеницей – в кубанских степях...» Наконец: «Окажется улица тесной / для этой огромной люб-

ви». А у Окуджавы улица Арбат не тесна для того, чтобы стать призванием, религией, отечеством.

Случайность полемики (если говорить о конкретных стихах)? Конечно. Но не случайно само восстание против Большого Стиля, эстетического оформления официальной идеологии. Восстание, которое неминуемо должно было произойти, уже происходило, но особенно внятно проявилось не в чем-либо трубном гласе – в негромкой гитаре Окуджавы.

Я сказал: он уникален, но неотрывен. Пора перевернуть формулу: **неотрывен, но уникален**.

Не стоит опять-таки обстоятельно повторяться, напоминая, как в 60-х поэзия ринулась на эстраду, была допущена даже на стадион; как это отрадное явление заполучило и обратную сторону, прича читателя больше ценить выкрик, чем оттенки слова. Как и сами поэты теряли свое первородство, обретали самоощущение артистов, неизбежно зависящих от аплодисментов.

Окуджаве с его гитарой, которой на эстраде самое место, подобное словно должно было подходить изначально. Но возможно ли представить его сказавшим: «Я не поэт, а артист!» (о том, кто сказал, – чуть позже)? Наоборот, был период, когда он взбунтовался против своей репутации выступающего поэта, объясняя: «Я пишу прозу!» (И я, смешно вспомнить, объяснялся с ним на сей счет, доказывая, что он зря унижает собственную песенную поэзию.) «Самостоянье человека»¹⁷, повторяя за Пушкиным; сугубая индивидуальность личности, не смешивающейся с массой, остерегающейся тесной принадлежности даже к более узкому кругу (так, перестал исполнять песню «Возьмемся за руки, друзья»¹⁸, едва КСП ее обобществил-обезличил, сделав своим гимном), – вот чем пуше всего дорожил Булат Окуджава.

Чаплин, вернее, чаплинский Чарли – такую ассоциацию-аналогию находили для его «лирического героя». Возможно. Но – Чарли, наделенный острой интеллигентской рефлексией. Пронзительной самоиронией, по части которой Окуджава – рекордсмен. Чемпион.

Юрий Тынянов писал о Блоке, что читатель в нем полюбил не столько **искусство**, сколько **человеческое лицо**¹⁹. Так была угадана тенденция: Маяковский, объясняющийся в любви не Прекрасной Даме, а паспортно поименованной Л.Ю. Брик; «хулиган» Есенин; Цветаева, откровенная до предела и сверх предела. И т. д., и т. п. Тенденция, видимо, неостановимая – и на здоровье, лишь бы «лицо» не вытесняло «искусство», не подменяло его (а вытесняет и подменяет – разумеется, не у вышеназван-

ных). Имидж не становился бы самоцелью (а становится, стал).

«Я не поэт, я – артист!»²⁰ – цитированное заявление сделал, и должен был сделать, Дмитрий Пригов, чем обосновал свое актерское право, тут же осуществленное; к примеру, бляя козлом на эстраде, заменив бляеньем внятное произнесение внятных «текстов». И тем самым довел до возможного края не только победу имиджа над искусством, но и тот самый сдвиг от поэзии к актерству, который сделали было, да недоделали поэты-эстрадники 60-х.

Честное слово, сейчас не занимаюсь полемикой, всего лишь хладнокровно констатирую именно тенденцию (и даже готов польститься аналогией, сопоставив с ней путь, который проделала живопись от Рафаэля с Рембрандтом к «Черному квадрату» Малевича). Просто в пору, когда тенденция **обобществления, обезличивания** торжествует – или думает, что восторжествовала, – когда стихами объявляется то, что может написать **каждый, кто угодно, все** (понятно ли, что и тут не бранюсь, лишь пересказывая концептуальную установку хоть того же Пригова?), – в эту пору Булат Окуджава не мог не быть атакован как опасный анахронизм. Опасный не менее, чем он был для былого официоза, почуявшего в нем, напротив, предвестие. Начало.

По-своему, по-звериному правы и те и другие. Как было не нападать на него с его популярностью, с его обаянием, неотразимым, возможно, и для самих хулителей, – как, спрашивается, если некий авангардист сказал, объясняя, зачем Владимир Сорокин обгадил в романе Ахматову и Пастернака: «Выхода нет. Очень тесен мир... только за счет других?»²¹

«Время Окуджавы» – назвал я статью, сопроводив заглавие знаком вопроса. От неуверенности? Да нет. **Время** того или иного художника, бывает, **на время** проходит, и (продолжаю взывать к великим теням) даже Тютчев и Баратынский оказываются в разряде «забытых поэтов». «Не канают», изъясняясь памятным слогом. Потом из забвения возвращаются. И все-таки можем ли мы сказать, что и в эти, худшие для них, годы, будучи потерянными для толпы, они уходили из истинной памяти, не переставшей помнить? («...Жив будет хоть один пиит»²².) То есть их время не прерывается ни на минуту; это время тех, кто перестает дорожить чудом искусства, оборачивается безвременьем. Глухой. Слепотой.

Слава богу, время Булата Окуджавы не прервано; более того, его имя и слово – как пароль людей, противостоящих напору торгашества. Будем надеяться, что и не прервется, надеясь, беспокоясь не о нем – о себе самих.

Примечания:

¹ См.: **Рассадин Ст.** Три легенды об Окуджаве. Первая: Баловень судьбы // Новая газета. 1999. 6–12 декабря; **Рассадин Ст.** Архипелаг Булат // Лит. газета. 1997. 23 июля.

- ² Боровиков С. В русском жанре // Новый мир. 1995. № 1. С. 219.
- ³ Макаров А. Новый русский журналист // Версты. 2001. 20 ноября.
- ⁴ Державин Г.Р. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1957. С. 85.
- ⁵ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы (Литературные памятники). М.: Наука, 1982. С. 345.
- ⁶ Григорьев А. Литературная критика. М.: Худ. лит. С. 166.
- ⁷ Герцен А.И. Сочинения. В 9 т. Т. 3. М.: ГИХЛ. 1956. С. 439–440.
- ⁸ Андреевич (Соловьев Е.А.) Опыт философии русской литературы. СПб., 1909. С. 122.
- ⁹ Рассадин Ст. Шестидесятники (Книги о молодом современнике) // Юность. 1960. № 12. С. 58.
- ¹⁰ См.: Рассадин Ст. Булат Окуджав. М.: Олимп, 1999. С. 10.
- ¹¹ Окуджав Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 13.
- ¹² См.: Рассадин Ст. Булат Окуджав. С. 19.
- ¹³ Окуджав Б. Чаепитие на Арбате. С. 37, 45.
- ¹⁴ Сушкова Е.А. Из «Записок». 1830 г. // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худ. лит., 1989. С. 106.
- ¹⁵ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1953. С. 315.
- ¹⁶ Смеляков Я. Работа и любовь. М.: Молодая гвардия, 1960. С. 107.
- ¹⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 468.
- ¹⁸ Окуджав Б. Чаепитие на Арбате. С. 232.
- ¹⁹ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 513.
- ²⁰ См.: Басинский П. Памяти Ваньки Жукова // Новый мир. 1995. № 7. С. 233.
- ²¹ См.: Ешкилев В. «Чи вы, хлопцы, будете?..» Беседу вела Н.Игрунова // Дружба народов. 1999. № 12. С. 194–195.
- ²² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. ... Т. 3. С. 373.

*Материалы, полученные
оргкомитетом конференции**

*По разным обстоятельствам авторы не смогли присутствовать на заседаниях.

Самсон БРОЙТМАН

«Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы

Музыка и пение – постоянная тема Окуджавы. На протяжении всего своего пути он варьировал ее столь очевидно, что стихи, связанные с ней, образуют естественный, хотя и несобранный цикл, в котором проявилась мало осознанная до сих пор особенность его поэтики. Речь идет об отношениях лирического «я» и героя. Кажущиеся на первый взгляд простыми и понятными, эти отношения при более внимательном взгляде обнаруживают черты далеко не традиционные.

Присмотримся к одному из сравнительно ранних стихотворений интересующего нас круга – «Сентиментальному маршу» (1957):

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведет.
Надежда, я останусь цел: не для меня земля сырая,
а для меня твои тревоги и добрый мир твоих забот.

Но если целый век пройдет, и ты надеяться устанешь,
Надежда, если надо мною смерть распахнет свои крыла,
ты прикажи, пускай тогда трубач израненный привстанет,
чтобы последняя граната меня прикончить не смогла.

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,
какое б новое сражение ни покачуло шар земной,
я все равно паду на той, на той единственной гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной¹.

Уже отмечена «парадоксальность» и даже «наивная абсурдность» этого простого, казалось бы, стихотворения, в котором надежда утверждается за пределом возможного². Присмотримся и к субъектам «Сентиментального марша» – лирическому «я», трубачу и Надежде.

Очевидно, «трубач» – герой, то есть «другой» по отношению к «я». Но Надежда, конечно, не просто героиня, а еще и внутреннее состояние «я», и одновременно «душа мира» (в «Трех сестрах» (1959)³ она, совсем по А.Блоку, – «мать Надежда», «сестра», «жена» и «милосердный судья» в одном лице). Может быть, и «трубач» – не только «другой»?

Возможно простое объяснение ситуации: израненный трубач по «приказу» Надежды протрубит и предупредит «я» о смертельной опасности. Но эта версия не снимает до конца неопределенности. Между «я» и «трубачом» ощущаются какие-то невысказанные отношения: они находятся в одинаковой ситуации (на краю гибели); их судьба зависит

от Надежды; фраза «трубач израненный привстанет, / чтобы последняя граната меня прикончить не смогла» создает неясное ощущение едва ли не взаимозаменяемости «я» и «другого», а слово «израненный» вполне может относиться и к «я», так же как «последняя» – к трубачу (столь же непросты отношения между «я» и «комиссарами в пыльных шлемах»⁴). Таким образом, уже в этом стихотворении рядом с очевидной как будто бы разделенностью субъектов возникает символическая неопределенность, заставляющая предполагать их глубинную, потаенную связь. Нечто похожее мы видим в «Чудесном вальсе» (1961):

Музыкант в лесу под деревом наигрывает вальс.
Он наигрывает вальс то ласково, то страстно.
Что касается меня, то я опять гляжу на вас,
а вы смотрите на него, а он глядит в пространство.

Целый век играет музыка. Затянулся наш пикник.
Тот пикник, где пьют и плачут, любят и бросают.
Музыкант приник губами к флейте. Я бы к вам приник!
Но вы, наверно, тот родник, который не спасает.

А музыкант играет вальс. И он не видит ничего.
Он стоит, к стволу березовому прислонясь плечами.
И березовые ветки вместо пальцев у него,
а глаза его березовые строги и печальны.

А перед ним стоит сосна, вся в ожидании весны.
А музыкант врастает в землю... Звуки вальса льются...
И его худые ноги как будто корни той сосны –
они в земле переплетаются, никак не расплетутся.

Целый век играет музыка. Затянулся наш роман.
Он затянулся в узелок, горит он – не сгорает...
Ну давайте ж успокоимся! Разойдемся по домам!..
Но вы смотрите на него... А музыкант играет⁵.

Здесь та же кажущаяся ясность и определенность субъектной структуры: есть лирическое «я» и отделенные от него герои: «он» (музыкант), «вы» (любимая), «мы» и «они» (люди). Но между музыкантом/флейтой и «я»/«вы» возникает параллелизм:

Музыкант приник губами || к флейте. Я бы к вам приник!

Это единственный в стихотворении (и потому особенно выделенный) случай, когда цезура, у которой постоянное место в стихе, не совпадает с его синтаксическим членением, из-за чего «флейта» отрывается паузой от «губ». Мы физически ощу-

щаем усилие, совершаемое музыкантом («приник»), но не осуществленное «я» («я бы к вам приник»). Таким образом, цезурное зияние создает параллелизм, но и разводит героев, а в едва намеченном фабульном плане музыкант оказывается соперником «я»: «...я опять гляжу на вас, / а вы глядите на него, а он глядит в пространство». Сравним в стихотворении «Заезжий музыкант целуется с трубою...», в сборнике «Арбат, мой Арбат»⁶, озаглавленном «Вариация на тему «Чудесного вальса» (1972): «Он любит не тебя. Опомнись. Бог с тобою. / Прижмись ко мне плечом, / прижмись ко мне плечом <...> да любит не тебя... / А я люблю тебя»⁷.

Но параллелизм «музыкант/я» поддержан и постоянным мотивом автобиографического мифа поэта – мотивом худых и длинных ног⁸, к тому же переведенным в постепенно проявляемый мифологический план метаморфоз. Сначала музыкант просто стоит «в лесу под деревом» и играет. Затем идет, нарастая: «музыкант приник губами / к флейте»; «Он стоит, к стволу березовому прислонясь плечами. / И березовые ветки вместо пальцев у него, / а глаза его березовые строги и печальны»; «А музыкант вырастает в землю <...> И его худые ноги как будто корни той сосны – / они в земле переплетаются, никак не расплетутся». Обратим внимание на то, что музыкант превращается в два дерева – не только в березу, но и в сосну, едва ли не во флейту-возлюбленную-музыку, то есть во все, что оказывается так или иначе причастно ему (вовлекая в свою сферу и героиню), – не случайно его портретное сходство с врубелевским «Паном» (имя которого и значит – «все»): у того тоже руки-ветви, березовые глаза, флейта, а сам он как бы выступает из природного фона.

Если это так, то отношения музыканта и «я» не покажутся столь определенными и простыми, как мы считали сначала. Не есть ли и «я» – часть «всего»? А может быть, музыкант – то же «я», только более совершенное и отрешенное? (Сравним: «Давай, брат, отрешимся. / Давай, брат, воспарим» – «Песенка о дальней дороге», 1967⁹). Материал для ответа на эти вопросы дает еще одно стихотворение:

Шарманка старая крутилась,
катилось жизни колесо.
Я пил вино за вашу милость
и за минувшее за всё.

За то, что в прошлом не случилось
на бранном поле помереть,
а что разбилось – то разбилось,
зачем осколками звенеть?

Шарманщик был в пальто потертом,
он где-то в музыке витал.
Моим ладоням, к вам простертым,
значенья он не придавал.

Я вас любил, но клялся прошлым,
а он шарманку обнимал,

моим словам, земным и пошлым,
с тоской рассеянной внимал.

Текла та песня как дорога,
последних лет не торопя.
Все звуки были в ней от Бога –
ни жалкой нотки от себя.

Но падали слова убого,
живую музыку губя:
там было лишь одно от Бога,
всё остальное – от себя.

(70-е гг.)¹⁰

Здесь отчетливо проведен параллелизм «я» и «шарманщика», принимающий разные формы. В строках

Шарманка старая крутилась,
катилось жизни колесо...

самого шарманщика еще нет, но кружение шарманки – параллель жизни. Затем сопоставляются кружение шарманки и жизни «я» (1–2-я строфы со сквозной рифмой), самого «шарманщика» и «я» (3–4-я строфы, с другой сквозной же рифмой), а также намечается уже знакомая нам по «Чудесному вальсу» параллель между любовью шарманщика к шарманке («обнимал») и «я» к «вы» («я вас любил, но клялся прошлым»), и до этого – «моим ладоням, к вам простертым...»).

По сравнению с предыдущими стихотворениями тут становится более явным присутствовавший уже и там смысловой сдвиг. Если в «Чудесном вальсе» (и в вариации на его тему) музыкант косвенно выступал и как соперник «я» в своеобразном любовном треугольнике, то теперь в центре внимания непосредственно – отношения между шарманщиком и субъектом речи. Прежде музыкант не видел обращенной к нему героини – теперь он не «придает значенья» любовному жесту «я» или внимает с «тоской рассеянной» его словам.

Тут и возникает завершающий параллелизм между музыкой шарманщика и словами «я» – уже внутри песни, которую поет шарманщик (5–6-я строфы; в них опять появляется сквозная рифма, постоянно сопровождающая в нашем стихотворении смысловые соположения). Теперь становится ясно, что отношения «я» и шарманщика уже с самого начала надо было понимать не только как «бытовые», но и как творческие, а «мои слова» – как произнесенные не просто в бытовом диалоге, но и как слова песни, принадлежащей вместе «шарманщику» и «я». Мы начинаем видеть, что стихотворение – о творчестве, в акте которого рождается песня, в том числе и та, которая сейчас создается. Таким образом, у Окуджавы отношения героя и «я» перенесены из бытового в творческий план, а действующие лица более явно, чем в предыдущих стихотворениях, предстают как такие «я» и «другой», которые являются нераздельной парой, своеобразными двойниками-соавторами (иначе финал совер-

шенно непонятен – в отличие от прежде разобранных стихотворений, где он все же может иметь простое объяснение, хотя и не до конца убедительное).

Но такая нераздельность не означает слияния. Формула целого дана в звуко-смысловой перекличке как будто бы взаимоисключающих, но на самом деле находящихся в отношении *дополнительности* *однокоренных* слов: «убого» – «от Бога». А.Ф. Лосев в подобных случаях говорил о *единораздельности*, отсылая к известной формуле христианского догмата о «нераздельности и неслиянности» человеческого и божественного начал¹¹.

В более поздних стихотворениях *единораздельная* пара предстает в разных ипостасях с прозрачными отсылками к прежним решениям темы. Рассмотрим сначала одну из вариаций (90-е гг.).

Как улыбается юный флейтист,
флейту к губам прижимая!
Как он наивен и тонок, и чист!
Флейта в руках, как живая.

Как он старается сам за двоих,
как вдохновенно всё тело...
И до житейских печалей моих
что ему нынче за дело?

Вот он стоит у метро на углу,
душу раскрыв принародно,
флейту возая как будто иглу
в каждого поочередно.

Вот из прохладной ладони моей
в шапку монетка скатилась...
Значит, и мне тот ночной соловей –
кто он, скажите на милость?

Как голосок соловья ни хорош,
кем ни слышу я на свете,
нету гармонии ну ни на грош
в нашем счастливом дуэте¹².

В начале стихотворения – уже знакомая нам кажущаяся определенность субъектов – юного флейтиста и «я» – при их легко намеченном соположении, напоминающем то, что мы видели в предыдущих стихотворениях, посвященных музыкантам («И до житейских печалей моих / что ему нынче за дело?»). Только некоторые детали 1-й – 3-й строф не умещаются в предложенное выше объяснение: «нынче» и «как он старается сам за двоих». Они (как кажется вначале) поддаются простому истолкованию, но могут быть адекватно оценены лишь в результате постперцепции – после того, что откроют последние шесть строк.

Середина 4-й строфы дает внезапный стык двух планов и героев. «Я», бросающий монетку юному флейтисту, превратившемуся в «ночного соловья» (вспомним метаморфозы музыканта в «Чудесном вальсе»), оказывается причастен ему настолько, что прежняя кажущаяся определенность колеблется, слово «за двоих» готово получить прямой смысл, и возникает вопрос: «Кто он, скажите на милость?» Этот вопрос напрашивался, как мы увидели, и во

всех предыдущих стихотворениях. И ответ на него предполагается отнюдь не бытовой. Его дает параллелизм последней строфы, создающий своеобразную форму *единораздельности* «я» и «соловья»-флейтиста (обратим внимание и на игру однокоренных и иронически разнонаправленных «соловья – слышу я»), скрепляющую и разводящую параллели, как в стихотворении о шарманщике это делала рифма «убого – от Бога»):

Как голосок соловья ни хорош,
кем ни слышу я на свете...

Нельзя не заметить асимметричности этого параллелизма, объясняемой, как и в предыдущем стихотворении, не только нераздельностью, но и неслиянностью субъектов – отсутствием «гармонии» между ними. Перед нами вариация того, что было в «Шарманка старая крутилась...»: «я» и юный флейтист занимают место «я» и шарманщика, соавторов и соисполнителей, в разной степени говорящих «от Бога» и «от себя», – отсюда и сетование на диссонанс, и (несмотря на это) мотив хотя и несовершенного, но «счастливого дуэта» (сравним о душе: «Два силуэта в ней прекрасных» из стихотворения «Боярышник «Пастушья шпора», 1969¹³).

Таким образом, в рассмотренных стихотворениях мы видим все более проясняющуюся *единораздельность* «я» и «другого» (музыканта, шарманщика, флейтиста). По-своему завершает эту лейтмотивную тему Окуджавы «Отъезд» (1994) – поздняя вариация на тему «Песенки о Моцарте» (1969):

С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга.
Бричка вместительна. Лошади в масть.
Жизнь моя, как перезревшее яблоко,
тянется к теплой землице припасть.
Ну а попутчик мой, этот молоденький,
радостных слез не стирает с лица.
Что ему думать про век свой коротенький?
Он лишь про музыку, чтоб до конца.

Времени нету на долгие проводы...
Да неужели уже не нужны
слезы, что были недаром ведь пролиты,
крылья, что были не зря ведь даны?
Ну а попутчик мой ручкою нервною
машет и машет фортуны своей,
нотку одну лишь нащупает верную –
и заливается, как соловей.

Руки мои на коленях покоятся,
вздых безнадежный густеет в груди:
там, за спиной – «До свиданья, околица!»...
И ничего, ничего впереди.
Ну а попутчик мой божеской выпечки,
не покладая стараний своих,
то он на флейточке, то он на скрипочке,
то на валторне поет за двоих¹⁴.

«За двоих» значит, как и в «Юном флейтисте», – за себя и за «я». Повторяется и образ «соловья», и сама ситуация встречи стареющего «я» со своим юным двойником – на этот раз им оказывается герой более ранней «Песенки о Моцарте»:

Моцарт на старенькой скрипке играет.
 Моцарт играет, а скрипка поет.
 Моцарт отечества не выбирает –
 просто играет всю жизнь напролет.
 Ах, ничего, что всегда, как известно,
 наша судьба – то гульба, то пальба...
 Не оставляйте стараний, маэстро,
 не убирайте ладони со лба.

Где-нибудь на остановке конечной
 скажем спасибо и этой судьбе,
 но из грехов нашей родины вечной
 не сотворить бы кумира себе.
 Ах, ничего, что всегда, как известно,
 наша судьба – то гульба, то пальба...
 Не расставайтесь с надеждой, маэстро,
 не убирайте ладони со лба.

Коротки наши лета молодые:
 миг – и развеются, как на кострах,
 красный камзол, башмаки золотые,
 белый парик, рукава в кружевах.
 Ах, ничего, что всегда, как известно,
 наша судьба – то гульба, то пальба...
 Не обращайтесь вниманья, маэстро,
 не убирайте ладони со лба¹⁵.

И в самой «Песенке о Моцарте» героя объединяет с субъектом речи почти хоровое «мы» («скажем спасибо», «нашей родины», «наша судьба» (трижды), «наши лета молодые»). Одновременно исторический антураж приобретает неопределенность и смещается сразу в двух направлениях. «На остановке конечной» – бытовая реальность XX века (и одновременно поэтическая перифраза смерти) – анахронизм по отношению к Моцарту, а «красный камзол, башмаки золотые, / белый парик, рукава в кружевах» – анахронизм по отношению к субъекту речи. Благодаря этому преодолеваются границы хронологии, а лирическое «я» и герой (и духовная ситуация Австрии Моцарта – России 60–70-х годов XX века) сближаются в метаисторическом времени.

Намеченное здесь развивается в более позднем «Отъезде» с его «фантастическим реализмом». «Я» и Моцарт становятся уже не просто перекликающимися сквозь время, но реальными попутчиками ахронного (хотя пронизанного ощущением времени) «путешествия художников», а совершенная очевидность их различия уравнивается последовательно проведенным параллелизмом и прозрачными отсылками к прежним стихотворениям.

Параллелизм воплощается в счастливо найденной строфике. Первые четыре стиха восьмистрочной строфы – о «я», вторые четыре – о Моцарте. Строфа едина и одновременно двухчастна: вторая часть ее (та, где звучит тема героя) графически сдвинута вправо по сравнению с первой. Отношение «я» к своему попутчику «божеской выпечки» заставляет вспомнить сразу и «Шарманка старая крутилась...», и «Как улыбается юный флейтист...». В роли шарманщика и юного флейтиста («этот молоденький») теперь оказывается Моцарт, который опять «поет за двоих». Но мы помним, что эти герои Окуджавы (как и иные его музыканты), – не только «дру-

гие» по отношению к «я», но и его двойники-соавторы, божественные маэстро события творчества, в котором «я» отведена роль несовершенного, но реального участника «счастливого дуэта». Замечательно, что в поздних стихах Окуджавы видит своих вечных «попутчиков» – в том числе и Моцарта – юными, а потому и лучшими ипостасями клонящегося к закату и более умудренного «я».

Своеобразие отношений «я» и «другого» у Окуджавы лучше видно на фоне русской и европейской поэзии. В ней со второй половины XIX века (впервые, кажется, у Ст. Малларме)¹⁶ возникают, а в XX веке становятся распространенными такие формы высказывания, при которых пересекается незыблемая прежде граница между «я» и «другим», субъектом речи и героем. Мы видим это во французской, немецкой, русской лирике (назовем, помимо Малларме, И.Анненского, А.Блока, Г.Траля, О.Мандельштама, В.Хлебникова).

Так, в «De Profundis» Траля высказывание от третьего лица, при котором субъект речи говорит о героине, как о «ней», внезапно и внешне немотивированно трансформируется: говорящий становится «я», но это «я» одновременно и субъекта речи, и героини:

Sammelt die sanfte *Waise* noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
 Und *ihr* Schoß harrt himlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr
 Fanden die Hirten den süßen *Leib*
 Verwest in Dornenbusch.

Em Schatten bin *ich* ferne finstern Dörfern.
 Gottes Schweigen
 Trank *ich* aus dem Brunnen des Hains...

 Nachts *fand ich mich* auf einer Heide...¹⁷

Кроткая *сиротка* еще собирает редкие колосья.
 Ее глаза в сумерках кажутся округлыми и золотыми
 И ее лоно ждет небесного жениха.

На обратном пути
 Пастухи нашли сладкое *тело*
 Разлагающимся в терновнике.

Я – тень далеких сумрачных деревень.
 Молчание Бога
 Пью *я* из источника роши...

Ночью *я нашлась* на пустоши...*

«Я» последней строки в немецком оригинале не имеет указания на род из-за отсутствия родовых окончаний в немецких глаголах прошедшего времени. Но несомненно, что такая неопределенность важна и поэтому не снята иными способами: она принципиальна и дает основание идентифицировать «я» и с «повествователем» (так переводят это место Д.Раскин, С.Аверинцев¹⁸, С.Летучий¹⁹), и с героиней

* Перевод мой – С.Б.

ней, ставшей из объекта – субъектом речи (так переводит В.Топоров²⁰).

Возможно противоположное направление субъектной метаморфозы – высказывание от «я», трансформированное в речь от третьего лица, благодаря чему говорящий превращается одновременно и в «другого» (героя):

И я, как камень неба, несся
Путем не нашим и огнистым.
Люди изумленно изменяли лица,
Когда я падал у зари <...>

С венком из молний *белый черт*
Летел, крутя волосы борожки:
Он слышит вой власатых морд
И слышит бой в сковородки.
Он говорил: «Я белый ворон, я одинок...»
(В.Хлебников. «Гонимый – кем, почему я знаю?..»)²¹

В этих случаях возрождается архаическая форма высказывания, которую мы назвали субъектным синкретизмом – нерасчлененностью автора и героя²². Очевидно, единораздельность субъектов у Окуджавы родственна данному феномену, что еще раз говорит о его широком распространении и значимости для XX века. Но важно понять, в чем его своеобразие у нашего поэта и почему превращения субъектов у него менее заметны и не столь абсолютны, как в вышеприведенных примерах. Представляется, что многое может объяснить глубокая укорененность Окуджавы в ритуально-песенной традиции.

Мы до сих пор всерьез не осознали того, что Окуджава – *поющий поэт*, вернувший условно-поэтическому слову «певец» его былой прямой смысл и наполнивший его новым содержанием²³. Если историческое движение литературы шло «от певца к поэту» (А.Н. Веселовский)²⁴, то Окуджава совершил обратный путь, не отказавшись от обретений письменной поэзии, переходящей сегодня (на Западе уже перешедшей) на «немой регистр» свободного стиха (верлибра). У такого выбора были свои исторические корни (уже отмечавшаяся связь с поющим народным «хором» военных лет²⁵) и свои художественные открытия, которые должны быть осмыслены в большом времени исторической поэтики. Сосредоточим свое внимание на двух моментах: феномене *пения* и роли *ситуации* в его акте.

Известно, что пение в своих глубочайших истоках является ритуальной формой высказывания. Это обращенная и *нерасчлененно-двуголосная «речь»*, в основе которой лежит своеобразная «уступительная» инверсия: *голос исполнителя изменяется* так, чтобы в нем смог зазвучать и *голос «другого»* – божества или духа, к которому певец обращается. Окуджава возрождает эту архаическую основу пения и придает ей свое звучание. Его музыканты-певцы обращены к высшему началу, которое звучит через них: «Все звуки были в ней от Бога – / ни жалкой нотки от себя». Но и само стихотворение, в котором об этом рассказывается, тоже стремится (по крайней мере, в про-

анализированных нами случаях, но не только в них) к тому, чтобы стать песней.

Возникает феномен «пения о пении» – эстетическое событие, участниками которого являются по меньшей мере – три субъекта: Бог и его медиаторы: совершенный (музыкант, Моцарт, шарманщик, флейтист) и несовершенный («я»). Именно в роли медиатора «я» уравнивается с героем, изнутри обращен к нему, находится с ним в одной плоскости и в «фамильярном» контакте («С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга», «этот молоденький» и др.) и даже, как мы видели, становится его двойником-соавтором.

Присмотримся теперь к роли ситуации. Архаическое ритуальное пение, как известно, было повышено *тематично* в бахтинском смысле слова (ученый определял «тему» (отличая ее от «значения») как «единый смысл, принадлежащий высказыванию как целому» и «неотделимый от внесловесной ситуации его осуществления»)²⁶. Эти же особенности отличают анализируемые песни Окуджавы, но особо подчеркнем, что в них (и во многих других случаях)²⁷ связь с внесловесной ситуацией как бы возведена в квадрат. Здесь *ситуация исполнения*, при которой слово и пение неотделимы от условий, в которых они осуществляются, сама становится непосредственной *темой стихотворения*. Получается, что *исполнение* – и предмет, и способ изображения («исполнение исполнения»), а потому оно ориентировано сразу в двух направлениях: внутрь самого текста – как изображенная в нем ситуация, и вовне – как форма существования текста: поющая песня. Во внутритекстовом пространстве лирическое «я» – зритель-слушатель чужого исполнения, несоизмеримый с героями и глядящий на них снизу вверх. Но на выходе из текста – в неотделимой от исполнения песне – он действующее (поющее) лицо, играющее роль своих героев-медиаторов, а потому и само становящееся медиатором.

Такое вхождение в ситуацию пения и саму его «феноменологию» позволило Окуджаве, во-первых, творчески прикоснуться к его родовому наследию (архаическому синкретизму субъектов), а во-вторых, не похоже на других поэтов XX века претворить его в единораздельность «я» и «другого», в особую «реальность» их «совместительства», если воспользоваться формулой И.Анненского²⁸. То, что в архаике было простым неразличением автора и героя, теперь стало эстетически отрефлексированной авторской позицией, говорящей о современном понимании человека. В структуру этого понимания входит и то, что здесь не «другой» (герой) силой авторского слова поднимается на уровень «я»; наоборот – «я» должен стать больше себя, чтобы мог состояться его «счастливый дуэт» с героем. На фоне активно направленной вовне и немного авторитарной формы единораздельности с «другим», свойственной поэтам начала века (исключение здесь составляют разве что Анненский, Рильке и Пастер-

нак), лирическое «я» у Окуджавы – приемлюще и страдательно: оно уступает место герою и «поддается» божественной стихии музыки и пения, исходящей от него.

Нужно думать, что именно такое отношение к герою и вообще к «другому» (а оно неподдельно, ибо укоренено в личностном ядре поэтики),

во многом объясняет феномен Окуджавы и единственную в своем роде любовь к нему нескольких поколений.

Примечания:

- ¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 12–13.
- ² «Ты надеяться устанешь» – это герой говорит не себе, как иногда слышится, а самой Надежде, потому что дальше ей же: «ты прикажи...» Но Надежда, уставшая надеяться, – это когда ее нет и «приказывать» некому. Не говоря уж о том, что «целый век пройдет» сразу и гипербола (в плане реальной человеческой жизни), и (в плане мифологическом) литота, означающая не менее чем вечность. И если в первой строфе «вернусь... когда» означало – по прошествии некоего времени (пусть бесконечного), то во второй, вопреки всему, возникает наивно-абсурдное «чтобы» (Дубшан Л. О природе вещей // Окуджава Б. Стихотворения (Новая библиотека поэта). СПб.: Академический проект, 2001. С. 45).
- ³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 72–73.
- ⁴ «Получалось, что отец (все-таки живой!) склоняет голову над павшим сыном» (Дубшан Л. О природе вещей. С. 46).
- ⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 115.
- ⁶ Окуджава Б. Арбат, мой Арбат. Стихи и песни. М.: Сов. писатель, 1976. С. 37–38.
- ⁷ Там же. С. 310.
- ⁸ См. перечисление некоторые примеры, связанных с этим мотивом: Сажин В. Слеза барабанщика // Окуджава Б. Стихотворения. С. 60–61.
- ⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 236.
- ¹⁰ Там же. С. 336–337.
- ¹¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М.: Высшая школа, 1963. С. 516.
- ¹² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 572.
- ¹³ Там же. С. 304–305.
- ¹⁴ Там же. С. 598.
- ¹⁵ Там же. С. 255–256.
- ¹⁶ См. в «Игитур, или Безумие Эльбенона» (1869): «Igitur descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses: en «absolu» gu'il est. Tombeaux – cendres (pas sentiment, ni esprit) neutralite. Il recite la prediction et fait le geste. Indifference. Sifflements dans l'escalier. «Vous avez tort» nulle emotion. L'infini sort du hassard, gue vous avez nie. Vous, mathematiciens expires – moi projete absolu»: Малларме Ст. Сочинения в стихах и в прозе. М.: Радуга, 1995. С. 222
- В переводе Р.Дубровкина: «Игитур сходит по ступеням человеческого разума, погружается в суть вещей, отныне олицетворяя «абсолютное». Гробницы – пепел (ни чувств, ни мыслей), безликость. Он шепчет пророчество, он решается. Опустошенность. Шепот на лестнице. «Вы заблуждаетесь». Сказано безразлично. Бесконечное прорастает из случая, отвергнутого вами, исчерпанные алгебраисты, – я расчислен Абсолютным» (курсив в цитатах везде мой. – С.Б.): Там же. С. 223.
- ¹⁷ Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма. СПб.: Симпозиум, 1996. С. 86.
- ¹⁸ Там же. С. 549, 87.
- ¹⁹ Тракль Г. Полн. собр. стихотв. М.: Фазис, 2000. С. 81–82.
- ²⁰ Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма. С. 548.
- ²¹ Хлебников В. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М.: Наследие, 2000. С. 271. О поэзии Хлебникова в этом плане см.: Успенский Б. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Успенский Б. Поэтика композиции. СПб., 2000.
- ²² О явлении субъектного синкретизма см.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997; он же: Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001.
- ²³ Размеры статьи заставляют нас отказаться от развернутого обоснования этой мысли. Заметим только, что если Окуджава – не первый и не единственный в современной литературе поющий поэт, то он среди них занимает особое место, ибо сумел соединить ипостаси певца и поэта наиболее органично. Известно, что Окуджава настаивал, что пишет именно *стихи*, а музыка «им служит, является вспомогательной» (Культура и жизнь. 1987. № 8. С. 26. См. об этом: Сажин В. Слеза барабанщика // Окуджава Б. Стихотворения. С. 67). Замечено также, что у него «стихи <...> существуют независимо от музыки» (Владимиров С. Стих и образ. Размышления о современном стихе. Л., 1968. С. 133). Но, будучи самоценными, они – часть гармонического целого, в *саму структуру* которого включены музыка и пение.
- ²⁴ Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940. С. 317.
- ²⁵ См. об этом: Владимиров С. Стих и образ. С. 121–131.
- ²⁶ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993. С. 110, 112.
- ²⁷ Частично или полностью стихотворения: «Ночь после войны» (1955); «По утрам. За колхозною площадью...», «О кузнечиках» (1960); «Ленинградская музыка», «Музыка» («Вот ноты звонкие органа...») (1962); «В городском саду», «Песенка о ночной Москве» (1963); «Продолжается музыка возле меня...» (1964); «Старый флейтист» (60-е гг.); «Музыкант» («Музыкант играл на скрипке...», 1983), «Памяти Обуховой» (1985); «Русского романса городского...» (1991); «Да, старость. Да, финал. И что винить года?...», «Хороша она или плоха...» (1996) и др. Здесь же должны быть учтены многочисленные стихотворения, названные автором «песенками» или «песнями».
- ²⁸ Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 109.

Светлана ХРИСТОФОРОВА

Рецепция поэзии Булата Окуджавы в Германии

Значение и место писателя в национальной и мировой литературе определяются не только тем, насколько полно и неповторимо сумел он выразить в своих произведениях наиболее сокровенные чувства и стремления своих современников, не только тем, насколько достоверно и ярко смог он отразить их судьбы и судьбы своей страны, не только тем, какие богатства удалось ему извлечь из глубин родного для него языка, но и тем, насколько его творчество оказалось востребованным и людьми, живущими в других странах и говорящими на других языках. Выдающийся поэт второй половины XX века, Булат Окуджава оказался тем писателем, творчество которого вызвало широкий резонанс не только в России, но и далеко за ее пределами. С середины 60-х годов прошлого столетия он становится одним из наиболее часто переводимых на иностранные языки русских писателей. Песни, стихи и проза Булата Окуджавы вызвали в это время большой интерес и в странах немецкого языка. Одна за другой появляются там подборки его переводов, выходят поэтические сборники, издаются книги прозы, на страницах периодики печатаются многочисленные рецензии на его книги. Со временем начинают издаваться научные труды немецких филологов, посвященные феномену Булата Окуджавы (Х.Хайдер, Д.Босс, Р.Ханзен-Кокоруш, Б.Кархофф, Л.Кошута, К.Лебедевой и др.). В работах этих и других зарубежных исследователей его творчество рассматривается преимущественно в литературоведческом плане. Проблемы истории переводов поэзии Окуджавы на немецкий язык, сопоставительного анализа оригиналов его поэтических произведений и их немецких переводов, вопросы основных принципов, используемых переводчиками при передаче своеобразия индивидуального стиля поэта средствами немецкого языка, до сих пор ни в отечественном, ни в немецком переводоведении не рассматривались. Мы предприняли попытку провести анализ проблемы рецепции поэзии Булата Окуджавы в странах немецкого языка с позиций истории и теории поэтического перевода и лингвостилистики.

Проанализировав 164 оригинала и 397 переводов, выполненных тридцатью одним переводчиком, мы пришли к выводу, что в истории освоения поэзии Булата Окуджавы в Германии можно выде-

лить четыре основных периода. Первый – с 1965 по 1969 год (сборники переводов М. фон Хольбек, В.Фишера, А.Кэмпфе и Г.Шинделе, а также переводы З.Эстеррайхера, С. и Р. Кириш, Х.Мюллера в книгах «Sternenflug und Apfelblüte», «Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik» и «Zwei und ein Apfel», которые были позднее включены в сборник «Poesiealbum»). Второй период – середина семидесятых годов (сборник «Poesiealbum», переводы М.Ремане и Г.Штайнэккерг в книге «Russische Songs»). Третий период – восьмидесятые годы (диссертации Х.Хайдер, Д.Босс, сборник «Romanze vom Arbat», переводы И.Варкентина, Э.Мааса, Г.Райхерт-Боровски, Б.Кархофф). Четвертый период – девяностые годы (диссертация К.Лебедевой, переводы Н.Кан, Л.Кошута, Б.Кархофф, Р.Чайковского, К.Грабенхорста, К.Боровски).

Основной интерес немецких переводчиков к поэзии Окуджавы пришелся на середину и конец шестидесятых годов. Это были годы конца хрущевской «оттепели» и усиления идеологической цензуры в Советском Союзе. В 1966 году состоялся печально известный процесс над А.Синявским и Ю.Даниэлем. На конец шестидесятых – начало семидесятых годов пришлось новые гонения на инакомыслящих. Таким образом, немецкоязычные издания поэзии Окуджавы как бы продлили ту волну духовного раскрепощения, которая началась в шестидесятые годы и была ознаменована выпуском знаковой книги Б.Окуджавы того времени – сборника «Веселый барабанщик» 1964 года.

К сожалению, за тремя книгами переводов («Ausgewählte Gedichte», «Der fröhliche Trommler», «Gedichte und Chansons») в Западной Германии новых изданий стихотворений Булата Окуджавы не последовало. Причина такого снижения интереса к поэтической стороне творчества писателя состоит, видимо, в том, что в конце шестидесятых годов, а именно в 1969 году, появляется первый роман Булата Окуджавы «Бедный Авросимов», за которым следуют другие его прозаические книги, и внимание западногерманских переводчиков сосредоточивается на его прозе.

Еще одной причиной этого стал тот факт, что в это время Булат Окуджава пишет меньше стихов. Достаточно сказать, что между сборником «Март

великодушный», который был учтен в книге переводов А.Кэмпфе и Г.Шинделе, и сборником «Арбат, мой Арбат» 1976 года прошло почти десять лет.

Несомненно, что еще одним фактором стало ослабление в эти годы интереса к поэзии как в бывшем Советском Союзе, так и во многих европейских странах. Подтверждением этому могут служить данные социологического опроса, проведенного в 1997 году. Большинство респондентов полагают, что пик известности Окуджавы-поэта приходится именно на шестидесятые годы¹.

Говоря о переводах М. фон Хольбек, В.Фишера, А.Кэмпфе, Г.Шинделе, нельзя не отметить их важную культуртрегерскую роль. Они в основном выполнили свое предназначение, в какой-то мере приблизив творчество одного из наиболее известных российских поэтов к сердцам и умам читателей Западной Германии, для многих из которых еще свежи были в памяти годы войны, годы непримиримого идеологического противостояния и отчуждения. Эти книги помогали взламывать «железный занавес» и бетонные стены, разделявшие Европу на два лагеря.

Книги, изданные в ГДР, как бы подхватили эстафету переводчиков Западной Германии, и ознакомление с поэзией Булата Окуджавы продолжилось (как известно, книги из ГДР широко продавались в ФРГ). И можно утверждать, что опыт первых переводчиков стихотворений и песен Булата Окуджавы на немецкий язык был творчески освоен переводчиками ГДР, сумевшими в итоге создать книгу, в которой появились переводы, достойно представляющие поэзию Окуджавы немецким читателям. В лучших переводах сборника «Romanze vom Arbat» Окуджава предстает как прекрасный поэт, стихи и песни которого оказались близки и понятны людям, говорящим на другом языке. Благодаря этой книге песенная поэзия Булата Окуджавы преодолела и границы своего языка.

Интерес к стихотворениям Булата Окуджавы в Германии не ослабевает и сегодня. Доказательством этому может служить издание «Russische Liedermacher» 2000 года, а также еще неопубликованные переводы Б.Кархофф, К.Грабенхорста, Н.Кан, Э.Мааса, общее количество которых превышает восемьдесят вариантов.

В завершение мы приводим список (предварительный) немецких изданий поэзии Булата Окуджавы.

1. Okudshawa B. Mitternachtstrolleybus // Sternenflug und Apfelblüte. Russische Lyrik von 1917 bis 1962. Hrsg. von E. Mirowa-Florin und Fr. Mierau. Berlin: Kultur und Fortschritt, 1963. S. 384.
2. Okudshawa B. Ausgewählte Gedichte. Übertragung aus dem Russischen Mary von Holbeck. Frankfurt-am-Main: Possev-Verlag, 1965. 55 S.
3. Okudshawa B. Grillen; Mitternachtstrolleybus; Zehntausend Wege; Gehen, langbeiniges Wunder //

Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik. Berlin: Verlag Neues Leben, 1967. S. 129–135.

4. Okudshawa B. Ballade von den Don Quichotes, «Was ist dein Verschulden» // Zwei und ein Apfel. Russische Liebesgedichte. Hrsg. von E.Mirowa-Florin und L.Kossuth. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1967. S. 106–107, 155.

5. Okudshawa B. Der fröhliche Trommler: Lieder, Chansons, Balladen. Aus dem Russischen übertragen von Walter Fischer. Ahrensburg – Paris: Damokles-Verlag, 1969. 92 S.

6. Okudshawa B. Gedichte und Chansons. Deutsch von Alexander Kaempfe und Gerhard Schindele. München: Kindler Verlag, 1969. 114 S.

7. Okudshawa B. Song von der offenen Tür. Deutsch von Sepp Österreicher // Neues Leben. 1969. № 4.

8. Okudshawa B. Auf Wiedersehn!, Die Patrouillen zu zweit, Mitternachts-Trolleybus, Lied vom Trommler, Auf dem Krankenbett, Gebet des François Villon, Sentimentaler Marsch // Russische Songs / Texte und Noten. Hrsg. von R. Kasakowa. Berlin: Volk-und-Welt-Spektrum 48, 1972. S. 12, 38, 70, 72, 84, 104, 156, 168.

9. Poesiealbum 94. B. Okudshawa. Berlin: Verlag Neues Leben, 1975. 32 S.

10. Okudshawa B. Neun Gedichte // Warkentin J. Gesammeltes. Verse und Nachdichtungen. M.: Verlag Progress, 1980. S. 163–170.

11. Okudshawa B. «Es lebte einmal ein Soldat...», Lied über die Metro, «Und die erste Liebe...» // Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Russisch / Deutsch. Hrsg. von K. Borowsky und L. Müller. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983. S. 582–585.

12. Okudshawa B. Das Gebet des François Villon // Heider H. Der Hoffnung kleines Orchester. Bulat Okudshawa – Lieder und Lyrik. Frankfurt am Main, Bern: Verlag Peter Lang, 1983. S. 96.

13. Okudshawa B. Romanze vom Arbat. Lieder, Gedichte. Herausgegeben von L.Kossuth. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1985, 1988. 312 S.

14. Okudshawa B. «Ich bin wieder der Hoffnung begegnet...», «Ich muss irgendjemanden anbeten...», Liedchen vom nächtlichen Moskau, Liedchen vom Luftballon // Boss D. Das sowjetische Autorenlied: eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von A. Galič, B. Okudshawa und V.Vysockij. München: Sagner, 1985. S. 24, 48, 52, 85.

15. Okudshawa B. Kleines Lied von einem Luftballon, Kleines Lied von einem Papiersoldaten, Lied von den Soldanetstiefeln, Der schwarze Rabe // Literatur um 11. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1989. Heft 6. S. 37–45.

16. Okudshawa B. Vom jungen Husaren, «Wie man unsern Hof auch schmähete...» // Lebedewa K. Komm, Gitarre, mach mich frei! Russische Gitarrenlyrik in der Opposition. Berlin: Edition q, 1992. S. 163–164.

17. Okudshawa B. Das Liedchen von der offenen Tür. Deutsch von Nina Kahn // Из заветных папок. Вып. 1. Магадан: Изд-во МПУ, 1995. С. 44.

18. Okudshawa B. Mitternachtstrolleybus. Deutsch von R. Tschaikowski // Из заветных папок. Вып. 2. Магадан: Изд-во МПУ, 1997. С. 53.

19. Okudshawa B. «Was stets sein war – jetzt ist es euer...» // Literatur um 11. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 1998. Heft XV. S. 140–149.

20. Okudshawa B. 24 Gedichte // Russische Liedermacher. Wyssozkij – Galitsch – Okudschawa. Russisch / Deutsch. Übersetzung und Anmerkungen von Kay Borowsky. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000. S. 132–177.

21. Okudshawa B. «Ach, die erste Liebe...» Deutsch von Wolf Biermann // Russische Liedermacher. Wyssozkij – Galitsch – Okudschawa. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000. S. 198.

Примечание:

¹ Подробнее об этом см.: **Чайковский Р.Р.** Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999. С. 140.

Бела РИГО

Преступление и наказание*

Я никогда не встречался с Булатом Окуджавой лично. Можно бы списать это на счет случайностей, определяющих нашу судьбу, но я скорее воспринял бы это в качестве своего рода наказания, расплаты за преступление, совершенное мною по молодости и невезению.

Преступление

Впервые я побывал в Москве осенью 1964 года, проведя в огромном здании МГУ вместе с группой венгерских студентов целый месяц. Это был исторический период: тогда был запущен в космос советский корабль с экипажем из трех человек и тогда же впервые за всю свою жизнь «спустился с небес на землю» руководящий деятель Советского Союза.

Нас в ту пору интересовало очень многое, однако мало что удалось втиснуть в перенасыщенную месячную программу. Скажем, не удалось осуществить свою мечту увидеть и услышать Евтушенко, Вознесенского, Роберта Рождественского, которых я переводил, Ахмадулину и других... Как-то раз один из новообретенных наших московских знакомых заявился с вестью, что есть возможность послушать некоего Булата Окуджаву, наполовину грузина, наполовину армянина, который под гитару поет песни на собственные стихи. Жанр этот у нас был совершенно не известен, поэтому мы не знали, как к нему отнестись. Стали расспрашивать о поэте, и когда выяснилось, что ему под сорок, вопрос для нас был решен: этакому-то старику не к лицу «эстрадничать». Именно в таких выражениях высказался мой однокашник и поэтический соперник, ну а я не нашел что возразить. Поющему стихотворцу мы предпочли какое-то другое развлечение, а когда наш знакомец на другой день стал хвалить вечер, мы только пожалы плечами: мол, на дешевую приманку всегда кто-нибудь да клюнет.

Я лишь затем описываю подробно нашу тогдашнюю аргументацию, чтобы дать представление о снобизме, иногда характерном для образа мыслей интеллигенции малых народов. Годы спустя, когда мой вышеупомянутый коллега писал тексты для одного известного гитариста, а сам я не только сочинял стихи, заведомо предназначенные для переложения на музыку, но и переводил подходящие для

этого произведения зарубежных – в том числе русских – поэтов, тогда уже я пытался отстоять право этого жанра на существование. И тут один известный критик, полемизируя со мной, выдвинул довод: попробуем представить себе, что наш Иштван Эркень выходит на эстраду и под гитару исполняет свои рассказы-минутки. Смысл этого сравнения, пожалуй, сможет оценить русский или иной зарубежный читатель, поскольку именно в ту пору знаменитые пьесы Эркени «Семья Тотов» и «Кошки-мышки» снискали успех на многих театральных подмостках мира. Подобный эксперимент в глазах русской публики, возможно, обогатил бы представление об Эркене как о творческой личности, у нас же это несомненно означало выставить себя на посмешище. В свое время в Венгрии лишь одному-единственному поэту, Гезе Беремени, пришлось, что его стихи перелагает на музыку и исполняет превосходный певец Тамаш Чех, кстати, приятельствовавший с Высоцким. Правда, на этих певческих вечерах Беремени, будучи и без того маленького росточка, норовил съежиться и затаиться в заднем ряду, и у него и в мыслях не было появляться перед публикой на сцене.

Все эти примеры я привел не только в качестве смягчающих обстоятельств, хоть в какой-то мере оправдывающих наше прегрешение: мне хотелось также охарактеризовать ту среду, сопротивление которой мне предстояло преодолеть впоследствии, когда я попытался способствовать тому, чтобы песни Окуджавы зазвучали на венгерском. Однако это уже относится к постигшей меня каре, что даже задним числом отнюдь не искупает содеянного.

Наказание первое

В 70–80-е годы я довольно часто бывал в Москве, и когда один знакомый пригласил меня к своим друзьям, поскольку там будет сам Булат Окуджава, на сей раз я откликнулся с радостью. К сожалению, мы несколько припозднились, так что из прихожей смогли бы протолкаться дальше разве что по головам собравшихся. Не знаю, сколько народу набилось тогда в квартиру, размеры которой мне так и не удалось установить, но судя по числу желающих посетить туалет, находившийся рядом со мной, нас

* Перевод с венгерского Т.Воронкиной.

было не меньше сотни. Выпивку каждый принес с собой, чем и пробавлялся, а тарелки с бутербродами передавали поверх голов. Примерно через час шепотом разнесся слух, что сейчас Булат будет петь.

Который из присутствующих Окуджавы, я понял, лишь когда он запел. Булат пел сидя, но мой высокий рост позволял мне поверх теснящихся передо мною голов углядеть его лысеющую макушку. Начал он вяло, усталым голосом, но постепенно разошелся. Четверть часа спустя поэт не прочь был бы прекратить концерт, однако слушатели, выкликая названия песен, вымолили еще четверть часа на «бис». Приятель мой, уговаривая подойти к Окуджаве, стал было протискиваться к нему, но я сразу понял, что это не имеет смысла. От поклонников у Окуджавы и без того отбоя нет, я же к популяризации его творчества пока что рук не приложил. Так что пришлось смириться с тем, что и на сей раз знакомство наше не состоялось. Я распрощался с его макушкой и, полный великих планов, двинулся на встречу московской ночи.

Наказание второе

С той поры я начал мало-помалу переводить песни Окуджавы. Это оказалось непростой задачей. Дело в том, что их усердно переводили как стихи и в этом качестве включали в различные антологии. При этом переводчики, как правило, не знали русского и – что гораздо хуже – не слышали песен, а посему лишь переводили текст. В результате читать его было можно, а вот петь – нельзя. Парадокс, однако порой даже превосходные переводы наших классиков этого жанра (например, Жужи Раб), блестяще владеющих русским, не безупречно ложились на музыку. Вместе с тем в ту пору практически сошла на нет достойная традиция венгерских классиков, когда крупнейшие наши поэты XX столетия, соперничая друг с другом, переводили шедевры мировой литературы. По неписаным законам переводчики избегали вторгаться в среду интересов друг друга. Когда я наконец перевел для венгерского телевидения десять песен Булата Окуджавы, в коридоре одного книгоиздательства на меня с пеной у рта набросился именно тот бывший однокашник, который некогда заявил в Москве, что престарелого автора мы слушать не пойдем. Теперь же он готов был надавать мне оплеух – да и надавал бы, не будь на голову ниже меня ростом и на сорок килограммов легче, – за то, что я дерзнул перевести вслед за ним «Молитву Франсуа Вийона»¹, но, кстати, не только за ним – мой перевод был уже четвертым.

Десять песен (а я работал над ними, слушая пластинки Окуджавы) вошли в телевизионную передачу «Легенда». Это (в том порядке, как они звучали на экране) «Ночной разговор», «Я пишу исторический роман», «До свидания, мальчики» (первое, что я перевел), «Старинная солдатская песня», «В поход на чужую страну собирался король», «За-

езжий музыкант», «Ваше величество женщина», «Три сестры», «На фоне Пушкина снимается семейство», где есть строчка: «Тверская улица течет, куда, не знает»². Так вот, я тогда не знал, что прежнее название улицы Горького – Тверская, теперь это старое название вернулось, но хорошо знал Тверской бульвар, и в моем переводе поэтому «Тверской бульвар течет...». И, наконец, десятая песня – уже упоминавшаяся «Молитва».

В передаче не просто исполнялись песни Булата Окуджавы – это был маленький, получасовой спектакль. Студия, где велись съемки, превратилась в обитель поэта, куда, по замыслу режиссера, пришли молодые актеры. Меня пригласили на съемки, и я тоже побывал в гостях у поэта, вместе с поющими молчаливо участвовал в представлении. После телевизионного показа – это был 1988-й год – прозвучавшие в передаче песни Окуджавы стали у нас очень популярными.

Не помню точно, но, думаю, в том же 88-м я снова приехал в Москву, захватив с собой аудиокассету с той телевизионной «Легендой». Из Союза писателей я позвонил Булату Окуджаве, счастливый тем, что могу предъявить ему результат своей работы. К тому времени в Будапеште вышли уже три его книги, но я был уверен, что моему подарку он обрадуется не меньше. На мой телефонный звонок Окуджавы отозвался дружелюбно. Я поинтересовался его новыми работами, он ответил, что последние сочинения пока что не опубликованы. И тут я допустил ошибку: в духе наших порядков ляпнул, должно быть, что-нибудь вроде того, что, мол, неопубликованные материалы еще интересней. На другом конце провода повисло ледяное молчание, а затем Окуджавы попросил оставить кассету в Союзе писателей, поскольку у него, к сожалению, нет времени встречаться со мной. Разобидевшись, я подарил кассету своему московскому знакомому, страстному поклоннику Окуджавы. Я ничего не понял, счел поэта заносчивым, тогда как мои слова всего лишь вызвали у него подозрение: не провокатор ли этот венгерский переводчик. Горький опыт давал ему основания предположить, что под видом иностранца к нему подсылают Шипова³, чтобы потом обвинить в контрабанде рукописи.

Наказание третье

О смерти Булата Окуджавы я узнал посреди дороги, по радиоприемнику. Пожалуй, я единственный в Венгрии посвятил ему некролог. Дабы и у нас хоть отчасти поняли значение его таланта, я написал, что скончался трубадур Арбата, и в доказательство присовокупил перевод песни «Заезжий музыкант». Оплакав эту потерю, позднее с энтузиазмом стал готовиться к переделкинской конференции, посвященной Булату Окуджаве. За две недели до отъезда угодил в больницу. Прихватил с собой кассету и накануне предполагаемого вылета в Мос-

кву прокрутил медсестрам «Опустите, пожалуйста, синие шторы». Одну из сестер звали Верой, но и остальным песня тоже очень понравилась. А я заплакал, чему сестры страшно удивились, поскольку до сих пор я не моргнув глазом сносил все неприятнейшие процедуры. Мог ли я объяснить им, что вместо Москвы в наказание за прошлые грехи очутился в больничной палате!

Мораль

По-моему, этот рассказ вобрал в себя все, что я мог бы сообщить по данной теме. Похоже, за рассказ свое я все же сподобился отпущения грехов, ибо в конце концов попал в Дом-музей Булата Окуджавы в Переделкине со своими скромными дара-

ми. Вообще-то я не верю в судьбу, однако на сей раз благодарен, что жизнь своими неопровержимыми фактами столь удачно подытожила не поддающуюся теоретической формулировке истину.

P. S. У нас сейчас поэзию мало читают, даже классика не востребована. Но все-таки в последнее время я вижу молодых людей, которых уже не привлекает субкультура, они тянутся к подлинности, к художественным образцам. Это вселяет и веру, и надежду, и потому появляется намерение перевести Окуджаву еще. Я вижу возможность создания по его стихам и песням новых телевизионных и радиопрограмм, а может быть, и изданий.

Примечания:

¹ Окуджава Б. Молитва // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 183; первая публикация: Окуджава Б. Франсуа Вийон // Юность. 1964. № 12. С. 74.

² Оригиналы см.: Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 129, 295, 56, 271, 130, 310, 91, 72, 263.

³ Шипов – герой повести «Мерси, или Похождения Шипова: Истинное происшествие» (1971) о сыскной суете вокруг Л.Толстого.

Михаил КОПЕЛИОВИЧ

Круг почитателей-понимателей, или О нас по поводу Окуджавы

Первая часть заголовка – слова самого Окуджавы из беседы в редакции тель-авивского еженедельника «Окна», состоявшейся во время пребывания поэта-барда в Израиле в ноябре–декабре 1992 года. Воспроизвожу соответствующий пассаж по тексту «Окон» за 4 декабря 1992 года: «Я понял уже давно, что есть неширокий круг моих почитателей-понимателей, и с ними я везде сталкиваюсь». Везде – это и в самой России, и в рассеянных по всему белу свету местах обитания ее бывших граждан. Не знаю, во многих ли из них побывал Булат Шалвович, но достанет Израиля и Америки, где его выступления неизменно проходили в битком набитых залах, чтобы усомниться в правомочности употребления в данном контексте ограничительного определения «неширокий». Впрочем, широк он или нет, именно об этом круге я намерен говорить. И в общем плане, и на примере одной, отдельно взятой семьи.

Итак, из кого же формировался круг почитателей-понимателей Окуджавы? В сущности, это был (и есть) не один круг, а несколько концентрических кругов. Первый, самый узкий, – друзья молодого Булата, те – действительно немногие – счастливицы, кто в силу знакомства с «первоисточником» прочитал первые стихи Окуджавы, услышал его первые песни чуть ли не *in statu nascendi*. Среди них – Лев Аннинский, посвятивший главу своей книги «Барды» «маленькому эпизоду в долгой эпопее Авторской Песни, начинавшейся в 60-е годы»¹. Автор «Бардов» высказывает одно утверждение, прямо связанное с вопросом о круге. Молодой сосед Аннинского, постучавшийся в два часа ночи в дверь его квартиры, чтобы послушать распеваемые в ней замечательные песни, «работал дипкурьером и наверняка входил в систему секретных служб»². Значит ли это, размышляет Аннинский, что сосед-дипкурьер заинтересовался песнями Окуджавы, так сказать, по долгу службы? Нет! «Дипкурьеры тоже люди. Поэзия не спрашивает у тех, кто тянется к ней, нет ли у них задних мыслей. Их нет, и все тут»³.

Теперь я назову тех, чьи имена достаточно известны и кому Окуджавы посвящал свои стихи и песни в 50-е годы. Это поэты – Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Александр Межиров, Евгений Рейн; прозаик Юрий Нагибин; литературоведы Серго Ломинадзе и Станислав Рассадин; художник

Юрий Васильев⁴. Следует указать, что Евтушенко был посвящен знаменитый «Сентиментальный марш» (1957)⁵, но в последнем прижизненном сборнике стихов «Чаепитие на Арбате» это посвящение снято⁶. А Ломинадзе – адресат стихотворения «Телеграф моей души» (1959)⁷, не включенного в «Чаепитие». Для моей темы наибольший интерес представляет посвященное Рассадину стихотворение «Мой мальчик, нанося обиды...». Вот его второй катрен:

Мой мальчик, но – верны и строги –
о чем заботятся друзья?
Чтоб не нашел ты к ним дороги,
свои тревоги пронося⁸.

Конечно, речь здесь о друзьях мнимых. Но вопрос ставится так: что хуже – хоть какое-то окружение или полная изоляция? Ответ однозначен, но неожидан. Стрелка переводится на другой мотив. И хоть ты «людьми ученый» (а люди – и откровенные враги, и вот эти «заботливые» друзья), – испытываешь одиночество,

поймешь, что все, как ты, двуноги,
и все изранены, как ты⁹.

Замечательно! Поэт не отделяет себя от «гурьбы и гурта» (Мандельштам)¹⁰, он – такой же, как они, «все – люди», разделяет их заблуждения и грехи, и потому он готов принять их такими, каковы они есть. В такой позиции – залог расширения круга друзей его стихотворства. Как поэзия не спрашивает у тянувшихся к ней, нет ли у них задних мыслей, так и они, в свою очередь, чувствуют наличие или отсутствие «задних мыслей» у самого поэта.

В 1961 году, если верить датировке, приведенной в сборнике «Стихотворения», написана «Песенка об открытой двери»¹¹. Образ открытой двери как символа открытости души поэта всем, кого судьба (названная позже, в 80-х, «Разносчицей даров»¹²) занесет на его тропу, уже прямо манифестирует этическое и тем самым поэтическое кредо Окуджавы. Не эту ли самую Дверь имела в виду Белла Ахмадулина, когда сочиняла свою «Зимнюю замкнутость»¹³ (60-е), посвященную Окуджаве? «Я жила взаперти...»; «...снега мою дверь охраняли сурово». (У Окуджавы, как все помнят, есть своя метель.) Но странный гость, наведавшийся к лирической героине, преодолел все препоны: «Он прошел через

стенку насквозь, словно гвоздь». Стало быть, по Окуджаве, «дверям закрытым – грош цена»: не только дурной человек, злоумышленник проберется в дом, но и странный, неведомый гость – в промокшем цилиндре и с морской свинкой за пазухой. Но не это главное. Главное вот что:

А вчера колокольчик в полях дребезжал.
 Это старый товарищ ко мне приезжал.
 Зря боялась – а вдруг он дороги не съест?
 Говорила: когда тебя вижу, Булат,
 два зрачка от чрезмерности зренья болят,
 беспорядок любви в моем разуме свищет.

«Беспорядок любви» «свищет» и в самой поэзии Окуджавы, и на этот «беспорядок» с готовностью откликаются люди самых разных социальных слоев.

И, казалось бы, уж врагов-то у этой поэзии быть не может. Однако! Вспоминает Станислав Рассадин:

«...Замечательный артист Гостюхин, публично и яростно растоптавший в своем Минске пластинку с песнями Окуджавы в знак несогласия с его выступлением на тему политики (это уже, разумеется, в 90-х. – М.К.) <...> Владимир Максимов <...> давний друг, к которому Окуджава пробовал относиться с неистребимой до конца нежностью... Почему он в поздней своей публицистике <...> ни для кого из ругаемых не нашел таких слов унижения? «Престарелый гитарист... Потомок тифлисских лавочников!... Даже «партийный младотурок!...»¹⁴

Максимову не понравилась поддержка Окуджавой президента Ельцина в его борьбе с хасбулатовским Верховным Советом. Но при чем же тут «престарелый гитарист»? Или, как сказано в позднем стихотворении Окуджавы «Мнение пана Ольбрыхского»:

Когда огонь вражды безжалостней и круче,
 и нож дрожит в руке, и в прорезь смотрит глаз,
 при чем же здесь язык, великий и могучий,
 вместилище любви и до и после нас?¹⁵

Язык – вместилище любви. Язык поэзии – в особенности. Язык лирики Окуджавы, даже на фоне всей современной ему русской поэзии, – исключительно. Слова «любовь», «любить», «любимый», «влюбленность» встречаются у него на каждом шагу. Вот раннее (1950-х годов) четверостишие:

Жизнь моя – странствия. Прощай! Пиши!
 Мне нужно выяснить не за рубли:
 широки ли пространства твоей души,
 велико ль государство моей любви!¹⁶

Можно составить «официальный» лексикон этого государства: благодарность, благородство, благосклонность, благословение, боль, братство, великодушие, вера, верность, восхищение, добро, доброта, достоинство, дружба, душа, жалость, милосердие, молитва, надежда, нежность, обожание, очарованность, потакание, правда, праведность, празднество, простодушие, прощение, раскаяние, рукопожатие, свет, святость, сердечность, совесть, справедливость, счастье, усердие, утешение, честь, чистота, чудо.

И все это – не просто красивые слова. От каждого из них в контексте излучается то свойство (или та категория), которое обозначается «своим» словом. Язык поэзии Окуджавы – в м е с т л и щ е любви, а не ее подмена. И «от любви беды не ждешь», как поется в песенке «Ванька Морозов» (1957), посвященной Александру Межирову. А чего ждешь от любви? Ответной любви! В жизни-то всякое случается, но поэзия, нацеленная на выявление любви, прославление любви, внушение любви, не может остаться безответной. Проявления непонимания, недоверия или (даже!) отвращения к такой поэзии бывают, как мы видели, но все же крайне редко. Я думаю, что круг тех (сегодняшних), кто Окуджаву «не очень обожает», уже круга его почитателей-понимателей даже в начальную пору его «обустройства» в русской поэзии.

Со временем же, понятно, круг этот все расширялся. Или, можно сказать, образовывались все более широкие и многолюдные круги. Если судить только по посвящениям и упоминаниям в текстах, обнаружим, что в последующие (после 50-х) десятилетия сохраняется открытая приязнь к Белле Ахмадулиной (одно посвящение в 60-е и по два в 70-е и 80-е)¹⁷ и Евгению Евтушенко (одно посвящение в 60-е)¹⁸. Впервые возникают в 60-е:

из поэтов – Павел Антокольский, Юрий Левитанский, Юнна Мориц, Давид Самойлов, Борис Слуцкий, Ярослав Смеляков, балкарец Кайсын Кулиев, грузины Симон Чиковани, Михаил Квливидзе, Джансуг Чарквиани, Тамаз Чиладзе;

из прозаиков – Юрий Домбровский, Константин Паустовский, Анатолий Рыбаков;

из кинематографистов – Владимир Мотыль, Андрей Тарковский, Марлен Хуциев.

Образуется еще один круг – правозащитников, представленный в 60-е Зоей Крахмальниковой и Феликсом Световым¹⁹; позже к ним присоединятся Юлий Даниэль, Лев Копелев и Андрей Дмитриевич Сахаров.

В 70–90-е годы число адресатов стихотворных обращений (а также, увы, и памятований) Окуджавы растет чуть ли не в геометрической прогрессии. Назову лишь некоторых, самых известных:

Алесь Адамович, Виктор Астафьев, Борис Балтер, Константин Ваншенкин, Александр Володин, Владимир Высоцкий, Зиновий Гердт, Лев Гинзбург, Глеб Горбовский, Юрий Давыдов, Анатолий Жигулин, Фазиль Искандер, Елена Камбурова, Юрий Карякин, Юлий Ким, Михаил Козаков, Вячеслав Кондратьев, Александр Кушнер, Инна Лиснянская, Новелла Матвеева, Анатолий Приставкин, Лев Разгон, Бенедикт Сарнов, Владимир Соколов, Арсений Тарковский, Юрий Трифонов, Борис Чичибабин, Олег Чухонцев, Исаак Шварц, Натан Эйдельман.

Начиная с 70-х появляются и множатся посвящения эмигрантам. Среди них: Василий Аксенов²⁰, Борис Биргер, Дмитрий Бобышев, Иосиф Брод-

ский, Владимир Войнович, Александр Галич, Лев Копелев, Наум Коржавин, Лев Лосев, Виктор Некрасов.

Итого, в моем охвате (с 50-х по 90-е годы), – 70 имен!²¹

Но есть ведь и мало кому известные, а то и вовсе безымянные адресаты, как, к примеру, друг поэта, фигурирующий в стихотворении «Тель-авивские харчевни...» (1992). Об этом друге сказано любовно, сочувственно, я бы даже сказал – умиленно:

Там живет мой друг приезжий,
распровавшийся с Москвой,
и насмешливый, и нежный,
и снедаемый тоской.

Кипа, с темечка слетая,
не приручена пока...
Перед ним – Земля Святая,
а другая далека.

И от той, от отдаленной,
сквозь пустыни льется свет, –
и ее, неутоленной,
нет страшней и слаще нет...²²

Теперь я хотел бы еще несколько развить тему невыделенности поэта из общей массы, его равенства всем и всем – ему. (Конечно, есть у Окуджавы и другое: «Я не прощенья прошу у людей: / что их прощение? Вспыхнет и сгинет»²³.) Вот стихотворение «У поэта соперников нету...» (написано в 80-е). В начале звучит некая обида или, во всяком случае, жесточенность:

И когда он кричит всему свету,
это он не о вас – о себе.
.....
Догорает, прощенья просит:
это он не за вас – за себя.

И правильно: стихи пишутся не от имени всего народа – их пишет единственный из народа. Но когда стихи написаны, и тем более

...когда достигает предела
и душа отлетает во тьму...
Поле пройдено. Сделано дело.
Вам решать: для чего и кому.

То ли мед, то ли горькая чаша,
то ли адский огонь, то ли храм...
Все, что было его, – нынче ваше.
Все для вас. Посвящается вам²⁴.

Еще откровенней и самоотверженней сказано о том же в позднем, 90-х годов, стихотворении «Насколько мудрее законы, чем мы, брат, с тобою...», посвященном Анатолию Приставкину. Вся вина берется на себя. И все свои дела представляются ничтожными по сравнению с вечностью. «Насколько прекрасней портрет наш в ореховой раме, / чем мы, брат, с тобою, лежащие в прахе пред ним!»²⁵ Иными словами, сколь много мы бы ни сделали и как бы мало нас ни величали, все равно сделанное не заслуживает и той мзды, которая нам отпущена (или будет отпущена).

И, чтобы свести два доминантных мотива поэзии Окуджавы – любви и невыделенности, – приведу четверостишие, должно быть, не успевшее войти в книгу «Чаепитие на Арбате», так как сочинено в 1995 году:

Я люблю! Да, люблю! Без любви я совсем одинок.
Я отверженных вдоволь встречал, я встречал победителей.
Но люблю не столицу, а Пески, Таганку, Щипок,
и люблю не народ, а отдельных его представителей²⁶.

По-моему, «отдельных» означает здесь не «некоторых», а «конкретных», «индивидуальных». Среди таковых, относящихся к стану скорей отверженных, чем победителей, есть и такой персонаж: «последний еврей уезжающий» («Под крики толпы угрожающей...», 80-е годы²⁷). Вот теперь настал черед частной истории «по поводу Окуджавы» – моей собственной.

Сейчас уже трудно точно припомнить, когда я впервые прочитал стихи Окуджавы, услышал его песни. Уверен только, что это произошло в самом начале 60-х. От той поры у меня остались четыре тетрадных листочка, на которых авторучкой (еще не шариком!) запечатлены четыре же текста, в том числе две песни: «Песенка о припортовых царевнах» («Над синей улицей портовой...», 1957)²⁸ и «Старый пиджак» (1960)²⁹ – и два стихотворения, которых нет ни в «Чаепитии на Арбате», ни в сборнике 1984 года: «И бывало: огонек сквозь ставни...»³⁰ и «Весна на Пресне» («У Краснопресненской заставы...»³¹).

Где-то около этого же времени мне довелось прочитать и первую прозу Окуджавы – повесть «Будь здоров, школяр». (Вообще к его прозе я отношусь довольно сдержанно, но как раз вещи автобиографического жанра, включая поздние рассказы, мне нравятся. Добавлю, что и сам Булат Шалвович в разных публичных выступлениях ставил свои стихи выше прозы. В упоминавшейся в начале моего выступления беседе в редакции «Окон» он среди прочего сказал: «Главное свое предназначение я все-таки осуществил в стихах». А в беседе с редактором израильского русскоязычного журнала «Алеф» Александрой Кильштейн в те же декабрьские дни 1992 года Окуджавы повторил: «Совершенно твердо уверен, что главное мое предназначение – это стихи. И думаю, что в основном я это предназначение осуществил». К этой декларации поэта хочется присоединиться.)

Позднее я предпринял довольно утомительную операцию по воспроизведению на бумаге текстов песен Окуджавы с магнитофонных (или грампластинных – точно не припомню) записей. Тем самым чуть ли не буквально реализовал призыв литературоведа и публициста Наталии Рубинштейн, являющийся названием ее статьи о Галиче: «Выключите магнитофон – поговорим о поэте»³². (Кстати, Окуджавы был первым, кто после длительного перерыва упомянул имя Александра Галича в сочувственном контексте; см. «Московские новости» за 31 мая 1987

года). Так у меня начало складываться собрание стихов и песен Окуджавы – стихи, кроме упомянутых двух, из различных номеров «Юности» (с 1966-го по 1986 год). Ранние сборники Окуджавы мне не попадались. Первой в моей библиотеке появилась книжка «Стихотворения», которая нашла меня весьма необычным образом. Живя в ту пору (1985 год) еще в Ленинграде, я получил ее из... Израиля, куда, стало быть, ушла часть ее пятидесятитысячного тиража. Книгу прислал мне в подарок мой друг, поэт Александр Верник. Вся эта история так взволновала меня, что я сочинил стихи, которые и отважился послать Булату Шалвовичу. История с книгой «Стихотворения» на этом не окончилась. Когда в конце 1992 года Окуджава приезжал в Израиль, во время его выступления я попросил своего сына (самому было неловко) подойти к Булату Шалвовичу и попросить надписать книгу. Что и было сделано – «Михаилу сердечно. Б.Окуджава. 28.11.92».

Далее мои отношения с Окуджавой и его поэзией развивались так. В 1986 году я опубликовал в журнале «Литературное обозрение» (№ 12. С. 66–69) под своим псевдонимом советских времен *М.Санин* статью «Рецензия – любовь моя», в которой выделил три замечательные рецензии 1984–1986 годов, и среди них рецензию Натальи Крымовой «Свидание с Окуджавой» на его сборник «Стихотворения»³³. Прочитав из этой статьи одну фразу: «Вот об этом: о позиции мягкости и сочувствия, о службе милосердия, которую с завидной твердостью и неуклонностью несет в русской поэзии Окуджава вот уже три десятилетия, и написала Крымова свою рецензию».

В 1988-м, после какого-то очередного прослушивания песен Окуджавы, я сочинил «про него» еще один стишок. А весной 1992 года, уже в Израиле,

сложилось третье стихотворение – при обстоятельствах, ставших наряду с «главным героем» – песней Окуджавы – темой и содержанием этого текста.

В апреле 1995 года Булат Шалвович последний раз побывал в Израиле. У меня сохранилась вырезка из тель-авивской газеты «Новости недели» за 20 апреля с афишей, извещающей «русских» израильтян о его вечерах в разных городах. На иерусалимском вечере 27-го я, конечно, побывал и помню, что в этот раз Окуджава был в ударе. Я даже написал ему восторженную записку, которую он огласил.

1996-й – год выхода сборника «Чаепитие на Арбате». В апреле 1997-го готова первая редакция моей статьи «Групповой портрет с Окуджавой» (размер – около полутора авторских листов). Прежде чем предлагать статью в какой-либо российский журнал, я послал ее Булату Шалвовичу. Боюсь, он уже не успел ее прочитать. Вторая редакция готовилась мною адресно: для журнала «Континент», к первой годовщине со дня смерти поэта. Опубликована же она только в 1999 году³⁴ – уже ко второй годовщине.

В заключение расскажу о том, как эстафету любви и почитания поэзии Булата Окуджавы я передал своему сыну Дмитрию. Он с детства слышал его песни в авторском исполнении и стихи в исполнении своего отца. В какой-то момент выяснилось, что многие тексты он уже знает наизусть. 18 февраля 1997-го он отправил Окуджаве большое письмо. Булат Шалвович успел ответить.

Теперь у Дмитрия есть собственный годовалый сын, который нередко засыпает под песни Окуджавы, напеваемые ему отцом в качестве колыбельных. Подрастет – сам станет их напевать.

Круг почитателей-понимателей поэзии Булата Окуджавы продолжает расширяться.

Примечания:

¹ Аннинский Л. Вторая первозапись // Аннинский Л. Барды. М.: Согласие, 1999. С. 114.

² Там же. С. 112.

³ Там же. С. 113.

⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 69, 21–22, 52, 10, 46, 81.

⁵ См., например: Окуджава Б. Сентиментальный марш // Окуджава Б. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 11–12.

⁶ Окуджава Б. Сентиментальный марш // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 11–12.

⁷ См.: Окуджава Б. Стихотворения. С. 46.

⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 46.

⁹ Там же.

¹⁰ Мандельштам О. Стихи о неизвестном солдате // Мандельштам О. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 245.

¹¹ См.: Окуджава Б. Стихотворения. С. 90. Я потому говорю об этом, что в «Чаепитии на Арбате» эта песенка помещена в раздел «Пятидесятые» – с. 42. (В «самиздатской» книге «Песни», выпущенной в 1984 году к 60-летию поэта Московским Клубом самодеятельной песни, стоит дата – 1959 год. По свидетельству готовивших тексты к изданию, их датировка устанавливалась при авторском участии. См. об этом доклад Н.Богомолова. – *Прим. ред.*)

¹² Окуджава Б. Прогулки фрайеров // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 380.

¹³ Ахмадулина Б. Гряда камней. Стихотворения 1957–1992. М.: ПАН, 1995. С. 32–34.

¹⁴ Рассадин Ст. Баловень судьбы. Три легенды об Окуджаве // Новая газета. 1999. № 46. С. 21.

¹⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 582.

¹⁶ Там же. С. 48.

¹⁷ Окуджава Б. Песенка о ночной Москве // Там же. С. 179; Читалочка для Беллы // Там же. С. 264–266; Кабинеты моих друзей («Зайду к Белле в кабинет...») // Там же. С. 303; «Чувство собственного достоинства – вот загадочный инструмент...» // Там же. С. 460; Песенка Белле // Там же. С. 522.

¹⁸ Окуджава Б. Шарманка-шарлатанка // Там же. С. 112.

¹⁹ Такое деление, выделение в отдельную группу правозащитников не очень оправдано. Хотя З.Крахмальникова и Ф.Светов в послеоттепельный период стали диссидентами, выступали в защиту А.Синявского и Ю.Даниэля, А.Солженицына и др., но Б.Окуджава подарил-посвятил З.Крахмальниковой «Прощание с новогодней елкой» и Ф.Светову «Старинную студенческую песню» как своим близким друзьям, коллегам-литераторам. (См.: Светов Ф. Мое открытие музея // Знамя. 2001. № 4. С. 39: «...действительно моя песня. Булат посвятил ее мне в 69 – 70-м году, когда я написал «Опыт биографии»... Булат был из первых читателей, позвонил и говорит: «Я тебе песню посвятил, там строчки из твоей книги...» – «Споешь?» – спрашиваю. Он прочитал по телефону. «А где же песня?» – говорю. – «Да будет, будет тебе песня...» А потом, на каждом концерте, предваряя исполнение, говорил: «Посвящается...») В начале 80-х – арест, тюрьма, ссылка в Алтайский край, куда Булат Окуджава и его жена Ольга Арцимович регулярно отправляли посылки. Б.Окуджава посвятил «Зое и Свету» автобиографический рассказ «Нечаянная радость» – о том, как в 1949 году снова провожал в ссылку маму, незадолго до того вернувшуюся после десяти лет лагерей. Написанный в 1986 году, рассказ опубликован в «Огоньке» в 1989-м (№ 14. С. 18–19). См. также: Окуджава Б. Заезжий музыкант. Проза. М.: Олимп – ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1993. С. 250–259. – Прим. ред. – И.Р.

²⁰ Песня «Я пишу исторический роман», 1975 (Чаепитие на Арбате. С. 295) была подарена В.Аксенову до его вынужденного отъезда в США – июль 1980-го. – Прим. ред. – И.Р.

²¹ Всего посвящений – самых разных – в два с лишком раза больше. См., напр.: Карякин Ю. За книгой Окуджавы... // 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. 100–102, а также: Карякин Ю. Лицей Булата Окуджавы // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 10–11 / Отв. ред.-сост. И.Ришина. – Прим. ред. – И.Р.

²² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 553.

²³ Там же. С. 515.

²⁴ Там же. С. 361.

²⁵ Там же. С. 619.

²⁶ См.: Окуджава Б. Уроки пальбы // Знамя. 1997. № 1. С. 6.

²⁷ Там же. С. 514.

²⁸ Там же. С. 83.

²⁹ Там же. С. 90.

³⁰ Окуджава Б. «Много ли нужно человеку...» // Окуджава Б. Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 3–4.

³¹ Там же. С. 49.

³² См.: Заклинание добра и зла. М.: Прогресс, 1992. С. 202.

³³ См.: Дружба народов. 1986. № 5. С. 260–264.

³⁴ Континент. № 99. С. 273–292.

«Соль»

123308 Москва, Хорошевское шоссе, 43—71.

Телефон 195 16 50

(И.Л. 03743 от 12.01.2001, А.Д. & Т)

Редактор А. Золотов

Художественный редактор П. Кикория

Компьютерная верстка Л. Кузьмина

Корректор Е. Остроумова

Сдано в набор 04.03.04.

Подписано в печать 15.04.04.

Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии № 9

Москва, Волочаевская улица, 40