

Любовь АЛЕКСЕЕВА

Лирический субъект и адресат поэзии Булата Окуджавы

Проблема субъектно-объектной организации лирического текста касается главных параметров творческой индивидуальности поэта. Теме субъекта лирики¹ Б.Окуджавы уже уделялось внимание². Замечательно проведено изучение портрета лирического героя Окуджавы Георгием Дмитриевичем Гачевым³. За героем Блока, по определению Ю.Н. Тынянова⁴, стоит человеческое лицо и даже «вереница лиц». Система взаимоотношений лирического голоса с адресатом предопределяет жанровые формы, какие-то главенствующие признаки в них. Ю.Н. Тынянов в статье о том же поэте обратил внимание на то, что «стихи Блока полны обращений — «ты», от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю, — прием, канонический для романа»⁵; было отмечено, что эти обращения помогают достичь особо доверительных отношений с собеседником-читателем-слушателем. В блоковской лирике Тыняновым были выделены также черты мелодрамы. В обозначенных сферах поэзии Окуджавы, безусловно, наследник Блока. Разумеется, мелодраматическими чертами субъектно-объектная структура ни лирики Блока, ни лирики Окуджавы не исчерпывается.

В поэзии лирическое «я» или «мы» выражают состояние и мнение отнюдь не только одного человека или определенной группы единомышленников, — всегда имеет место обобщение и одновременно сверхконкретизация. Субъект лирики индивидуален в каждом произведении: отделяясь от реальности, а также от «прежнего» автора, он рождается заново, предстает новым и другим. По этому поводу Брюсов писал: «Если поэт говорит “я”, критики относят сказанное к самому поэту. Непримириемые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их “случайностями настроений”. Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое “я”»⁶.

Помимо широко распространенных в лирике XX века образов, принимающих участие в организации субъектно-адресной системы⁷, у Окуджавы имеется целый ряд совершенно необычных субъектов и адресатов музыкально-поэтической речи. Помимо слушателя-читателя, который может воспринять песню как лично ему предназначенную, мы обнаруживаем еще несколько адресатов, условно избранных для демонстрации некоего диалога, развернутого на

глазах у «публики». Это далеко не всегда «ты-адресат»: на самом деле настоящий адресат наблюдает диалог с неким вымышленным собеседником субъекта речи. Чисто внешнюю структурную организацию поэтической речи слушатель как будто не принимает в расчет, но это *для него* разыгрывается артистический монолог, обращенный к мнимому присутствующему лицу. Окуджавы по-своему воплотил те черты театральности, которые были актуализированы поэтами начала XX века. Конкретные сопоставления в этом плане с Блоком уже проводились⁸. Напомню еще об одном поэте, который может быть упомянут как создатель виртуозной лирической структуры, — о Бальмонте. Это его стихи предстают для Брюсова как пример того, что называют теперь ролевой поэзией: «Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения»⁹.

Песня «За что ж вы Ваньку-то Морозова?..» рассматривалась едва ли не в контексте окуджавского спора с репрессивной эпохой. Но здесь субъект — адвокат мнимый или, точнее, не только адвокат, но и порицатель: он повествует о гротескной страсти с оттенком осуждения. «Швырял в “Пекине” сотни» — отнюдь не аргумент защитительной речи, и полусочувственное-полуэрическое «медузами питался, <...> чтобы угодить» предмету страсти, тоже исполнено иронии над незадачливым влюбленным. Голос автора здесь отстранен, скрыт, сам он как будто воздерживается от оценок. Любовная мелодрама, как и полагается, завершается пронзительно эмоциональным финалом. Адресатом становятся уже не угадываемые за текстом следователи-прокуроры, а сам главный персонаж — теперь не Ванька, а Ваня. Сочувствие обманутому (обманувшемуся) герою несомненно — оно направлено на пострадавшего, искреннего в своих чувствах и потому почти невиновного: «Ах, Ваня, Ваня, что ж ты, Ваня?»¹⁰. Он влюблен и, по Блоку, «заслуживает званья человека»¹¹; он, как и «школяр» в повести, наивный, неопытный, мечтатель («мичтатель», если вспомнить драму Блока «Незнакомка»¹²). Герой Окуджавы не сумел сохранить репутацию — он наказан за то, что шел «на поводу» у собственного сердца. Обратим внимание на

совпадение имени песенного персонажа и автобиографического героя в «Упраздненном театре». Здесь же стоит сказать еще об одном неслучайном совпадении. Иван Иванович, как известно, — литературная маска Аполлона Григорьева¹³. Яков Полонский и Аполлон Григорьев, задвинутые литературоведением советских лет на задний план поэтического процесса XIX века, попадают в поле зрения Окуджавы как поэты-лирики необычайно значимые, в особенности А. Григорьев. Первоначальные наблюдения наталкивают на предположение о воздействии на творческий мир Окуджавы разработанных Аполлоном Григорьевым приемов субъектно-объектной организации поэтических произведений.

Среди условных адресатов Аполлона Григорьева немало таких, которые позволяют провести аналогию с окуджавскими: «великолепный град» («Город»¹⁴), книга («Старые песни, старые сказки»¹⁵), «серебряный тополь» («Тополю»¹⁶), женщина — «светлый серафим» («Борьба», 6¹⁷), гитара — «подруга семиструнная» («Борьба», 13¹⁸), напев, «мое ретиво сердечко», «лихая доля», «квинта злая» («Цыганская венгерка»¹⁹), Титания («Титании»²⁰), Лавиния («К Лавинии»²¹), «несуществующий альбом» («Альбому в день его рождения»²²), сердце («Песня сердцу»²³), зорька («Прощай и ты, последняя зорька...»²⁴), святая Дева («К Мадонне Мурильо в Париже»²⁵). Многообразие адресатов содействует многогранному раскрытию лирических образов у каждого из поэтов. Разумеется, многие типы поэтических адресатов были разработаны уже Пушкиным и его предшественниками. Но конкретные их совпадения, их родство вполне явно обнаруживается у Окуджавы не столько с Пушкиным, сколько с Аполлоном Григорьевым. Думается, что ориентация на Григорьева затрагивает и область философско-эстетическую, понимание предназначения искусства и специфику поэтического обобщения.

Аполлон Григорьев (не случайно его любил Блок и написал о нем большую статью как предисловие к тому его стихотворений²⁶) подчеркивал в писательстве его духовную сущность, творческую свободу и вместе с тем жизненную необходимость: «Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и по этому самому оно — независимо, существует само по себе и само для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру имеет своим органическим содержанием»²⁷.

Разумеется, влияния и параллели всегда в большой мере условны, осложнены другими влияниями, откликами и реминисценциями.

Обратим внимание на весьма необычный адресат стихотворения Окуджавы.

Нева Петровна, возле вас — всё львы.
Они вас охраняют молчаливо.
Я с женщинами не бывал счастливым,
вы — первая. Я чувствую, что — вы²⁸.

Вызывает некоторое недоумение разговор о Неве как одной из женщин. Тождество реки и женщины напоминает о других аналогичных примерах в поэзии. Некрасовско-фольклорная «матушка-Русь»²⁹ или блоковская формула «О, Русь моя! Жена моя!»³⁰ приобретают в данном случае значение некоего прецедента, алгоритма, по которому создается стихотворение-монолог.

Послушайте, не ускоряйте бег,
банальным славословьем вас не трону:
ведь я не экскурсант, Нева Петровна,
я просто одинокий человек.

Кажется, здесь запечатлен сам Окуджава, превратностями судьбы занесенный «на берега Невы», — художник, наделенный чутким сердцем. Субъект поэтической речи поначалу кажется экзотичным лишь в своей особенной любви к Неве-женщине. Остроумный влюбленный играет ассоциациями. Скульптурные фигуры львов на набережных напоминают о светских львах, которыми окружена возлюбленная дама.

Мы снова рядом. Как я к вам привык!
Я всматриваюсь в ваших глаз глубины.
Я знаю: вас великие любили,
да вы не выбирали, кто велик³¹.

Заметим, что спустя строфу лирический субъект выходит за пределы человеческой жизни. Что касается предмета поклонения, то эта Прекрасная Дама предстает верной себе, цвету своей одежды, нраву, не меняющемуся в течение столетий.

Пусть говорят, что прошлое не в счет.
Но волны набегают, берег точат,
и ваше платье цвета белой ночи
мне третий век забыться не дает³².

Речь исходит от некоего внеисторического или всеисторического героя, подобного блоковскому участнику Куликовской битвы или персонажам Булгакова. Трехсотлетний возраст имеет и субъект речи в песне «Московский муравей»:

Не тридцать лет, а триста лет иду, представьте вы,
По эти древним площадям, по голубым торцам...³³

Я разделяю мнения некоторых критиков и ученых о смещении в поэзии Окуджавы акцента с общественных вопросов на частную жизнь. Но столь же важно удерживать внимание на виртуозной поэтике обобщения в его стихах-песнях. Об этой проблеме писали уже первые рецензенты. Например, Н. Тарасова утверждала в 1964 году, что секрет успеха барда «таится не только в поэтическом и музыкальном таланте Окуджавы, но и в удивительной способности поэта выражать в своем личном творчестве общероссийские настроения, стремления и чаяния»³⁴. Эту точку зрения поддержал в следующем году главный редактор «Возрождения» Я. Горбов³⁵.

Немало стихов-песен Окуджавы исполняется от имени коллективного «мы». Об этом убедительно написал Г.С. Кнабе³⁶. Остановлюсь на одном из проявлений коллективного субъекта поэтической речи. Окуджавские «мы» озвучивают голоса многочисленных солдат, целого поколения, шагающего по дорогам войны в сороковые годы XX века, по военным дорогам XIX. Особенно выразительна в этом плане «Песенка о солдатских сапогах»³⁷. Здесь внутри одного текста немотивированно и даже алогично на первый взгляд переадресуется поэтический голос:

Вы слышите: грохочут сапоги,
и птицы ошалелые летят,
и женщины глядят из-под руки?
Вы поняли, куда они глядят?

В повести «Будь здоров, школяр» такими странными птицами, которых герой тщетно пытался увидеть, оказались смертоносные пули. В следующей строфе заметим резкую смену адресата (во втором стихе) и переход к безадресному повествованию (в двух последующих):

Вы слышите: грохочет барабан?
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...
Уходит взвод в туман-туман-туман...
А прошлое ясней-ясней-ясней.

Смена предмета адресования дает эффект одновременного присутствия внутри нескольких миров: военного, послевоенного, широкого пространства прошлого и будущего. Лирический герой вместе с другими людьми, принадлежащими к его поколению, переходит из одной эпохи в другую: вот ему война грохочет «вслед», — а только что смертоносные (или вспугнутые выстрелами) птицы летели в настоящем. Перед нами массовая сцена с героями-солдатами и провожающими их женщинами. По ритму это песня походная. Но в ней нет predetermined жанром маршевой бодрости. В центре — шествие строем, круглые бритые затылки. С самого начала *ошалелые* птицы внушают тревогу. Герой весь подчинен долгу, устранившему права на личную жизнь. Все указывает на то, что шагающие солдаты не могут покинуть строй, пойти своей собственной дорогой. Долг героя — не столько доблесть, сколько участь. Здесь передано пронзительное чувство незащищенности. Я слышала, как эту песню пел восьмилетний школьник. Ему, уже ходившему в строю, с наголо остриженным затылком, была знакома надежда на то, что женщина-мама смотрит и жалеет, и он пел с большим пониманием: «И женщины глядят из-под руки, в затылки наши *бритаяи* глядят».

Популярность этой песни обусловлена и пронзительным трагизмом, и особым чувством эпической отстраненности автора. Расширение масштаба поэтического пространства и художественного времени достигается отчасти с помощью весьма специфической формы субъектно-объектной организации этого текста. В трех

строфах встречается слово «наше», хотя субъект речи не всегда слит с этим «наше», оно обозначает скорее «ваше», «твое». Своеобразная отрешенность автора предопределяет одновременно и театральность лирики, и ее прозаизацию, достигающую иногда эпической масштабности.

Динамическая смена адресата и субъекта обнаруживается и в стихотворении «Ангелы». Здесь присутствуют явно не мотивированные логикой сюжета переходы от бессубъектно-безадресного изложения к «мы», «я», «ты». Субъект речи говорит то от лица всех, то за себя одного, к женщине обращается сначала «ты», а потом «вы». Желая «подкорректировать» прошлое, лирический герой переносит его в будущее, прибегает к невозможному сочетанию глагола будущего времени и наречия, обозначающего прошлое:

Я к вам забегу
давным-давно...³⁸

Прощальная песня «До свидания, мальчики» начинается с почти тюремно-фольклорного зачина: «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...» Сцены-воспоминания в повести «Будь здоров, школяр» — о школе, о собраниях с дискуссиями, горькое сожаление новобранца, что Женя не пришла проводить его на фронт, — некое свидетельство выстраданной автобиографичности текста, но частная биография воспринималась в 60-е годы читателем-слушателем как родственная, его собственная, а для не видевших войны правдивая. Заметим, что «Дан приказ: ему — на запад» М.Исаковского³⁹ — в большей мере частная история. У Окуджавы воспроизведены коллективные проводы — сначала мальчиков, а потом и девочек на войну. Переживания выражены спустя годы после того, как происходили запечатленные события, — наконец воплотилось то, что молчало, долго и настойчиво просилось наружу и оказалось-таки сформулированным (спетым), зазвучало как голос поколения.

Неожиданность выбора лирическим лицом адресата нередко обеспечивает эффект неожиданности, философский подтекст:

Не вели, старшина, чтоб была тишина.
Старшине не всё подчиняется⁴⁰.

Среди адресатов некоторые имеют склонность к возвращению, и благодаря таким постоянным адресатам формируются сквозные идейно-тематические звенья, позволяющие вычленивать циклы. Стабильность диалогической лирической структуры становится циклообразующим фактором. Одним из повторяющихся адресатов является *мать*. Обращения в стихах к матери обеспечивают некую подчеркнутую доверительную исповедальность: не перед отвлеченным читателем, а перед самым чистым и любящим беззаветно человеком. Чистота и искренность такой исповедальности предопределена уверенностью лирического героя в безусловном понимании и сочувствии. В песне «Новое утро» фольклорное

адресование к своей несчастной «головушке» перемежается утешающей речью к матери.

Не клонись-ка ты, головушка,
от невзгод и от обид.
Мама, белая голубушка,
утро новое горит.
<...>
И сладки, как в полдень пасеки,
как из детства голоса,
твои руки, твои песенки,
твои вечные глаза⁴¹.

С детства привыкает человек одолевая беды вместе с матерью. Невзгоды и обиды свои взрослый желает скрыть, справиться с несчастьями самостоятельно. Но по детской инерции внутренне ищет опору в материнской любви, мысленно погружаясь в колыбель материнской нежности. И от матери неизменно веет на него утешительной добротой, в ней он находит силу переживать беды достойно, без фальшивой бодрости, но и без отчаяния.

Наоборот, дисгармонией, неуспокоенностью, неодолимостью трагедии веет от обращения к погибшему отцу: «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой, / Когда я шагнул с гитарой, растерянный, но живой?»⁴² «Ты» и «я» здесь сближаются с помощью слов похожего звучания. Само это созвучие уже акцентировалось исследователями. Жертвенность поступка сына, открывающего душу публике, идентифицируется с шагом отца навстречу смерти. Неявно, через эти кажущиеся второстепенными ассоциации здесь передается ощущение трагической участи обоих — отца и сына. Мужественный шаг навстречу судьбе каждый из них совершает по-своему, но судьба у них родственная. Диалог между субъектом и адресатом открыт читателю-зрителю как аналогичный диалогу Гамлета с тенью отца⁴³. Это вводит песню в широкий философско-исторический контекст и открывает слушателю простор для новых, более глубоких ассоциаций.

У произведений много читателей, и адресат в них, когда речь поэта стала стихотворением, песней, превращается для воспринимающего в некую условную форму, тогда как для автора он нередко сохраняет значение исходного обращения к конкретному лицу. Скорее всего автор не заботится о том, как достичь обобщения, оно возникает невольно, как истина глубоко личная, но переставшая быть частной. Вновь процитируем А.А. Григорьева: «Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть

голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени — и народов — организмов в пространстве»⁴⁴.

Песни-стихи Окуджавы, посвященные поэтам-современникам, вбирают в себя нечто от творческих миров адресатов, обозначенных в посвящении, хотя по форме это не всегда послания. Условная речь в них обращена от условного субъекта к условному адресату, как, например, в стихотворении «Из окон корочкой несет поджаристой...»⁴⁵: оно как бы имитирует обозначенного в посвящении поэта Евгения Рейна, озвучивает его голос, направленный в адрес некоей Нади.

Среди конкретных, отвлеченных и условно персонафицированных адресатов Б.Окуджавы — «песок моздокский»⁴⁶, «рифмы милые мои»⁴⁷ (стихотворение посвящено Б.Ахмадулиной), Надежда, Вера и Любовь — одна за другой⁴⁸, отдельно Надежда⁴⁹, живописцы⁵⁰, Арбат⁵¹, портной⁵², «ваше величество женщина»⁵³, Москва⁵⁴, поэтическая строчка⁵⁵, «товарищ мужчина»⁵⁶, «шарманка-шарлатанка»⁵⁷, «матушка» («не плачь по сыну»⁵⁸), барабанщик⁵⁹, бронза⁶⁰, музыкант⁶¹, поляки, здесь же Агнешка⁶², гитара⁶³, отвлеченное *ты*⁶⁴, молитвенное *Господи*⁶⁵, «госпожа удача», «госпожа чужбина», разные представители нечистой силы...⁶⁶ Театр Окуджавы, его песня, объединяющая землю и космос, концентрированный конгломерат искусства и жизни, музыки и любви, естественное дыхание трагического и бессмертного бытия воспринимается читателем как нечто лучшее, большее, чем искусство.

В творчестве Окуджавы мы находим своеобразно осмысленную и специфически выраженную философскую истину. На эту тему позволю себе снова привести высказывание А.Григорьева: «Истина философская, как изящное произведение, связана с известной целостностью, есть органическое звено целого мира — и целый мир в ней просвечивает как в целом неделимом. Если душа ваша приняла ее, вас объял уже целый мир необходимо связанных с нею мыслей: у нее есть связи, родство, история и вследствие этого неотражимая, влекущая вперед сила — сила жизни»⁶⁷.

Поэзия Окуджавы содержит цельный мир, и в нем — мерцающие смыслы, догадки, оттенки чувств, «непричесанность» жизни, ее очарование, ирония, горечь утрат, отчаяние и объективно существующие прекрасные начала. Отсюда такая мощная притягательная сила, авторитет, независимый от политических амбиций и пристрастий.

Примечания

¹ Термин Андрея Белого (Белый А. Предисловия к сборнику «Стихотворения» (Берлин, 1923) // Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 481).

² Например: Новиков Вл.И. Булат Окуджавя // Авторская песня. М., 2000. С. 22.

³ См. настоящий сборник.

- ⁴ **Тынянов Ю.Н.** Блок // **Тынянов Ю.Н.** Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 354–362.
- ⁵ Там же. С. 361.
- ⁶ **Брюсов В.Я.** Miscellanea // **Брюсов В.** Сила русского глагола. М., 1973. С. 35.
- ⁷ Как, например, ветер у К. Бальмонта, камни, времена, моря, Вселенная и Бог у В. Маяковского, Россия у А. Блока, двойники у этого же автора...
- ⁸ Например: **Новиков Вл.И.** Тайна простых чувств // Литературное обозрение. 1986. № 6. С. 78–81.
- ⁹ **Брюсов В.Я.** Miscellanea // **Брюсов В.Я.** Там же.
- ¹⁰ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 20.
- ¹¹ «...только влюбленный / имеет право на звание человека» (**Блок А.А.** «Когда вы стоите на моем пути...» // **Блок А.А.** Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 289.)
- ¹² **Блок А.А.** Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.; Л., 1961. С. 77.
- ¹³ См.: **Григорьев А.А.** Сочинения. В 2 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Проза. М., 1990. С. 576.
- ¹⁴ Там же. С. 62.
- ¹⁵ Там же. С. 70.
- ¹⁶ Там же. С. 77.
- ¹⁷ Там же. С. 100.
- ¹⁸ Там же. С. 109.
- ¹⁹ Там же. С. 109–110, 112, 110, 111.
- ²⁰ Там же. С. 118.
- ²¹ Там же. С. 44–46.
- ²² Там же. С. 121.
- ²³ Там же. С. 128.
- ²⁴ Там же. С. 130.
- ²⁵ Там же. С. 131.
- ²⁶ **Блок А.А.** Судьба Аполлона Григорьева // **Блок А.А.** Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 487–519.
- ²⁷ **Григорьев А.А.** Сочинения. В 2 т. Т. 2. Статьи. Письма. М., 1990. С. 214.
- ²⁸ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 24.
- ²⁹ **Некрасов Н.А.** Кому на Руси жить хорошо // **Некрасов Н.А.** Стихотворения и поэмы. М., 1984. С. 501.
- ³⁰ **Блок А.А.** «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» // **Блок А.А.** Собр. соч. В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 249.
- ³¹ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 24.
- ³² Там же. С. 25.
- ³³ Там же. С. 44.
- ³⁴ **Тарасова Н.** Булат Окуджаву — современный баян <так!> // **Окуджаву Б.** Будь здоров, школяр. Стихи. Франкфурт-на-Майне, 1964. С. 7–14. Цит. по: Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. М., 2004. С. 243.
- ³⁵ **Горбов Я.Н.** Булат Окуджаву. «Будь здоров, школяр. — Стихи». Изд. Посев. 1964 г. // Возрождение. Париж, 1965. № 158. С. 148–152. Цит. по: Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. С. 254.
- ³⁶ **Кнабе Г.С.** Булат Окуджаву и три эпохи культуры XX века: проблема «мы» // Творчество Булата Окуджаву в контексте культуры XX века. М., 2001. С. 8–15.
- ³⁷ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 29.
- ³⁸ Там же. С. 56.
- ³⁹ **Исаковский М.** Прощание // **Исаковский М.** Под небом России. М., 1971. С. 296.
- ⁴⁰ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 59.
- ⁴¹ Там же. С. 40.
- ⁴² Там же. С. 61.
- ⁴³ Шекспир У. Гамлет. Акт I, сцена 5.
- ⁴⁴ **Григорьев А.А.** Сочинения. В 2 т. Т. 2. С. 222.
- ⁴⁵ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 52. Далее перечисляются стихотворения Б.Ш. Окуджаву.
- ⁴⁶ «Сто раз закат краснел, рассвет синел...» // Там же. С. 63.
- ⁴⁷ «Рифмы, милые мои...» // Там же. С. 69.
- ⁴⁸ Три сестры // Там же. С. 72–73.
- ⁴⁹ «Надежда, белою рукою...» // Там же. С. 216.
- ⁵⁰ Живописцы // Там же. С. 81.
- ⁵¹ Песенка об Арбате // Там же. С. 82; Песенка о московских ополченцах // Там же. С. 103.
- ⁵² Старый пиджак // Там же. С. 90.
- ⁵³ «Тьмою здесь все занавешено...» // Там же. С. 91.
- ⁵⁴ Песенка о московских ополченцах // Там же. С. 103.
- ⁵⁵ «Допеты все песни. И точка...» // Там же. с. 109.
- ⁵⁶ Песенка о пехоте // Там же. С. 110.
- ⁵⁷ Шарманка-шарлатанка // Там же. С. 112.
- ⁵⁸ «Шла война к тому Берлину...» // Там же. С. 114.
- ⁵⁹ В Барабанном переулке // Там же. С. 116.
- ⁶⁰ Александр Сергеич // Там же. С. 117.
- ⁶¹ В городском саду // Там же. С. 182.
- ⁶² Прощание с Польшей // Там же. С. 208.
- ⁶³ Гитара // Там же. С. 104.
- ⁶⁴ Например: Веселый барабанщик // Там же. С. 14; Ночной разговор // Там же. С. 129; Два великих слова // Там же. С. 135–136.
- ⁶⁵ Молитва // Там же. С. 183.
- ⁶⁶ «Перестаньте, черти, клясться на крови!» («Ваше благородие госпожа разлука...» // Там же. С. 237)
- ⁶⁷ **Григорьев А.А.** Сочинения. В 2 т. Т. 2. С. 215.

Самсон БРОЙТМАН

Гротеск в лирике Б.Окуджавы

I. Как известно, М.М. Бахтин считал «гротескный тип образности» — «древнейшим»: «мы встречаемся с ним в мифологии и архаическом искусстве всех народов»¹. В отличие от более позднего классического искусства и классической эстетики, «то есть эстетики *готового, завершенного бытия*», — «гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы». Одна из основных тенденций гротескного образа тела, по Бахтину, «сводится к тому, чтобы показать два тела в одном»², создать «чреватые и двутелые гротескные образы»³, в которых «стираются границы между телом и миром, происходит смешение тела с внешним миром и вещами»⁴.

Сказанное Бахтиным распространяется не только на принципы изображения тела и образа героя, но и на *отношение автора к герою*, определяющее субъектную архитектуру произведения. На прошлой конференции я говорил о том, что у Окуджавы «я» и «другой» двуедины, единораздельны⁵ и по существу представляют собой двутелый гротескный (в понимании М.М. Бахтина) образ. Но в рассмотренных нами случаях «другой» (музыкант, Моцарт, флейтист) был эксплицирован и внешне отделен от «я» настолько, что осознание их реального двуединства требовало от читателя специального эстетического усилия. Задача сегодняшнего сообщения — рассмотреть те случаи, когда «другой» не является действительно другим человеком, а выступает как интенция, голос или точка зрения. Как у Окуджавы связан с «я» такой герой? Очевидно, в подобных случаях о «двутелости» говорить нельзя. Но можно ли говорить о гротескном типе отношения интенций и голосов?

II. Сначала рассмотрим переходный случай — «Ночной разговор» (1962)⁶.

— Мой конь притомился. Стопнулись мои башмаки.
Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры.
— Вдоль Красной реки, моя радость,
вдоль Красной реки,
до Синей горы, моя радость, до Синей горы.

— А как мне проехать туда? Притомился мой конь.
Скажите, пожалуйста, как мне проехать туда?
— На ясный огонь, моя радость, на ясный огонь,
езжай на огонь, моя радость, найдешь без труда.

— А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подпираю я небо ночное плечом...
— Фонарщик был должен зажечь, да, наверное, спит,
фонарщик-то спит, моя радость... А я ни при чем.

И снова он едет один без дороги во тьму.
Куда же он едет, ведь ночь подступает к глазам!..
— Ты что потерял, моя радость? — кричу я ему,
И он отвечает: — Ах, если б я знал это сам.

Здесь двое говорящих — спрашивающий и отвечающий. На протяжении трех первых строф неясно, кто из них — лирическое «я», а кто — «другой», герой, потому что каждый из говорящих называет себя местоимением первого лица. Читатель сначала склонен думать, что лирическое «я» — тот, кто спрашивает, потому что именно этот субъект первым называет себя «я» («мой конь», «мне», «я»), а отвечающий делает это только в конце стихотворения. В последней строфе, однако, выясняется, что спрашивающий — как раз герой («он»), а отвечающий — лирическое «я». Но это еще более усиливает странность и парадоксальность стихотворения: герой не знает, куда он едет, а лирическое «я» — знает и указывает дорогу. Как только мы осознаем эту странность, участники диалога меняются ролями: спрашивающим, то есть незнающим, становится лирическое «я». Кажется, что таким же незнающим остается отвечающий герой («он»), но это явно мудрое, сократическое незнание:

— Ты что потерял, моя радость? — кричу я ему.
И он отвечает: — Ах, если б я знал это сам.

Все это заставляет нас думать, что если *в предметном плане перед нами два разных героя, то в плане символическом — здесь два голоса внутри «я» и совмещение двух взаимоотрицающих, но и не существующих друг без друга позиций человека в мире — «зрителя и действующего лица драмы существования*», по Н.Бору⁷. В кульминационный момент действия различие этих позиций предельно выявляется, и как следствие этого «он» внезапно вырастает, становится откровенно гиперболическим и гротескным:

— А где же тот ясный огонь? Почему не горит?
Сто лет подпираю я небо ночное плечом...

В этом же месте «я»-зритель (который говорит о себе «а я ни при чем»), напротив, умалает-

ся. Именно после этого происходит уже отмеченная нами финальная перемена статуса, выдвигающая на авансцену «другого» — действующее лицо и оттесняющая «я» на второй план, что вообще характерно для Окуджавы, хотя может быть мотивировано по-разному.

III. Проанализированный случай еще раз подтверждает, что парадокс и гротеск у Окуджавы так или иначе порождаются субъектной архитектурой его поэзии и личностной позицией его лирического «я». Очевидно, например, что на той же взаимоотрицающей дополнительности позиций зрителя и действующего лица вырастает «Путешествие в памяти» (1967)⁸, причем здесь гротескная, открытая сразу в обе стороны пространственно-временная и ценностная позиция «я» — поэтически отрефлексирована:

Теперь живу посередине между войной и тишиной,
грехи приписываю Богу, а доблести — лишь Ей одной.

В этом духовном пространстве, увиденном одновременно с позиций давнишнего участника и нынешнего зрителя драмы существования, рождается мощный гротескный образ:

Но в озаренье этом странном, в сиянье вещем
счастливые былые люди мне чудятся издалека:
высокий хор поет с улыбкой,
земля от выстрелов дрожит,
сержант Петров, поджав коленки,
как новорожденный лежит.

Совмещением тех же двух позиций живет насквозь парадоксальное стихотворение «Я никогда, не витал, не витал...» (1962)⁹. Нельзя не увидеть принципиальной разницы между «зрительскими» парадоксами первой строфы и «участными» — строфы второй, например:

Я никогда не витал, не витал
в облаках, в которых я не витал

и

И неужели я не добегу
до дома, к которому я не бегу?

Такая смена принципов, на которых держится парадокс — отмеченная особенность поэтики Окуджавы, нами еще всерьез не осознанная. См. в «Молитве»¹⁰:

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 меня.

Пока земля еще вертится — Господи, твоя власть! —
дай рвущемуся к власти навластвовать власть,
дай передышку щедрому, хоть до исхода дня.
Каину дай раскаяние... И не забудь про меня.

В первой строфе парадоксально нет

у мудрого — головы,
у трусливого — коня,
у счастливого — денег.

Первый и третий случай — классические парадоксы, выворачивающие наизнанку житейские штампы: принято считать, что у мудрого есть голова на плечах, а счастье так прочно ассоциировано с богатством, что понадобилось специальное напоминание: не в деньгах счастье. Но парадокс вводит иную точку зрения, которая обнаруживает, что мудрецу не хватает как раз житейского ума, а счастливцу — достатка. В то же время парадокс «трусливому дай коня» — выпадает из наметившейся логики. В том мире, где мудрому не хватает головы, а счастливому — денег, трусливому должно недоставать не храбрости, а истинной осмотрительности, осторожности. Окуджава же не выдерживает единого логического принципа.

В следующей строфе оказывается, что нет:
у рвущегося к власти — власти,
у щедрого — передышки,
у Каина — раскаяния.

Вновь изменен принцип, на котором строятся парадоксы, которые уже почти перестали быть парадоксами, как и образы следующей строфы:

как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
как верит каждое ухо тихим речам твоим,
как веруем и мы сами, не ведая, что творим!

Чем же объясняется то, что образы Окуджавы не подчиняются одному принципу и постоянно меняют свой облик? Очевидно, это связано с открытостью и текучестью субъектной позиции, гротескные возможности которой мы уже увидели. Теперь присмотримся к ним внимательней на материале двух стихотворений, представляющих собой два разных, но одинаково характерных для Окуджавы типа соотношения автора и героя. Первое стихотворение — «Молитва» (1963), второе — «Душевный разговор с сыном» (ранний вариант заглавия — «Напутствие сыну», 60-е годы¹¹).

IV. Оба стихотворения построены на парадоксе и тем не менее к нему несводимы. У них есть и другие общие особенности.

1. Оба они изображают «пограничную ситуацию» («Пока земля еще вертится...», «Когда на земле бушевала война / и были убийства в цене...»).

2. В этой ситуации автор в обоих случаях обращается к *архаическим жанрам* — *молитвам и исповедям-напутствиям*, которые, тем не менее,

3. выдержаны в *серьезно-смеховых тонах*, прибегают к сакральным по своему генезису парадоксам и к образу «плута», восходящему, как известно, к архетипу трикстера.

4. Наконец, в обоих случаях субъект речи является *не только «автором», но и «героем»*, хотя такая субъектная позиция воплощена по-разному.

му. В «Молитве» авторская ипостась субъекта речи скорректирована рефреном «и не забудь про меня». Это делает «я» одним из героев, уравненным с другими и даже уступающим им, как это водится у Окуджавы, первое место. В «Напутствии сыну» субъектная архитектура иная. Здесь субъект речи на всем протяжении стихотворения говорит о себе в третьем лице («твой отец», «он»), то есть видит себя со стороны как другого («героя»), хотя дважды выступает почти прямо как «я» («мой сын», «не знаю и сам почему»). Без именно такого соотношения автора и героя эти стихотворения не могли бы стать тем, что они есть. Напомним, о подобных ситуациях создатель теории дополнительности Н. Бор говорил, что в них человек оказывается одновременно и зрителем, и участником драмы существования, то есть совмещает две взаимоисключающие, но открытые друг другу («дополнительные») позиции, что и является, добавим мы, условием возникновения гротеска, как его понимает М.М. Бахтин.

В отличие от преобладающего в современной поэзии условно-поэтического («риторического») и орнаментального использования архаических жанров и образных форм, Окуджава воспринимает их как «положения реальные» (Б. Пастернак¹²). Мы закроем для себя возможность понимания обоих стихотворений, если воспримем парадоксы «Молитвы» —

мудрому дай голову, трусливому дай коня,
дай счастливому денег... И не забудь про меня —

только как шутку. Или если сочтем за иронию утверждение «Напутствия сыну»:

Мой сын, твой отец — лежебока и плут
из самых на этом веку.

Нет, все на самом деле, всерьез и до конца так:

Ему незнакомы ни молот, ни плуг...

он раной одной откупился сполна
от смерти на этой войне...

он в теплом окопе пристроиться смог
на сытную должность стрелка...

он все норовит заработать строкой
тебе и себе на штаны...

...нет оправдания ему.

Любое из этих утверждений — истинно в тех экстремальных бытийных ситуациях, о которых идет речь: «сытная должность стрелка» действительно легче, чем судьба погорельцев, бредущих на восток, а «ремесло» поэта — легче участи «трибуна» или зэка.

Лишь до конца пережив и приняв сказанное изнутри ситуации говорящего, мы оказываемся способны оценить и другую, с самого на-

чала ошущавшуюся нами истину: *несводимость высказываний к их прямому и серьезному смыслу и наличие в них второй, смеховой и символической составляющей*. Но еще раз подчеркнем, что серьезное и смеховое, прямое и символическое у Окуджавы в данных случаях не отрицают и не ограничивают друг друга, а оказываются в равной мере истинными.

О «Двух голосах» Тютчева, имеющих сходную смысловую структуру, Ю.М. Лотман писал, что в них «речь идет не об истинности первого высказывания при любом <...> значении второго, а об истинности первого, *несмотря* на истинность второго и на несовместимость их»¹³. У Тютчева такая смысловая структура была результатом того, что он соположил не логические утверждения, а разные личностные позиции, носителями которых стали *два голоса*, каждый из которых говорил от лица своей экзистенциальной истины. У Окуджавы речь идет также не о логических только, но и об экзистенциальных истинах-позициях, которые утверждаются всерьез и до конца. Но у поэта XX века существенно изменилась структура, а потому и смысл высказывания.

Тютчевские «два голоса» у Окуджавы перестали быть четко разделенными, они парадоксально переплелись между собой. В «Напутствии сыну», например, двуголосие из внешнего (и композиционно выраженного) стало внутренним. Высказывание ведется от лица «я», которое, не теряя своей идентичности (как любят сейчас говорить), все время, однако, смотрит на себя со стороны и видит себя как «другого» («он»). Чью же интенцию выражает такой взгляд?

Голос субъекта речи двоится и даже троится, в нем наслаиваются друг на друга и переплетаются разные интенции и интонации.

1. Интенция самоосуждения, внутренний голос самого «я», судящего себя как «другого» с «последней смысловой позиции личности»¹⁴ (М.М. Бахтин): «твой отец лежебока и плут / из самых на этом веку»; «нет оправдания ему»; «он, может, и рад бы достойней прожить / (далече его занесло), / но можно рубаху и паспорт сменить, / да поздно менять ремесло».

2. Интенция и фразеология, пародирующие голос «другого» — тоталитарного государства: «ему незнакомы ни молот, ни плуг», «не словом трибуна, не тяжелой киркой / на благо родимой страны». Осмеивается лживый и бесчеловечный максимализм официальной власти, всеупотребляющей священные слова, но по своей природе — низменной и видящей в самых самоотверженных поступках своих граждан — хитрость и корысть («откупился сполна / от смерти», «пристроиться смог / на сытную должность стрелка», «норовит заработать строкой»).

3. Но пародия у Окуджавы сохраняет свою архаичную природу. Она — «гибристический аспект серьезного, во всех деталях «выворачивающий наизнанку» подлинность и неизменно со-

проводящий как часть двучлена все настоящее»¹⁵. В данном случае голос тоталитарного государства — это вывороченный наизнанку голос Бога, пародия на него, но пародия не в современном, а в еще античном смысле. Для субъекта речи за осмеиваемой изнанкой с полной отчетливостью проступает ее подлинное, серьезное, лицо, за пародийным голосом государства — голос совсем иного обвинителя. Пародируемое и истинное противоположны во всем, кроме одного — они говорят о вине героя и этим совпадают с его собственным внутренним голосом. Именно поэтому «я», вместо того чтобы с негодованием отместить обвинения, поразительным образом принимает их и судит себя. И «божественная» инстанция такого суда воплощается в самой форме высказывания и взгляде на себя как на «другого», на «он». Как показывает историческая поэтика, в русской поэзии такой взгляд выражает не только самооценку говорящего и не только чужую оценку (в нашем случае — государства). «Он» может стать «автономинацией «я», данной с точки зрения «другого» сверхсубъекта (Бога)»¹⁶. В нашем случае реализованы все три возможности, а божественная интенция высказывания актуализирована жанром стихотворения — его исповедально-напутственным тоном.

Описанные нераздельность и переплетение трех интенций, отличные от четко разделенных голосов у Тютчева, и создают у Окуджавы эффект гротеска, особенно очевидный в строфе, начинающей вторую половину стихотворения:

Не словом трибуна, не тяжкой киркой
на благо родимой страны —
он все норовит заработать строкой
тебе и себе на штаны.

Здесь пародируемый голос официоза представлен двумя стилевыми слоями — высоким («слово трибуна», «тяжкая кирка», «благо родимой страны») и низким («норовит»). Сниженно-разговорная тональность не опровергнута, а подхвачена и переосмыслена голосом «я» — «заработать строкой / тебе и себе на штаны». Благодаря такому наложению двух интенций, не только «ремесло» поэта, но и «слово трибуна», и «тяжкая кирка» оказываются всего лишь спосо-

бом «заработать» «на штаны» — и этот смеховой эффект обнажает лицемерие высокой официальной фразеологии.

Но пародируемая и осмеиваемая изнанка не устраняет лица и ценности самих по себе «слов трибуна» (советский субститут пророческого и гражданского служения), «блага родимой страны», «тяжкой кирки» (советский субститут «страстного пути») и «ремесла» поэта, которое в поэтической традиции предстает как «святое ремесло» (Каролина Павлова¹⁷). В сохранении традиционных ценностей, искаженных официальной идеологией, но не могущих быть отождествляемыми с нею, — отличие Окуджавы от постмодернистских пародий. Восстановление же этих ценностей и приобщение к божественной интенции осуществляется в стихотворении не «сверху», а «снизу».

Во-первых, в безусловном признании героем своей вины. Во-вторых, в реабилитации простой человечности (отвергаемой официальной идеологией). Наконец, в ничем, казалось бы, не мотивированной терпимости:

И все же, и все же не будь с ним суров
(не знаю и сам почему),
поздравь его с тем, что он жив и здоров,
хоть нет оправданья ему.

И это место необходимо понимать буквально: говорящий, действительно, не знает «почему». Но тут мудрое, сократическое незнание и даже больше — божественное милосердие, которое судит не по «закону», а по «благодати». Замечательно, что как раз эта и следующая за ней финальная строфа сохраняют взгляд на героя со стороны, но свободны от пародирующей интенции: в них звучит гротескный (*смешанный, дву-субъектный, несобственно-прямой*) голос «я-он» — не только видящего и судящего себя глазами Бога, но и приближающегося к нему благодаря милосердной (благодатной) позиции по отношению к тому, кому «нет оправданья». Наконец, учтем, что этот нерасчленимый голос просит такого «участного» понимания не у кого-нибудь, а у сына — родной и неотделимой от «я» плоти, что создает для гротескной интенции, казалось бы, недостающую ей «телесную» подпочву.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Творчество Ф.Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 37.

² Там же. С. 32.

³ Там же. С. 334.

⁴ Там же. С. 336.

⁵ См.: Бройтман С.Н. «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 190–195.

⁶ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 129. Датировка по: Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М., 1985. С. 103–104. — Прим. ред.

⁷ Бор Н. Биология и атомная физика // Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. Т. 2. М., 1972. С. 256.

⁸ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 234. Датировка по: Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М., 1985. С. 178–179. — Прим. ред.

⁹ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 137. Датировка по: Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М., 1985. С. 100. — Прим. ред.

¹⁰ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 183.

¹¹ Там же. С. 221–222. Заглавие «Напутствие сыну» см., напр., в изд.: Юность. 1971. № 8. С. 24. — *Прим. ред.*

¹² См. повесть **Б.Л. Пастернака** «Люди и положения» (**Пастернак Б.Л.** Собр. соч. В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 296–346). — *Прим. ред.*

¹³ **Лотман Ю.М.** Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 183.

¹⁴ **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 313.

¹⁵ **Фрейдберг О.М.** Образ и понятие // **Фрейдберг О.М.** Миф и литература древности. М., 1998. С. 345.

¹⁶ **Бройтман С.Н.** Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997. С. 67.

¹⁷ **Павлова К.** «Ты, уцелевший в сердце нищем...» // **Павлова К.** Стихотворения. М., 1985. С. 110.

Нина МАЛЫГИНА

Образы-архетипы в поэзии Булата Окуджавы

*И это все у нас в крови,
Хоть этому не обучали...
(«Все глуше музыка души...»)*

Тема настоящей работы – выявление архетипических образов поэзии Булата Окуджавы.

В статье «Об архетипах коллективного бессознательного» (1934) К.Г. Юнг определил архетип как «содержание коллективного бессознательного», которое «изменяется, становясь осознанным и воспринятым; оно претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает»¹. По концепции швейцарского психолога, «архетипы» – это первичные образы, повторяющиеся модели опыта, сохранившиеся в сфере коллективного бессознательного человечества и отразившиеся в мифах, религиях, снах и в литературных произведениях. Согласно его теории, художественное освоение архетипа – как изначально сложившегося в «коллективном бессознательном» человечества, наследуемого первообраза (представления о жизненных сущностях) – лежит в основе замысла автора и осуществляется в художественном произведении. «Творческий процесс... складывается из бессознательного одухотворения архетипа и его развертывания и пластического оформления – вплоть до завершения произведения искусства»².

В.Н. Топоров установил различие в понимании «архетипа» в психологии и в литературоведении, проведя грань между двумя уровнями «архетипа» – природно-мифологическим и собственно литературным³. Это разграничение оказалось важным для выяснения возможностей практического применения «архетипа» в литературоведении как литературной категории. Литературный архетип – сквозная «порождающая модель», которая определяет направление и характер развития литературного процесса.

Внимательное чтение позволяет обнаружить в творчестве Окуджавы ту разновидность литературного «архетипа», которая предполагает присутствие в творчестве писателя классических архетипов мировой литературы.

К их числу обычно относят «вечные образы» Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана. В поэзии Окуджавы центральное место занимает древний архетип поэта. Говоря о нем применительно к русской литературе, в первую очередь имеют в виду его идеальное воплощение в образе Пушкина. Образ Пушкина в русской культуре обнаруживает свойственную архетипу способность передаваться по наследству из поколения в поколение. У архетипа «поэта» немало предше-

ственников и наследников, его можно обнаружить во многих литературных произведениях. Определяя значение и смысл образа Пушкина в формировании русской мысли, исследователи приходят к выводу, что в нем воплотился архетип «высшего человека» (термин А.Платонова)⁴. В таком качестве образ Пушкина оказал сильное воздействие на современников и потомков.

Чтобы понять, как влияют архетипы на творческое сознание поэта XX века, необходимо учитывать, как они проявляются в его текстах и определяют проблематику его творчества. Трансформация архетипа «поэта» у Окуджавы происходила в направлении, характерном для русской лирики XX века: для него классическими архетипами мировой культуры были образы Пушкина и Моцарта. В творчестве Окуджавы архетип поэта превращается в архетип «поэта-музыканта», образ «поэта-музыканта» приобретает характерную для поэзии XX века полигенетическую природу.

Одним из источников образа музыканта в поэзии Булата Окуджавы является персонаж «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери». В послепушкинской русской культуре этот персонаж закрепляется; о том свидетельствует, в частности, иллюстрация М.Врубеля к пушкинской «маленькой трагедии»⁵.

Можно предположить, что художественное воплощение образа музыканта-скрипача становится моделью для создания лейтмотивных образов музыканта в поэзии В.Хлебникова, В.Маяковского, О.Мандельштама.

Образ «флейты-позвоночника» Маяковского⁶ трансформируется у Мандельштама: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать...»⁷

Поэзия Б.Окуджавы дает понять, как архетип музыканта-скрипача действует и развивается в его душе и творчестве.

Один из центральных архетипов поэзии Окуджавы очень точно определил Юрий Карякин в статье «За книгой Окуджавы»: «его нельзя понять без Пушкина и Моцарта, точнее – без пушкинского Моцарта (ведь это, в сущности, духовный автопортрет самого Пушкина)»⁸.

Многоуровневая структура архетипа «поэта-музыканта», уходящая в прошлое русской поэзии, разрастается в стихах Окуджавы до образа-архетипа «высшего человека».

В творческом сознании Окуджавы произошло слияние образов Пушкина и пушкинского Моцарта:

Моцарт на старенькой скрипке играет.
Моцарт играет, а скрипка поет.
Моцарт отечества не выбирает —
просто играет всю жизнь напролет⁹.

В этих строках улавливается присутствие в окуджавском образе пушкинского Моцарта и редуцированного образа слепого скрипача, игрой которого так легкомысленно заслушался великий композитор и музыкант в пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери»¹⁰.

Моцарт Булата Окуджавы несет в себе и черты Пушкина-всечеловека: он «отечества не выбирает».

Унаследованный Б.Окуджавой из русской поэзии Серебряного века архетипический образ поэта-музыканта обогащается в его творчестве новыми значениями. Само присутствие этого образа в его текстах указывает на глубокую укорененность творчества Окуджавы в русском искусстве.

Еще одна разновидность литературного «архетипа» предполагает осмысление природных первоначал как архетипических. В этом случае термин «архетип» следует понимать как некоторые модели образов, существующие в коллективном бессознательном и способные усваиваться человеком неосознанно.

Архетипические образы представляют собой многозначные символы и генетически связаны с мифами. Архетипы означают различные этапы становления личности, отражают жизненный путь человека, характер его внутреннего мира и взаимоотношения с миром внешним.

В творчестве Окуджавы обнаруживаются узнаваемые элементы древнего метаязыка мировой литературы. Психология XX века трактует архетипы в душе человека нового времени в первую очередь как отклик на мифологему олицетворенной земли.

В творчестве Окуджавы проявляется архетип олицетворенной земли¹¹ и связанный с ним фитоморфный образ человека. В его стихотворениях постоянно возникает персонаж, который «растет» из земли и управляется землей как живое растение. Отсюда «растительные» сравнения в стихотворении «Лесной вальс», где создан образ музыканта, растущего ногами, как корнями, в землю:

И его худые ноги как будто корни той сосны —
они в земле переплетаются, никак не расплетутся¹².

Земля рождает людей из себя, как дерево ветви.

Фитоморфные сравнения распространяются на явления искусства: песенка «зелена, как трава»¹³, и этот образ тоже генетически восходит к архетипу олицетворенной земли.

Ощущение единства мира и человека постоянно дает о себе знать в стихах Булата Окуджавы, где музыка «проливается» ручьями прямо «в кровь» поэта¹⁴. Те же архетипические корни имеет один из самых известных и популярных созданных им образов: «Арбатство, растворенное в крови, / неистребимо, как сама природа»¹⁵. Здесь слились воедино связь поэта с миром и ощущение кровного родства с лучшей частью мира — Арбатом.

Благодаря тонкому и точному чувству связи с миром, Окуджава способен уловить в природе неслышимые другим, но живущие там звуки песен: «Каждый пишет, как он слышит»; «Расплескался в улочках окрестных / та мелодия... А поющих нет...»¹⁶.

Он верит, что настоящие произведения искусства становятся такими же живыми явлениями природы, как травы и деревья, «как пенье соловья, как дождь и как прибой»¹⁷.

В его стихах улавливается архетипический образ искусства, рожденного природой и потому способного быть языком ее самовыражения:

Ну чем тебе потрафить, мой кузничек?
Едва твой гимн пространства огласит,
прислушаться — он от скорбей излечит,
а вслушаться — из мертвых воскресит.

Какой струны касаешься прекрасной,
что тотчас за тобой вступает хор
таинственный, возвышенный и страстный
твоих зеленых братьев и сестер?¹⁸

«Ты тоже из когорты стихотворной», — утверждает поэт, признавая в кузничке своего собрата по искусству. Образ кузничика — творца гимнов и в то же время стихотворца — выстраивается по модели архетипа музыканта-поэта.

Подлинной поэзией может быть только та, что имеет природную основу, только тогда она естественна и органична.

Одним из распространенных архетипических образов является оппозиция архетипов падения, символизирующих спуск, погружение в состояние между жизнью и смертью, состояние предрождения, и архетипов подъема, лестницы, полета, образа ангела.

В поэзии Булата Окуджавы постоянно повторяется архетип полета, символизирующего состояние высшей свободы, достигаемой художником в моменты творчества. Мотив полета звучит в песне «Заезжий музыкант целуется с трубой»: «чтоб пред тобой проплыть, как поздний лист, дрожа...»¹⁹. Образ повторяется в песне «Музыкант»:

Музыкант играл на скрипке — я в глаза ему глядел.
Я не то чтоб любопытствовал — я по небу летел²⁰.

И голос поэта взлетает в небо, и чудо обещает «слететь на нашу землю с высоты»²¹. Героям Окуджавы знакомо состояние полета: «Мы плывем ночной Москвою между небом и землей»

(«В день рождения подарок преподнес я сам себе...»)²² Потому, наблюдая игру оркестра в городском саду, лирический герой Окуджавы чувствует:

После дождичка небеса просторны,
голубей вода, зеленее медь.
В городском саду флейты да валторны,
капельмейстеру хочется взлететь...²³

Все сказанное выше свидетельствует о том, что полигенетический образ «поэта-музыканта» складывается в поэзии Булата Окуджавы в результате синтеза архетипа поэта с архетипами олицетворенной земли и полета. Такая модель поэтического архетипического образа говорит о том, что Булат Окуджава является наследником творческого опыта поэтов XX века: В.Хлебникова, В.Маяковского и О.Мандельштама.



М.Врубель. Илл. к трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери»

Примечания

¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 99.

² Там же. С. 284.

³ См.: Топоров В.Н. «Господин Прохарчин»: попытка истолкования // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифологического. М., 1995. С. 150.

⁴ «Самая лучшая техника — высший человек. Высший человек живет у нас в Советском Союзе» (Платонов А. Голос отца // Из творческого наследия русских писателей XX в. СПб., 1995. С. 421).

⁵ А.С. Пушкин. «Моцарт и Сальери». Илл. М.А. Врубеля (черный карандаш, 1884).

⁶ Маяковский В.В. Флейта-позвоночник // Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. Л., 1971. С. 323—332.

⁷ Мандельштам О.Э. Век // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 102.

⁸ Карякин Ю.Ф. За книгой Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. М., 2001. С. 100.

⁹ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 255.

¹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 5. С. 306—315.

¹¹ Иваницкий А.И. Архетипы Гоголя // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 249.

¹² Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 115.

¹³ Там же. С. 128.

¹⁴ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 428.

¹⁵ Там же. С. 375.

¹⁶ Там же. С. 296, 428.

¹⁷ Там же. С. 310.

¹⁸ Там же. С. 425.

¹⁹ Там же. С. 311.

²⁰ Там же. С. 406.

²¹ Там же. С. 425.

²² Там же. С. 411.

²³ Там же. С. 428.

Мария ГЕЛЬФОНД

Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой¹

На первый взгляд имена Мандельштама и Окуджавы в истории русской поэзии XX века представляются максимально отдаленными друг от друга. Створчеством Мандельштама неизменно связывают представление о высшей сложности поэтического слова, с лирикой Окуджавы — о его высокой простоте. Истоки творчества Окуджавы видятся, скорее, в поэзии символизма, возможно — в лирике Пастернака. Несмотря на это, мандельштамовские ассоциации при чтении Окуджавы естественны — и почти неизбежны. С.С. Аверинцев, определяя бытование поэтического — произносимого и пропетого — слова Окуджавы, вспоминает неметафорический, по его мнению, образ «шевелиющихся губ» у Мандельштама². Словами Мандельштама «Серная спичка» назвал свою статью, посвященную памяти Булата Окуджавы, Г.С. Померанц³. Ряд подобных ассоциаций неоднократно возникал в статьях Г.А. Белой, Л.С. Дубшана⁴ и других исследователей творчества Окуджавы. Насколько обоснованны эти ассоциации?

При несомненном различии творчества названных поэтов можно выделить хотя и неширокую, но очень значимую сферу их непосредственного соприкосновения. Это «московский цикл» Мандельштама 1931 года и ряд «московских» стихов Окуджавы, главным образом, второй половины 50–60-х годов. Нити, протянутые от этих стихов к автобиографической прозе обоих поэтов и к поздней лирике Окуджавы, открывают новые смысловые пространства их творческих пересечений.

«Московский текст» в русской литературе явился, в отличие от «петербургского», главным образом, порождением XX века⁵. Быстрая перестройка Москвы, изменение ее архитектурного облика и внутренней атмосферы обращали писавших о ней к осмыслению проблемы временного и неизменного, эпохи и человека. Открытие Москвы как особого мира требовало ее личностного освоения. Такой попыткой лирического «вживания» в свое и одновременно чужое московское пространство представляются и названные поэтические циклы Мандельштама и Окуджавы. Город — это тот мир, в освоении которого и в контакте с которым проявляется сущность сознания лирического героя. Урбанизм каждого из рассматриваемых поэтов был естественным, органическим; «городолюбие, городострастие, городоненавистничество» (слова Мандельштама

о Данте⁶) в обоих случаях определяло спектр взаимоотношений поэта с миром. Этим в значительной степени определяется неожиданная близость названных лирических циклов (в данном случае речь не идет об осознанном следовании Окуджавой поэтической традиции Мандельштама)⁷.

Исходная ситуация создания «московских» стихов для каждого из поэтов — это возвращение автора в Москву после многолетней разлуки и более чем серьезные перемены, произошедшие за это время с ним, городом и страной.

Для Мандельштама — петербуржца, долгое время не принимавшего уклада московской жизни и всего «московского» периода русской истории («Все чуждо нам в столице непотребной...», 1918⁸), — Москва была чужим миром, и все же переезд в нее был осмыслен именно как *возвращение* к миру, себе и стихам:

В год тридцать первый от рожденья века
Я возвратился, нет — читай: насильно
Был возвращен в буддийскую Москву...⁹

По словам Н.Я. Мандельштам, «летом 31-го года в полной изоляции, на Полянке, обольстившись рекой, суетой, шумом жизни, он поверил в грядущее, но понял, что он уже в него не войдет»¹⁰. Следствием этого обольщения стала постоянно повторяемая Мандельштамом болезненная попытка примириться с настоящим, согреться его «серной спичкой». Значим сам факт временного соседства «московского» цикла с «волчьим»: вызов века на смертельный поединок и неудержимое тяготение к нему — два полюса сознания, реализованных в мандельштамовской лирике начала 30-х годов.

Обстоятельства возвращения Окуджавы были иными уже потому, что Москва была для него миром изначально своим, обжитым, сокровенным («арбатство, растворенное в крови»¹¹ — позднейшая формула родства, почти аналогичная мандельштамовским словам о Петербурге: «город, знакомый до слез, / до прожилок, до детских припухлых желез»¹²). Но возвращение было болезненным — Москву заново узнавал человек с обретенным вне родного города жизненным опытом и многолетней болью отверженности: «Замереть на маминой груди, позабыв все на свете: и Калугу, и горькие годы разлуки<...>, и вчерашнюю войну...» («Приключения секрет-

ного баптиста»¹³). Вживание в московский мир, вхождение в него (в прямом и переносном смысле) осложнялось ощущением неустойчивости, смутной надеждой и неясной «мелодией утра»¹⁴. Другой стала и Москва. «...все переменялось, и Москва тоже. Открылись глаза, и стали заметнее, всплыли из небытия ее закоулки, клопы и тараканы, ее пивные в чаду и при тусклом свете, и *страх в глазах, и ненадежность бытия* (выделено мной. — М.Г.). И это все не уравновешивалось ни Кремлем, ни Красной площадью, ни новыми проспектами и мостами.

Напротив, в Москве как бы сосредоточилась недавняя затяжная беда и не выветривалась. Нет, Иван Иванович не анализировал всего этого, не обобщал. Он был составной частью большого города, он приспособился к этому быту. Но, видимо, человеческое в нем не было побеждено окончательно, вот оно и выплескивалось, и протестовало, и маячило, словно бельмо на глазу» («Подозрительный инструмент»¹⁵).

Неотделимый от плоти и крови Москвы, лирический герой и Мандельштама, и Окуджавы по сути своей — «маленький человек» с присущей ему болезненной уязвимостью, постоянной оглядкой на отсутствующего собеседника, ожиданием реакции «другого»¹⁶. Возводивший свою родословную к Макару Девушкину и капитану Голядкину, Мандельштам одновременно осознает себя «маленьким человеком» и силится отделить себя от него. Наиболее отчетливо подобное раздвоение проявляется в прозе конца двадцатых годов, в судорожном восклицании из «Египетской марки»: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!»¹⁷

В автобиографической прозе Окуджавы сознание «маленького человека» раскрывается в его постоянных попытках увидеть себя со стороны, чужими глазами. Условием такого взгляда нередко становится временная дистанция, когда перед нами возникает своеобразная «очная ставка» ироничного автора и его незащитного героя (подобные отношения связывают в «Египетской марке» Мандельштама и Парнока). «Представляю, как смешно я выглядел: расставленные ноги, и руки в карманах шинели, и пилотка, натянутая на уши<...> Мне бы только шапку-ушанку, и я не выглядел бы таким жалким» («Будь здоров, школяр»¹⁸). «Трудно сейчас представить, как я все это проделывал<...> Я ли то был, тот кривоногий солдатик с оттопыренными ушами, выброшенный из домашнего уютного тепла прямо в ожесточенные пятерни лейтенанта Ланцова?» («Уроки музыки»¹⁹)

Тщедушность, малость, болезненная уязвимость лирического героя (отнюдь, кстати, не соответствующая реальным внешности и поведению авторов) становится предметом постоянной рефлексии обоих поэтов. Движения, внешность, походка — все оценивается пристрастным взглядом стороннего наблюдателя, причем его роль может принимать на себя и иронически оценивающий себя и свои былые иллюзии автор:

Бывали дни такие — гулял я молодой,
глаза глядели в небо голубое,
еще был не разменян мой первый золотой,
пылали розы, гордые собою.
(Б.Ш. Окуджава, «Арбатский романс»²⁰)

Бывало, я, как помоложе, выйду
В проклеенном резиновом пальто
В широкую разлаплицу бульваров...
.....
И пахло до отказа лавровишней...
Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...
(О.Э. Мандельштам, «Полночь в Москве.
Роскошно буддийское лето...»²¹)

Особым знаком вхождения героя в мир, его причастности к «суровой эпохе»²² становится одежда — нескладная оболочка, позволяющая отрешиться от своей отчужденности, хотя бы на время забыть о ней и раствориться в мире. Одежда становится обоснованием собственного «я», ее выбор — выбором судьбы. Осознание себя современником века невозможно у Мандельштама вне описания нелепого пиджака, делающего его неотличимым от собратьев по городу и веку:

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея, —
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!²³

Подчеркнутая декларативность этого восклицания — внешняя сторона напряженной неуверенности героя. Свое право быть неотъемлемой частью века («Попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам — себе свернете шею!»²⁴) Мандельштам готов отстаивать в поединке со всеми, кто усомнится в его причастности времени.

Так же — со стороны, чужими глазами, скользкими по человеку, фиксирующими внимание на одежде, а не на сущности, оценивает своего героя и Булат Окуджава. «Серый костюмчик» в его ранней песенке — это утверждение себя частью мира и просьба о жалости к себе; благодаря невыразительной простоте одежды здесь стирается граница между «я» и «другими», между поющим и слушающими:

На мне костюмчик серый-серый,
совсем как серая шинель.
И выхожу я на эстраду
и тихим голосом пою.

А люди в зале плачут-плачут —
не потому, что славен я,
и не меня они жалеют,
а им себя, наверно, жаль!²⁵

Позже особым знаком судьбы становится у Окуджавы «старый пиджак»:

Я много лет пиджак ношу.
Давно потерял и не нов он.
И я зову к себе портного
и перешить пиджак прошу!²⁶

Вместе с потершимся пиджаком стареют надежды лирического героя и его попытки «перекрыть все иначе». В предполагаемом диалоге со старательным портным рождается особая мудрость — «надежда на счастливый исход и сознание ее необоснованности»²⁷. К теме «старого пиджака» Окуджава возвращается и в поздних стихах, где надежда уже окончательно вытеснена мудрой самоиронией и трезвым знанием времени:

Поистерся мой старый пиджак,
но уже не зову я портного:
перекройки не выдержать снова —
доплетусь до финала и так²⁸.

Архетипический сюжет, связывающий приведенные стихи Окуджавы и Мандельштама, конечно же, гоголевская «Шинель», осмысленная в трагикомических реалиях XX века. По словам С.Г. Бочарова, «история новой шинели — это словно попытка Акакия Акакиевича воплотиться в формы мира, войти в его измерения»²⁹. Подобная попытка всегда обречена на неудачу, и печальный эпилог дописывает здесь сама жизнь.

Особым предметом авторской рефлексии одежда становится и в прозе каждого из рассматриваемых авторов: сюжет «Шинели» сходным образом варьируется в «Египетской марке» Мандельштама³⁰ и в «Искусстве кройки и житья»³¹ Окуджавы. Рубашка Парнока, доставшаяся ротмистру Кржижановскому, и так и не сшитое кожаное пальто в автобиографическом рассказе Окуджавы воплощают мечту об иной жизни — возможной, но нереализованной. Насмешка над героем и печаль о несовершенстве мира определяют смысловой и интонационный фон обоих произведений.

Обоснованием своей связи с эпохой и, соответственно, миром новой Москвы становится для каждого из поэтов и утверждение исторической причастности к произошедшим переменам. Подобно тому как Мандельштам сохраняет верность разночинским идеям («Для того ли разночинцы / рассыпные топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?»³²), Окуджава утверждает свою преемственность по отношению к «комиссарам в пыльных шлемах»³³. Подобное отношение к прошлому отнюдь не предполагает его идеализации (в чем нередко упрекали Окуджаву): оно является, прежде всего, утверждением верности идеям юности и, опосредованно, права на настоящее.

Созвучны и ключевые образы двух московских циклов — метафорические проекции лирического «я». От «трамвайной вишенки» Мандельштама («Я трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю, зачем я живу»³⁴) тянется нить к «московскому муравью» Булата Окуджавы («Но я московский муравей, и нет покоя мне — / так было триста лет назад и будет так всегда»³⁵). В основе каждой из этих метафор лежит осознание себя болезненно малой частью целого, при-

чем целого хаотического и нелепого, любимого и отторгающего.

Несомненно при этом и различие. «Трамвайная вишенка» Мандельштама — исключительный в контексте его «московского» цикла трагический образ. Москва в стихотворении «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» — это воронка, сулящая смерть. Ее аморфность зловеща, а московский трамвай везет героев в небытие:

Мы с тобою поедим на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет,
А она то сжимается, как воробей,
То растет, как воздушный пирог³⁶.

Поэзии Окуджавы подобное обостренно трагическое восприятие жизни несвойственно. В его «московских» стихах звучит иная интонация — мудрой печали, грустного знания. Его лирический герой — «московский муравей», — создавая свою малость, создает и обживает свой мир. Он не только бессловесная жертва времени, но и творец своего мира, одновременно Господь и Адам, создающий себе богиню «по образу и духу своему»³⁷. В жестоких противоречиях эпохи он пытается сотворить свое будущее и судьбу и с радостью обнаруживает, что не одинок в этих попытках:

Мы сами себе сочиняем и песни и судьбы,
и горе тому, кто одернет не вовремя нас...³⁸

Вернемся к Мандельштаму. Трагическое в его лирике — это оборотная сторона всеохватной причастности к бытию. Диапазон состояний героя московского цикла резко контрастен. Мировосприятие Мандельштама в период его возвращения в «буддийскую Москву» глубоко и точно описывает Л.М. Видгоф: «Надо было жить, и хотелось жить, а Москва с ее безалаберностью, пестротой, простором, неистребимой естественностью волновала некоей домашней и наивной прелестью»³⁹. За исключением приведенных стихов о «трамвайной вишенке» московский цикл Мандельштама наполнен обостренной, нескончаемой радостью бытия. В стихи попадают все впечатления внешнего московского мира в их хаотическом нагромождении: китайская прачечная, уличный фотограф, турецкий барабан и струя из бочки для поливки улиц⁴⁰. Герой Мандельштама постоянно стремится ощутить свою связь с миром и мучается отторгнутостью от него. Связь с миром других призрачна, едва уловима, полузапретна, но тем не менее нерасторжима:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда!
Полночный ключик от чужой квартиры,
Да гривенник серебряный в кармане,
Да целлулоид фильма воровской⁴¹.

Подобная болезненность вхождения в московский мир (несмотря на изменения, произо-

шедшие с городом) ощутима и в лирике Окуджавы. Ее герой торопится приобщиться к Москве, надыхаться ее воздухом, ощутить подлинную радость возвращения, но осознает вместе с тем ее жестокость и неизбежность предстоящего разрыва. Единственное, что в его силах, — умолить Москву об отсрочке:

Время идет, хоть шути — не шути,
как морская волна вдруг нахлынет и скроет...
Но погоди, это всё впереди,
дай надыхаться Москвою.

Мало прошел я дорогой земной.
Что же рвешь ты не в срок пополам мое сердце?
Ну не спеши, это будет со мной,
ведь никуда мне не деться.

Видишь тот дом? Там не гасят огня,
там друзья меня ждут не больным, не отпетым...
Да не спеши! Как же им без меня?
Надо ведь думать об этом.

Дай мне напиться воды голубой,
придержи до поры и тоску и усталость...
Ну потерпи, разочтемся с тобой —
я должником не останусь⁴².

Важным моментом в лирике и Мандельштама, и Окуджавы становится пешее освоение пространства, «впечатывание» себя в него как способ закрепления своего места в московском мире. Лирический герой каждого из рассматриваемых циклов — это московский пешеход, «гуляка с волшебною тростью»⁴³ (эти слова Мандельштама о Батюшкове являются одновременно и автохарактеристикой), «дежурный по апрелю»⁴⁴. Москва воспринимается им как последовательно раскрывающийся в одиноких долгих прогулках мир, и это оставляет в стихах почти физическое ощущение от соприкосновения с московским асфальтом («Люблю разбегды скворчащих трамваев / и астраханскую икру асфальта» — Мандельштам⁴⁵; «И прозрачен асфальт, как в реке вода» — Окуджава⁴⁶). Сходный — едва ли не до тождественности — мотив стертых башмаков обусловлен букввальным восприятием расхожей метафоры «жизненного пути»: пройти город не менее трудно, чем пройти жизнь:

Еще он помнит башмаков износ —
Моих подметок стертое величье...
(О.Э. Мандельштам, «Еще он помнит
башмаков износ...»⁴⁷)

Еще моя походка мне не была смешна,
еще подошвы не поотрывались,
за каждым поворотом, где музыка слышна,
какие мне удачи открывались!
(Б.Ш. Окуджава, «Арбатский романс»⁴⁸)

С московскими улицами связаны воспоминания о прошлом и неясные надежды на будущее. «Я хожу по улицам московским, — писал О.Э. Мандельштам жене, — и вспоминаю всю нашу милую трудную жизнь»⁴⁹. Город неисчер-

паем и нескончаем — как река, как поток времени («Никогда до конца не пройти тебя»⁵⁰). Рядом с лирическими героями рассматриваемых поэтических циклов в этом потоке плывут другие московские пешеходы, и стук их каблучков рождает музыку «рояля Москвы»⁵¹. Эта метафора Мандельштама — своеобразное предвестие великой метафоры Окуджавы «надежды маленькой оркестрик»⁵²:

Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.
С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких
железных.

(О.Э. Мандельштам,
«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»⁵³)

Пешеходы твои — люди не великие,
каблучками стучат — по делам спешат...
(Б.Ш. Окуджава, «Песенка об Арбате»⁵⁴)

Сквозь будничные перестук шагов пробивается иная — подлинная, высокая музыка. Здесь звучат мелодии Шуберта («На Москве-реке почтовым пахнет клеем, / Там играют Шуберта в раструбы рупоров»⁵⁵) и Баха («Но вышел тихий дирижер, но заиграли Баха, / и все затихло, улеглось и обрело свой вид»⁵⁶). Москвичом оказывается в поэтическом мире Мандельштама и Моцарт, а «Песенка о Моцарте» Окуджавы, внешне не связанная с «московским циклом», скреплена с ним целым рядом потаенных мотивов — надежды, судьбы, «грехов нашей родины вечной»:

К Рембрандту входит в гости Рафаэль.
Он с Моцартом в Москве души не чаёт...
(О.Э. Мандельштам, «Еще далеко мне до
патриарха...»⁵⁷)

Моцарт на старенькой скрипке играет,
Моцарт играет, а скрипка поет.
Моцарт отечества не выбирает —
просто играет всю жизнь напролет.
(Б.Ш. Окуджава, «Песенка о Моцарте»⁵⁸)

«Малость» московского героя в поэзии Мандельштама и Окуджавы — это внешняя сторона его неощутимого другими и робко осознаваемого им самим величия. Подтверждая его, высокими собеседниками московских прогулок становятся для обоих великие поэты «золотого» — пушкинского — века: Батюшков, Языков, Лермонтов и даже сам Александр Сергеевич. Их — нежных, насмешливых, прощающих — можно встретить на улицах Москвы, и встречи с ними становятся естественным воплощением мечты о поэтическом бессмертии. Описание подобной встречи — это не литературная условность, а подлинное ее переживание: сбивчивый диалог с поэтами прошлого рождает у Мандельштама счастье благодарности и дарит Окуджава весть о последнем прощении:

Словно гуляка с волшебной тростью,
Батюшков нежный со мною живет.
Он тополями шагает в Замостье,
нюхает розу и Дафну поет.

Ни на минуту не веря в разлуку,
Кажется, я поклонился ему,
В светлой перчатке холодную руку
Я с лихорадочной завистью жму.

Он усмехнулся. Я молвил: спасибо.
И не нашел от смущения слов:
— Ни у кого — этих звуков изгибы...
— И никогда — этот говор валов...
(*О.Э. Мандельштам, «Батюшков»⁵⁹*)

Насмешливый, тшедушный и неловкий,
единственный на этот шар земной,
на Усачевке, возле остановки
вдруг Лермонтов возник передо мной,
и в полночи рассеянной и зыбкой
(как будто я о том его спросил)
— Мартынов — что... —
он мне сказал с улыбкой. —
Он невиновен.
Я его простил.
(*Б.Ш. Окуджава, «Встреча»⁶⁰*)

Общение с высокими собеседниками прошлого не сокращает, а еще более усугубляет раз-

рыв между поэтом и его современниками. Поэтому и рождается страстное желание: сократить этот разрыв, найти собеседника, взять его за руку, спасти, спастись...

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду,
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,
Взять за руку кого-нибудь: будь ласков,
Сказать ему: нам по пути с тобой⁶¹.

То, о чем мечтает в своих московских стихах лета 1931 года Мандельштам, в какой-то мере удается Окуджаве четверть века спустя: набитый московский трамвай в стихах Мандельштама вел к смерти, полночный троллейбус Окуджавы спасает и дарит надежду:

Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...
Как много, представьте себе, доброты
в молчанье,
в молчанье⁶².

Примечания

- ¹ Данный текст опубликован в изд.: *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. М., 2004. С. 325–335.
- ² **Аверинцев С.С.** Поэзия, сохраняющая тепло человеческого дыхания // Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 30–32.
- ³ **Померанц Г.С.** Серная спичка // *Литературное обозрение*, 1998. № 3. С. 23.
- ⁴ **Белая Г.А.** Моцарт в неволе // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века*. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино. М., 2001. С. 37–38; **Дубшан Л.С.** О природе вещей // **Окуджаву Б.Ш.** Стихотворения. СПб., 2001 (Новая библиотека поэта). С. 4.
- ⁵ **Сухих И.Н.** Двадцать книг XX века. Эссе. СПб., 2004. С. 262.
- ⁶ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. Стихотворения. Проза. М., 1994. С. 250.
- ⁷ Эта проблема ставится и отчасти рассматривается в следующих работах: **Бойко С.С.** Этот остров музыкальный: тема музыки и образ музыканта в творчестве О.Мандельштама и Б.Окуджавы // *Вагант—Москва*, 1997, № 4–6. С. 21–27; **Розенблюм О.М.** К вопросу об эволюции образа поэта в лирике Булата Окуджавы (50–60-е гг.) // Булат Окуджавы: его круг, его век. С. 114; **Сажин В.Н.** Примечания // **Окуджаву Б.Ш.** Стихотворения. СПб., 2001 (Новая библиотека поэта). С. 635, 637.
- ⁸ «Все чуждо нам в столице непотребной...» // **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 1. М., 1993. С. 136.
- ⁹ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 3. С. 56.
- ¹⁰ **Мандельштам Н.Я.** Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания*. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 214.
- ¹¹ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 375.
- ¹² **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 3. С. 42.
- ¹³ **Окуджаву Б. Ш.** Заезжий музыкант: Проза. М., 1993. С. 198.
- ¹⁴ Выражение из романа «Упраздненный театр». См.: **Окуджаву Б.Ш.** Упраздненный театр. Н.Новгород, 2000. С. 45.
- ¹⁵ **Окуджаву Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 269–270.
- ¹⁶ **Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 275–276.
- ¹⁷ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 2. Стихотворения. Проза. М., 1993. С. 481.
- ¹⁸ **Окуджаву Б. Ш.** Заезжий музыкант. С. 8.
- ¹⁹ **Окуджаву Б. Ш.** Там же. С. 227.
- ²⁰ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 253.
- ²¹ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 3. С. 52.
- ²² «Меня, как реку, / Суrowая эпоха повернула...» (**Ахматова А.А.** Северные элегии // **Ахматова А.А.** Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 262).
- ²³ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений... Т. 3. С. 53.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 65. Подробнее о поэтике и документальной достоверности этого поэтического текста: **Дубшан Л.С.** О природе вещей // **Окуджаву Б.Ш.** Стихотворения. С. 3–4.
- ²⁶ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 90.
- ²⁷ **Жолковский А.К.** Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 111.
- ²⁸ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 511.
- ²⁹ **Бочаров С.Г.** Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 127.

- ³⁰ Полякова С.В. «Шинель» Гоголя в «Египетской марке» Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 457–459. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 2. С. 465–495.
- ³¹ Окуджава Б.Ш. Искусство кройки и житья // Окуджава Б.Ш. Стихи. Рассказы. Повести. Екатеринбург, 1999. С. 151–176.
- ³² Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 48.
- ³³ Окуджава Б.Ш. Сентиментальный марш // Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 13.
- ³⁴ Мандельштам О.Э. «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 48.
- ³⁵ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 44.
- ³⁶ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 48.
- ³⁷ Окуджава Б.Ш. «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» // Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 75.
- ³⁸ Там же. С. 314.
- ³⁹ Видгоф Л.М. Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. (Записки Мандельштамовского общества. Т. 9.) М., 1998. С. 133.
- ⁴⁰ «Патриарх» – развитие темы непристращности, чуждости, изоляции и в то же время шума и «дробности» Москвы... Ключик от квартиры, телефон – это еще Старосадский. Уличные фотографии – снимались вместе с женой Александра Эмильевича на улице, ходили в китайскую прачечную на Варварской площади (теперь Ногина). Все реалии – это повседневная и точная жизнь. Автопортрет как будто точный, а самое точное – это мучительная настроенность на приятие жизни, на жажду пойти по тому же пути при полной невозможности это сделать» (Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 215).
- ⁴¹ Мандельштам О.Э. «Еще далеко мне до патриарха...» // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 54.
- ⁴² Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 15.
- ⁴³ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 65.
- ⁴⁴ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 99.
- ⁴⁵ Мандельштам О.Э. «Еще далеко мне до патриарха...» // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 54.
- ⁴⁶ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 82.
- ⁴⁷ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 120. Здесь тот же образ отнесен к Тбилиси.
- ⁴⁸ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 253.
- ⁴⁹ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 4. С. 80.
- ⁵⁰ Окуджава Б.Ш. Песенка об Арбате // Чаепитие на Арбате. С. 82.
- ⁵¹ Мандельштам О.Э. «Сегодня можно снять декалькомани...» // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 60.
- ⁵² Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 179.
- ⁵³ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 52.
- ⁵⁴ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 82.
- ⁵⁵ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 61.
- ⁵⁶ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 182.
- ⁵⁷ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 53–54.
- ⁵⁸ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 255.
- ⁵⁹ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 65–66.
- ⁶⁰ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 217.
- ⁶¹ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений... Т. 3. С. 55.
- ⁶² Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 37.

Светлана БОЙКО

«Мне одиннадцать лет...»

Культурная парадигма Булата Окуджавы в хронике «Упраздненный театр»

В последнее десятилетие своего творческого пути Булат Окуджава создал немало произведений, посвященных итогам *пути исканий*. Одно из них, не опубликованное при жизни, было написано 10 мая 1997 года, во время последней заграничной поездки, в Марбурге, где некогда стал поэтом Борис Пастернак. Оно так и называется — «Итоги»¹ и завершается вопросом:

Что же над нашей кружит головой —
прихоть судьбы² или знак роковой?

В других стихах он не раз отвечал на этот риторический вопрос: разумеется, поэт выбирает прихоть судьбы:

По прихоти судьбы — Разносчицы даров —
в прекрасный день мне откровенья были³.

Поколение, рожденное в одном *ненадежном году*, не обречено построиться в общий ряд. *Роковой знак*, появляясь в стихах Окуджавы, всегда ставится поэтом под сомнение — об этом и «Примета», и «Подмосковная фантазия» (ЧНА, 398, 577–578), и многое другое. Тема «рок, фортуна и судьба»⁴ в его поэзии — разговор совершенно особый, и мы обращались к нему, разбирая зрелую лирику поэта⁵.

Кто же в силах перечеркнуть роковой знак над головой? В чем находит опору человек, который, говоря словами Бориса Пастернака, больше не в состоянии «только мириться с административной росписью сужденного»⁶? Вопрос обширен, однако в науке второй половины XX века выстраивается один из возможных ответов на него. (Закономерно, что вопрос и ответ, проблема и один из путей ее решения доводятся друг другу современниками.)

На стыке филологии, философии и истории стало возможным «рассмотрение культуры как некоторого семиотического механизма, имеющего целью выработку и хранение информации»⁷. Это определение Ю.М. Лотмана основывается на представлении о неоднородности, или, как иногда говорят, мозаичности⁸, культурного поля: «Одна из основ семиосферы — ее неоднородность. На временной оси соседствуют субсистемы с разной скоростью циклических движений<...> Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками

различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом»⁹.

Такой взгляд дает возможность описать русскую культуру XX века как конгломерат культурных парадигм, имеющих различное происхождение и историю: «Уже перед Первой мировой войной внутри русской культуры одновременно существовало несколько систем ценностей — общественных, жизненных, художественных ориентаций<...> Внутри культуры вызревало стремление к перекодировке впечатлений бытия<...> Именно в 20-е годы и именно в России произошла первая лобовая встреча двух цивилизаций — одной, уходящей корнями в христианскую нравственность (классическая русская культура) и другой — безбожной, безнравственной, получившей название советской»¹⁰. Более точное наименование этой последней парадигмы — революционно-радикальная¹¹, или просто — революционная¹².

Гипотеза о многосоставности культурного поля советского периода позволяет через систему культурных знаков описать сложный и противоречивый их комплекс, преломленный в творчестве Булата Окуджавы. Зная, что поэт родился в семье пламенных революционеров (либо начитавшись бесчисленных ремарок современников, относящихся все к тем же двум строчкам «Сентиментального марша»: «я все равно паду на той, на той единственной гражданской, / и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной» — ЧНА, 13), мы готовы предположить, что преобладающая парадигма здесь — революционно-радикальная. И будем неправы.

Обратимся к описанию детства в семейной хронике Булата Окуджавы «Упраздненный театр» (1989–1993), прозе, связанной с подведением жизненных итогов. Одним из открытий для Ашхен Налбандян и Шалико Окуджава, направленных из Грузии в Москву на учебу (как и сказано в хронике, это произошло в 1922 году¹³), «стала Изольда, Иза, студентка с исторического факультета<...> Ашхен была покорена ее пристрастием к знанию, ибо книги в ее руках выглядели живыми существами, озабоченными ее судьбой и сопутствующими ей с завидной преданностью»¹⁴. Под влиянием этой героини юные супруги решают назвать своего первенца Дорианом — в память Дориана Грея.

Многосоставность культуры — проявляется в одном и том же человеке. В качестве парадок-

са это отрефлектировано начитанной, высококультурной героиней: «Иза закачала головкой, вспоминая, как рекомендовала этим партийцам Оскара Уайльда, боясь, что они не оценят, не так поймут, наплюют на туманные буржуазные изыски. А тут вдруг прочитали, вырывая друг у друга, восхитились этой декадентщиной и влюбились в имя Дориан... Бедный Ванванч, мог ли он предполагать всю эту предродовую вакханалию?» (УТ, 106). Что касается декадентства, то едва ли герои-простецы, сын прачки и дочь столяра, осознавали, что такое *декадентщина* и как она проявляет себя в произведении искусства. Рассказчик не завышает культурного уровня своих героев: «Их зыбкой грамотности хватало лишь на то, чтобы обольщаться вдохновенными лозунгами, легко объясняясь несовершенство общественного устройства» (УТ, 90). Это не мешает героям воспринимать прочитанное на своем уровне: сюжет и фабула, нравственные проблемы, а может быть, и многое другое в «Портрете Дориана Грея» оказалось доступным непредубежденному, хотя бы и не подготовленному, читателю.

Однако суть дела не в выборе романа, автора, не в друге-просветителе и даже не в культполитпросветовских установках официоза¹⁵, который унаследовал их от самостийного культуртрегера Пролеткульта, прекратившего свое независимое существование как раз в эти времена, в конце 1921 года¹⁶. Причина непредубежденно-заинтересованного отношения героев к художественной литературе, очевидно, существовала до того, как они познакомились с Изой.

Здесь проявляет себя традиционное уважение к ценностям, которые олицетворяет собою книга, «предмет серьезный, достоверный, безусловный»¹⁷, как обозначал позднее А. Т. Твардовский. Этот художник сумел в рассуждениях о творчестве показать, что представление народа о книжной культуре ассоциировано с образом Библии: «Особое, знакомое мне с детских лет звучание слова «книга» в устах простого народа <...> как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре»¹⁸, — писал он. Современная наука, в свою очередь, исходит из того, что в народном сознании «Книга — предмет, внутреннее содержание которого универсально и способно дать ответ на любой вопрос»¹⁹. Ценностные ориентиры народной культуры²⁰ в то же время не противоречат парадигмообразующим элементам культуры книжной, которые связаны с традицией «представления о поэте <...>, где «поэт» и «пророк» — это тождественные понятия»²¹.

Герои хроники Окуджавы — пламенные революционеры — уверенно преодолевают противоречия между революционной и традиционной парадигмами, когда речь идет о культуре и просвещении. Выбор ими всегда делается в пользу традиционной культуры, в ущерб сиюминутным конъюнктурным лозунгам, которые они в иных случаях последовательно отстаивают. «<...> Ему,

первокласснику, добрая учительница заявила непрекаемо, что Пушкин был плохой, потому что имел крепостных крестьян и издевался над ними, а Демьян Бедный — хороший, потому что он высмеивает капиталистов... И он кинулся к мамочке. «Мамочка, кто главное, Пушкин или Демьян Бедный?!» — «Ну конечно, Пушкин», — сказала мамочка, думая о чем-то своем. «Пушкин?! — воскликнул Ванванч, торжествуя. — Так ведь он был помещиком!..» — «Ну... не совсем так», — сказала оторопевшая мамочка. И он хорошо запомнил растерянное выражение ее любимого лица» (УТ, 154).

В этой семье ребенок читает с раннего детства. Выбор книг — традиционное для России с начала XX века детское чтение. В восемь лет герой «раскрыл своего читанного Сетона-Томпсона и уткнулся в изображение Виннипегского Волка» (УТ, 149). В арбатском дворе (т. е. до отъезда в Нижний Тагил) Ванванч популярно рассказывает друзьям о Пантагрюэле. Приятель его удовлетворен: «Кто это Пантагрю... как?... грюэль? Ловкий и хитрый?... Это вроде меня? Да?..» (УТ, 184). Приехавший с XVII партийного съезда отец привозит «Ванванчу коричневые полуботинки и «Приключения Тома Сойера»» (УТ, 212). Детские читательские пристрастия, в частности Сетон-Томпсон, сохранили свое значение для Окуджавы даже в зрелом возрасте. На вопрос Льва Копелева о том, какое значение имела в жизни его собеседников американская литература, поэт ответил: «Прошел через увлечение О'Генри, Лондоном, Драйзером, Хемингуэем, Апдайком. Все они очень основательно во мне побушевали, но со временем потускнели, остались Сетон-Томпсон, Фолкнер, Вулф»²².

Прочитанное, естественно, сопрягалось с собственными впечатлениями героя: «Так прекрасно шляться по будничной Вагонке, по знакомым местам, по тайге, а вечерами погружаться в приключения Робинзона Крузо или придумывать строчки и воображать, как ахнет бабуся» (УТ, 259). И для мальчика чтение наполнялось глубоким значением, оживало, преобразуя бытие. К окончанию четвертого класса «на день рождения папа и мама подарили ему толстенную книгу о животных. Автором был неизвестный Брэм. На рисунках звери выглядели живыми. Появление каждого нового изображения сопровождалось маршеобразной музыкой — то ли он сам напевал, то ли она проливалась с небес...» (УТ, 238).

Родители всячески поощряли культурные пристрастия ребенка. В интервью, посвященном работе над «Упраздненным театром», поэт вспоминал: «В доме царил культ книги. Сын прачки, отец был начисто лишен «пролетарского» снобизма, напротив, очень тянулся к интеллигенции, к культуре. И меня приучал. Каждую неделю водил в книжный магазин, причем обставлял это с такой торжественностью и столь серьезно предлагал мне самому выбирать книгу, что я и по сей день помню эти походы и благодарен ему»²³.

В хронике эта ситуация погружена в сложный социально-психологический контекст: крупный партийный руководитель Шалва Окуджава стремится в личной жизни соблюдать аскезу и не пользоваться номенклатурными привилегиями — немало эпизодов хроники посвящено этой установке, которую сын-подросток из протеста пытается отвергать. Только в одном случае Шалико поступается принципами — когда речь идет о возможности приобрести хорошие книги для себя и для сына. «В книжном магазине толпились покупатели. Директор магазина провел их за прилавок, в комнату. Там тоже были полки, уставленные книгами<...> Папа сказал: «Выбирай, что тебе нравится...» и принялся рыться среди книг для взрослых. Ванванч тотчас нашел «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Гулливера» и спросил, почему они не стоят в самом магазине. «Там этого ничего нет», — сказал папа. «Почему?» — удивился Ванванч. «Это же так просто, — сказал папа, — пока хороших книг на всех не хватает...» (УТ, 265).

Еще одна — и отдельная — тема в «Упраздненном театре» — это семейная любовь к оперному искусству, привычка часто ходить в театр, превосходное знание репертуара.

Героя «Упраздненного театра» не позднее семи-восьмилетнего возраста приобщают к опере: «Это выглядело таким образом: она приходила после рабочего дня и, не поднимаясь домой, кричала снизу: «Куку!», и Ванванч, уже соответственно приодетый бабусей, скатывался со второго этажа и с мамочкой — в оперу! Благо, было под боком, благо, было постоянное место в ложе, и мамочка, хоть и с отрешенным лицом, но все же — рядом, теплая и красивая. А тут уж и «Конек-Горбунок», поразивший воображение, а затем «Чио-Чио-сан», а потом — и «Кармен», и «Фауст», и, конечно же, божественный «Евгений Онегин», который затем ежедневно разыгрывался с приятелями под управлением, конечно, Ванванча» (УТ, 129).

Когда в Нижний Тагил приезжает знаменитая оперная певица, семья, разумеется, идет на долгожданный концерт. Они давно оторваны от столиц, и известные произведения слушаются по-особому: «Многие из этих арий Ванванчу были уже знакомы. Папа тихонечко про себя подпевал. Бабуся слушала, замерев. Мама же слегка улыбалась, вскинув густые брови, как улыбаются очень счастливые, но слегка недоумевающие люди, не понимая, откуда вдруг это счастье и счастье ли это...» (УТ, 223–224).

Подпевать ариям мог бы каждый из них. Мальчик не просто с детства помнит арии, не только разыгрывает с приятелями оперный сюжет — «уж Ванванч неизменно оставался Ленским» (УТ, 129), — но — в восьмилетнем возрасте — через оперную музыку уже выражает свои чувства в минуту сильного потрясения: «Тонкий звук повисает на губах и слетает с них, и усиливается, и улетает прочь... Куда?.. Куда?.. <...> звук, выплескивающийся из него, слаб, чист и

мягок <...> Куда, куда, куда вы удалились, златые дни моей весны?.. Люлюшка хохочет. «Что случилось?!» — спрашивает тетя Сильвия. «Мама, — хохочет Люлю, — он поет арию Ленского...» (УТ, 137).

Отдельный и особый пласт традиционной культуры в хронике — это культура бытового уклада, которая объявлена мешанством, заслуживающим только порицания. Рассказчик с глубоким вниманием обращается к этой «уходящей натуре». Главная жрица уютного очага — тетя Сильвия. Не случайно такая роль достается ей, героине, которая способна противостоять судьбе, наделена интуицией и энергией. «Почему, — кипело в Сильвии, — почему вы с таким энтузиазмом делаете мою жизнь невыносимой?! Кто вам позволил?.. Где магазин мадам Геворкян, в котором я покупала кузнецовский фарфор?.. Где?.. Теперь мадам Геворкян существует почти на подаяние, а в ее магазине — комсомольский клуб!.. Почему?.. Кто?..» Это все кипело в Сильвии, когда она встречалась с Ашхен и Шалико и его братьями, но она благоразумно молчала, а пространство озаряла ее обаятельная улыбка» (УТ, 154).

Все приведенные примеры из хроники говорят об одном и том же: семья убежденных большевиков Ашхен Налбандян и Шалвы Окуджавы ориентирована в то же время на ценности традиционной культуры, и именно здесь, в семье, к этим ценностям приобщается сын — нередко вопреки школе, дворовому окружению, распространенным общественным настроениям, наконец, как в случае с Демьяном Бедным, вопреки партийной точке зрения, распространяемой через общественные институты. Просветителем (культуртрегером) становится именно семья. Она же — хранитель социально-исторической информации, поскольку в иных общественных институтах в связи со сменой политических оценок пересматривается и переписывается «наше непредсказуемое прошлое».

Этот перенос культурной памяти из общественной в частную жизнь — частное, но значимое проявление важнейшей тенденции в культурологии советского времени. Вот как об этом пишет Г.А. Беляя: «<...>усеченная, кастрированная, но рядом с революционными поделками все-таки жила классическая культура и жили люди ее ценностной ориентации. Я имею в виду не только «великих»: А.Ахматову, Б.Пастернака, М.Булгакова. Я хочу, чтобы мы сохранили благодарную память о скромных музейных работниках, по интеллектуальному уровню превосходящих нынешних профессоров; библиотекарей, выбиравших для нас «настоящие книги», скромно одетых, тихо ухивших из жизни наших учителей из «бывших», говоривших на том русском языке, который они впитали в детстве «за чаем»... Жизнь — нормальная, частная — была советской властью отменена, но в ее планктоне, ее взвеси были крупинки золотой породы, и они — люди, затерянные в толще общества, знав-

гружена таким вопиющим противоречием, которое тем не менее имело место в жизни. «Попавшая в литературный ряд, явление как явление упрощается»²⁸, — писал в дневнике 1942 года Евгений Шварц.

Внимательно рассматривая русскую литературу пореволюционного времени, ученые отметили, что в советское время «каждому следующему литературному поколению доставалась худшая площадка, чем предшествующему <...> Позднейшие поколения <...> на месте литературной эволюции²⁹ <...> заставляли традицию, уже обработанную государственным давлением»³⁰. Как это показано в хронике, герой получает «обработанную» традицию подцензурной литературы как бы из первых рук: от настоящего пролетарского писателя Александра Авдеенко, который был гостем семьи Окуджавы, по-видимому, в 1935 году³¹. «Он прославился своим первым романом «Я люблю»³². Он был из рабочих, и это придавало ему вес. Его устроили в папином кабинете. Он спал на диване. Работал за папиным столом. Писатель!..» (УТ, 231).

Для ребенка «слово «писатель» приобретало особый смысл: это был уже почти Сетон-Томпсон, почти Тургенев, почти Даниэль Дефо» (УТ, 232). Сам Александр Остапович Авдеенко в поздней автобиографической книге «Отлучение» (1956—1988) очень похоже рисует свое отношение к роли писателя: «Никто не вызывал во мне такого преклонения, как писатели <...> Писатель, казалось мне, имеет какую-то особую душу, волшебным настроенную, способную угадывать жизнь чужой души. Он знает все о жизни людей, о природе и обо всем на свете <...> Я был убежден, что писатели — люди исключительно умные, добрые, отзывчивые, бескорыстные, мужественные, правдивые, искренние, совестливые, ненавидят ложь, притворство, лицемерие, зависть, подлость. Не обладая всеми этими качествами, думал я, нельзя писать»³³.

Трепетное отношение к писательству становится для Авдеенко знаком, требующим даже особых стилистических приемов. В книге «Войди в огонь, в котором я горю» (1977), посвященной поездке в город юности Магнитогорск, пересказана беседа автора с молодым рабочим: «— Ты кто? — Пенсионер. — Где работал? — Бумагомаратель. — Понятно. По конторской части. А я доменщик»³⁴. Рассказчик то ли боится профанации, то ли не хочет непомерно возвысить себя над собеседником: в случайном контексте употребить слово *писатель* нельзя, вместо него используется сниженное *бумагомаратель*. Зато, обдумывая эти впечатления, автор не уменьшает своей роли, как он ее понимает: «Великое это счастье для писателя — видеть за героем своего повествования живых людей, а в их делах — действительные события, подлинную, невыдуманную жизнь»³⁵.

Оба писателя, 1908 и 1924 года рождения, получили в наследство ценности литературоцентричной культуры, причем беспризорник Авде-

енко получил их, что называется, из воздуха. Чтение его, по всей видимости, носило бессистемный характер, включая низкосортную литературу. Согласно «Отлучению», оно началось с того, что сирота-беспризорник нанялся к торговцу полиграфической продукцией³⁶.

Получив доступ к печатному слову, мальчишка в свободное время «жадно поглощал книги, одну за другой. Совсем недавно читал по складам, теперь пробегал страницу в мгновение. Страсть к чтению овладела мною»³⁷. Закономерно, что пересечение дорог этого «почти Тургенева» с будущим поэтом описано обоими очень схоже³⁸: ведь сюжет встречи дебютанта с писателем попадает для них в одну и ту же, традиционную по своему происхождению, культурную парадигму и воспринимается как прикосновение к тайне искусства. У Авдеенко читаем: «Сын Окуджавы, маленький Булат, почему-то не сводит с меня глаз. Смотрит, все смотрит и будто хочет спросить о чем-то и не решается <...> Утром, когда я возвращался к себе после бритья и душа, обнаружил в своей комнате полуодетого Булата. Он стоял у стола над моим путевым дневником и мучительно, как мне показалось, раздумывал над единственной строкой вверху чистого, в клеточку листа»³⁹.

Окуджава пишет в хронике: «Сквозь полуотворенную дверь Ванванч видел иногда, как гость восседал за столом и карандаш⁴⁰ в его руке значительно покачивался. В один из дней <...> Ванванч <...> подобрался к столу и прочитал единственную строку, черневшую на ней: «Мне девятнадцать лет...» И тут он подумал, что тоже будет писать <...> и его произведение будет начинаться со строки: «Мне одиннадцать лет...» Наслаждение было велико <...>» (УТ, 232).

Здесь нуждается в комментарии еще целый ряд обстоятельств. Во-первых, Окуджава изображает заезжего писателя в позе многозначительности, не отвечающей правде: рабочего парня уличает лист бумаги, оставшийся почти нетронутым. Острие сатиры направлено на «пролетарский снобизм», на позу деятеля, якобы востребованного временем. Это прием в художественной прозе, и не следует понимать его буквально: черновики Александра Авдеенко в эти годы не белели, он был корреспондентом «Правды», а в 1936-м выпустил следующую свою книгу, «Судьба», — о той же Магнитке, что и «Я люблю», только переименованной в Железнодорожск.

В то же время Авдеенко и вправду не был писателем-автоматом, который бы легко марал бумагу по любому поводу. Так, его участие в писательской поездке по Беломорско-Балтийскому каналу, впоследствии описанное им в повести «Отлучение», не нашло отражения в печально знаменитой книге «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства. 1931—1934 гг.»⁴¹. Также и его поездка на строительство канала Москва—Волга, куда писатель был командирован редакцией «Истории фабрик и заводов», привела молодого человека не к со-

зданию документальной повести, а судя по «Отлучению», — к новым смутным сомнениям в благодетельной исправсистеме лагерей: «Как-го бы каналармейца я ни взялся описывать — горного инженера, специалиста по квартирным кражам, медвежатника <...> — любую жизненную историю я должен рассматривать под одним-единственным углом зрения: на воле был преступником, в лагере сделался человеком. А если и на воле человек был человеком?»⁴². Об этом невозможно было написать в 1935-м, и герой «не оправдал доверия Горького, «Правды», чекистов»⁴³ (хотя и не лишился, по счастью, работы в газете).

Во-вторых, желательнее найти у реального А.Авдеенко фразу «Мне девятнадцать лет...», что нам пока не удалось. Писателю в эту пору сильно за двадцать. Но сам мотив возраста молодого героя у него действительно появляется регулярно и имеет немаловажное значение. Ведь бывший беспризорник — в полном соответствии с жанром соцреалистического романа воспитания⁴⁴, посвященного становлению личности под благотворным влиянием социалистического строительства, — рассматривает *этапы большого пути* своих персонажей: трудоустройство на рабочую квалификацию, обучение грамоте, приобретение квалификации, победы в социалистическом соревновании. Возраст героя на каждом из этапов приобретает знаковый характер.

В романе «Судьба», который относится к интересующей нас эпохе, *девятнадцать лет* одному из героев — это Николай Недоля. Рисую его внутренний облик, автор прибегает к приему несобственно-прямой речи: «От сердечной наполненности ему хочется петь. Что за беспокойный день наступил в его жизни? *Девятнадцать лет* прожил крестьянский сын с дальнего хутора Микола. Веселые дни выпадали ему только после походных ночей по чужим амбарам. Так почему же теперь так весело, что даже страшно, на чужбине? Ему нравятся эти бессонные ночи, тревога, бригадная суета. Чуть светает, он идет со Сторожиловым на паровоз<...>»⁴⁵. Не исключено, что именно этот фрагмент, только переведя его в первое лицо, имеет в виду Окуджава.

Продолжение романа «Я люблю», написанное в послевоенную эпоху, начинается с похожего лирического пассажа, и тоже с указанием возраста — от первого лица: «Солнце Магнитки!.. Двадцать пять мне, вымахал, сколько положено, дальше вроде некуда тянуться, но я все еще расту. Бегу — и чувствую, как расту»⁴⁶. Итак, наблюдения над текстами Александра Авдеенко позволяют думать, что эпизод чтения черновика «Мне девятнадцать лет...» навеян подлинными впечатлениями Окуджавы от произведений этого писателя, а возможно, и от его труда за письменным столом.

В-третьих, кочуя из подлинника в список, фраза о возрасте героя-рассказчика меняется не только содержательно, но и преобразуется ритмически. «Мне одиннадцать лет...» — это уже из-

мененная цитата: начало главы «Детство» из поэмы Бориса Пастернака «Девятьсот пятый год»:

Мне четырнадцать лет.
Вхутемас
Еще — школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху,
Мастерская отца⁴⁷.

Это намек тонкий, он может и не быть опознан читателем, и автор ничего не делает для его прозрачности. Таков один из законов его поэтики: не объяснять, не подчеркивать, напротив, оставить все возможности для иного истолкования (в данном случае — через отсылку к А.Авдеенко). Между тем Окуджава свидетельствовал: «Я жил в течение сорока с лишним лет под большим воздействием его поэзии. Есть любители Пастернака раннего периода, есть, наоборот, любители его стихов из «Доктора Живаго». А для меня Пастернак, вся его система поэтическая, его метрика, ход его мыслей, он как личность — все это вместе, вся эта музыка мне очень близка»⁴⁸.

Намек именно на «Девятьсот пятый год» — это нота с особыми обертонами. Сложное отношение читателя к поэмам Пастернака определилось еще в десятилетие их выхода в свет. «Безоговорочно восхищенная оценка историко-революционных поэм Пастернака шла не со стороны поэтов, а со стороны журнальных критиков»⁴⁹, причем по сути она опиралась на соответствующее отношение к тематике и к фактографической основе главок (с четвертой по шестую): «Историко-революционные поэмы Пастернака часто связываются с влиянием левовского окружения на поэта. Как о левовском достижении говорил о них в публичных выступлениях Маяковский»⁵⁰.

Однако уже в 1926 году неангажированные критики отмечают, что Пастернак — «поэт тютчевского типа»⁵¹. Сам он в том же 1926-м в письме к сестре отзывался о «революционной» поэме резко негативно: «<...> О, в какой тягостной, но и почетной трагедии мы тут, расплачиваясь духом, играем! Такой вещи [как «Поэма Конца» М.Цветаевой. — С.Б.] тут не написать никому. Ах, какая тоска. Какой ужасный «1905 год»!! Какое у нас передвижничество!! Для чего все это, для чего я это делаю. Но постоянно так со мной не будет, ты увидишь»⁵². К 1930 году (с «обострением классово-борьбы» и «великим переломом») противоречие между подлинным мироощущением поэта («тютчевского типа») и его внешней «революционной» репутацией становится настолько острым, что в письме к одному из редакторов Пастернак отрекается от своей мнимой лояльности: «Если бы у меня не было семьи и в нравственном плане я не был средним человеком, то, глядя, что творится кругом, я должен был бы выступить в печати с возражениями против благожелательной критики»⁵³. Проникновенный читатель Бориса Пастернака, Марина Цветаева в частном письме отмечала: «Он очень

одинок в своем труде. Похвалы большинства ведь относятся к теме 1905 года, то есть нечто вроде похвальных листов за благонравие»⁵⁴. Запомним ее слова. Они точно передают дух времени.

Цитирование «Девятьсот пятого года» как бы «помнит» об этом противоречии: в нем одновременно и проявляется «благонравие», ожидающее своего «похвального листа», и звучит открытое лирическое высказывание (как в двух первых главках поэмы Пастернака). Потенциально скрытая цитата больше по объему и содержанию, чем на первый взгляд. В главке «Детство» читаем:

Мне четырнадцать лет.
Через месяц мне будет пятнадцать.
Эти дни: как дневник.
В них читаешь,
Открыв наугад⁵⁵.

По логике, прослеженной в хронике, мальчиком это должно быть переписано так:

Мне одиннадцать лет.
Через месяц мне будет двенадцать.

Эта скрытая цитата из несуществующего романа Ванванча соотносится с реальной поэмой Пастернака именно потому, что «роман» 1935 года есть слепок той же многокомпонентной культурной парадигмы, что и сам «Девятьсот пятый год»: здесь, говоря словами Ю.М. Лотмана, свободно передвигаются «обломки различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом». У Пастернака в середине 1920-х, как и у его будущего апологета десять лет спустя, существуют в культурном сознании революционная модель, предписывающая прославление социальной нестабильности⁵⁶ (как предпосылки мировой революции), — и традиционное гуманистическое мышление, в котором человек — самодостаточная ценность. Конкретные социально-политические обстоятельства за это десятилетие переменились, а если говорить об условиях бытования литературы после 1932⁵⁷ и 1934⁵⁸ годов, то они переменились радикально. Что же касается культурных моделей, преломленных в поэтике, то они, по крайней мере на таких отрезках времени, обладают известным постоянством.

Вернемся к юному герою «Упраздненного театра», который в гостях хвалится своим литературным «дебютом». Он якобы пишет роман: «Так, вообще <...> о разном <...> Первая строчка такая: «Мне одиннадцать лет» (УТ, 234–235). Похвальба вызывает у его слушателей, мальчишек-ровесников и их родителей, напряжение, похожее на ревность, и герой вынужден признать, что просто «пошутил». Статус «писателя» — сколь угодно молодого — внушает уважение сам по себе. В этом отношении на поверхностном уровне совпадают оценки в обеих парадигмах, традиционной (поэт — пророк) и революционной («в культуре радикально-революционной: писа-

тель — это учитель жизни»⁵⁹). Это смыкание приводит к тому, что для молодого человека роль писателя как бы престижна вдвойне.

И в одиннадцатилетнем возрасте герой хроники принимается за писательство вплотную. На основе животрепещущих политических событий выстраивается замысел: «Он будет писателем. Он напишет роман о китайских коммунистах, потому что, как говорит папа, это так просто: китайские коммунисты хотят, чтобы китайские рабочие жили хорошо!..» (УТ, 258).

Юный творец отнюдь не позволял себе чахнуть над чистым листом. Ирония автора хроники здесь относится к применению в советской литературе знаменитого принципа *ни дня без строчки*⁶⁰: «Он плотно закрывал дверь своей комнаты, садился за стол, доставал лист чистой бумаги и мелким аккуратным почерком заполнял каждый лист. В день по листу. Так он решил» (УТ, 262). Этот сюжет находит подтверждение в сообщениях Окуджавы о собственной юности, сделанных, так сказать, без маски: «Я всегда всерьез занимался прозой. В 5-м классе я решил написать роман почему-то о китайском добровольце. В мои годы это было очень модным тогда: красная армия китайская, знаете... И я, конечно, ничего об этом не зная, сел и стал писать роман. Напридумывал там. Конечно, не закончил — мне это надоело. Но я писал — аккуратно, каждый день по три странички. И если слово не умещалось, то я его переносил на завтра: часть писал сегодня, а остальное — завтра. Таким образом я себя дисциплинировал»⁶¹.

Интерес к «перипетиям революционной борьбы в Китае под лозунгом Советов (1927–1937 гг.)»⁶² был знаковым явлением эпохи. Особенно закономерен он в семье коммуниста-коминтерновца Шалвы Окуджавы⁶³. «В юности нам внушали чувство глубокого уважения к руководителям Компартии Китая как героям «великого похода» и китайской революции»⁶⁴, — свидетельствует о своем «поколении советских людей» современник поэта. «Великий поход», каким его описывали для советских людей, соответствовал пафосу революционной романтики: «В октябре 1934 года начался «великий поход» Красной армии на северо-запад <...> «Красные бойцы» преодолевали огромные трудности, пересекали непроходимые горные хребты, переплывали самые глубокие и бурные реки Китая, шли через пустыни и болота, в холод и жару, снег и дождь, преследуемые противником, отбиваясь от гоминьдановских войск <...>»⁶⁵.

В Советском Союзе видели связь между политическими проблемами Китая и задачами революционной борьбы во всем мире, возглавляемой Советами. Весьма наглядно эта связь просматривается с советской точки зрения и позже описываемых событий, в годы Второй мировой войны: «Тактика единого антияпонского фронта, одобренная Коминтерном, — прежде всего в интересах национальной независимости Китая. Однако союз КПК с Гоминьданом против япон-

ских захватчиков⁶⁶ является и поддержкой первого в мире социалистического государства, отстаивающего в борьбе с фашизмом интересы трудящихся всех стран⁶⁷, — отмечал в своих китайских дневниках советский журналист. Советские люди принимали непосредственное участие в военных действиях против японцев, и это воспринималось как доблесть, как проявление исторической справедливости: «Наши ребята сражались в небе Китая, несли потери, причем японцы теряли вдвое, втрое больше людей и машин. Там, где появлялись советские истребители, японские бомбардировщики к цели не прорывались»⁶⁸.

Таким образом, «китайский роман» подростка Окуджавы был тесно связан с политической конъюнктурой. И шире — он соотносится с революционной культурной парадигмой, будучи посвящен теме борьбы, понимаемой как революционное обновление мира. Судя по хронике, замысел относится к августу 1935 года⁶⁹. В соответствии со злобой дня, «роман был из жизни китайских коммунистов. Название придумалось без промедления: «Ю-шин доброволец» <...> Что-то пронзительно синее клубилось в раскосых глазах Ю-шина, когда он смотрел сквозь прицел винтовки на скрюченные фигуры японских оккупантов» (УТ, 262). Как и водится в литературе, перипетии личной жизни автора преломляются в его произведении, и когда Ванванч встречается с одноклассницей Сарой Мизитовой, то в романе пишется о том, как «Ю-шин и Дин-лин шли по шанхайской

улице, и она держала его за руку. Они должны были вскоре расстаться, потому что ему предстояло отправиться, наконец, в партизанский отряд. Она всплакнула. У старого шанхайского деревянного цирка они попрощались» (УТ, 264). К концу 1936 года относит рассказчик работу Ванванча над следующим этапом сюжета: «После школы он сидел за роман. Действие развивалось. Ю-шин расстреливал кривоногих японцев из пулемета и тосковал по Дин-лин» (УТ, 274).

Итак, на рубеже детства и отрочества перед Ванванчем-Булатом, говоря его словами, «впереди две дороги — та и эта» («Не сольются никогда зимы долгие и лета...» — ЧНА, 424). Из детства — через литературу, оперную музыку, семейный уклад — выносит он преемственную связь с традиционной культурой. Из детства же — через преклонение перед родителями, людьми «романтического выбора, который они сделали, понимая его как высшую ступень благородного служения идеалам» (УТ, 90) — приверженность к революционной экзистенциальной парадигме, которая склонна, в частности, безапелляционно диктовать выбор эстетических ориентиров. В «Упраздненном театре» это противоречие показано как будто бы не осознаваемое Ванванчем, не затрудняющее его выбор, потенциальное. Столкновение героя с реальностью произойдет сразу по окончании романного действия (как может предположить читатель), после того как во время тщетных хлопот за мужа, обвиненного в «троцкизме», арестуют Ашхен Степановну.

Примечания

¹ Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. 32 с. / Отв. ред.-сост. И.Ришина. С. 2.

² Курсивы в цитатах здесь и далее наши. — С.Б.

³ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 380. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием: ЧНА — и номера страницы.

⁴ Окуджава Б.Ш. Уроки пальбы // Знамя. 1997. № 1. С. 5.

⁵ Бойко С.С. За каплями датского короля: Пути исканий Булата Окуджавы // Вопросы литературы. 1998. № 5. С. 3—31.

⁶ Пастернак Б.Л. Письмо С.Дурьлину от 29 июня 1945 г. Цит. по: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 604.

⁷ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 392.

⁸ Белая Г.А. О мозаичности современной российской культуры, 1917—1989 // Scandoslawica (Копенгаген). 1993. Т. 38. С. 77—97.

⁹ Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 101.

¹⁰ Белая Г.А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Лит. обозрение. 1996. № 5/6. С. 114.

¹¹ Белая Г.А. История литературы в контексте современной русской теоретической мысли // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 15.

¹² «<...>именно в Пролеткульте, несмотря на его недолгое существование, были заложены онтологические основания той модели революционной культуры, которая была тесно связана с «казарменным» социализмом и во многом способствовала его утверждению и победе» (Белая Г.А. Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М.: РГГУ, 2004. С. 43).

¹³ Алексеев С. Окуджава Шалва Степанович // 37-й на Урале. Свердловск, 1990. С. 185. Отмечено в: Розенблом О.М. Раннее творчество Булата Окуджавы: Опыт реконструкции биографии. Дисс. канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2004. С. 30. «В 1922 году родители решением ЦК компартии Грузии были направлены на учебу в Москву. Семье дали две комнаты в разных концах длинного коридора квартиры № 12 в доме № 43 по Арбату» (Хроника жизни и творчества [Булата Окуджавы]. Сост. М.Гизатулин, В.Юровский // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Н.Новгород.: Деком, 2003. С. 12).

¹⁴ Окуджава Б.Ш. Упраздненный театр: Семейная хроника. М., 1995. С. 102. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием УТ и страницы в скобках.

- ¹⁵ «Пролеткультовские студии и лекции эпохи Гражданской войны помогли привить уважение к дореволюционной «высокой культуре», фактически заложив фундамент ее возвышения в 1930-е годы» (**Малли Л.** Культурное наследие Пролеткульта // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 185).
- ¹⁶ «22 ноября 1921 г. Политбюро ЦК РКП(б) принимает постановление «О Пролеткультах», в котором подчеркивается, что они «должны стать одним из аппаратов партии по удовлетворению культурных запросов пролетариата, тесно связанных с просветительным государственным аппаратом<...>» (**Коржихина Т.** Извольте быть благонадежны! М., 1997. С. 46).
- ¹⁷ **Твардовский А.Т.** Ответ читателям «Василия Теркина» // **Твардовский А.Т.** Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 384.
- ¹⁸ Продолжим цитату: «Если говорилось, бывало, среди крестьян, что, мол, есть такая-то книга, а в ней то-то и то-то написано, то здесь никак не имелось в виду, что может быть другая точно такая же книга. Так или иначе, но слово «книга» в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный» (**Твардовский А.Т.** Ответ читателям «Василия Теркина». С. 384).
- ¹⁹ **Белова О.** Книга в традиционной культуре славян // Книга в пространстве культуры: Тезисы науч. конф. Москва, 1995. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1995. С. 9. См. также: **Белова О.** Книга // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М., 1999.
- ²⁰ «Особое отношение к письменности [в народной культуре] было в значительной степени сформировано ее тесной связью в сознании с христианством, Церковью. Соответственно умевший читать/писать воспринимался как лицо, находящееся вне традиционной среды, как «чужой», обладающий чертами принадлежности к сакральному миру<...>» (**Мороз А.Б.** К семантике слова «книга» в народной культуре. Книга как сакральный предмет // Контрапункт: Книга статей памяти Галины Андреевны Белой. М.: РГУ, 2005. С. 183). Ср. также: «То обстоятельство, что персонаж читает Библию (книгу), характеризует его [в народном сознании] как праведного, способного, в отличие от других, жить по Божьим законам» // Там же. С. 189.
- ²¹ **Белая Г.А.** История литературы в контексте современной русской теоретической мысли // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 15.
- ²² **Орлова Р., Копелев Л.** Мы жили в Москве. 1956–1980. М.: Книга, 1990. С. 139.
- ²³ **Окуджава Б.Ш.** Упраздненный театр... / Беседует И. Мильштейн // Огонек. 1991. 4–11 мая. С. 4. Отмечено: **О.М. Розенблом** Цит. соч. С. 64.
- ²⁴ **Белая Г.А.** «... И речка, вероятно, еле билась, затвердевая в каменном гробу...» // Независимая газета. 1999. 29 сент. (Хранить вечно: Специальное приложение к «НГ». № 6. С. 2).
- ²⁵ **Абрам Терц (Синявский А.Д.)** Что такое социалистический реализм // **Синявский А.Д.** Литературный процесс в России. М., 2003. С. 166.
- ²⁶ **Окуджава Б.** Упраздненный театр... / Беседует И. Мильштейн // Огонек. 1991. 4–11 мая. С. 4.
- ²⁷ **Розенблом О.М.** Цит. соч. С. 42.
- ²⁸ **Шварц Е.Л.** «Живу беспокойно...»: Из дневников. Л., 1990. С. 6.
- ²⁹ М.О. Чудакова здесь и в других исследованиях опирается на понятия Ю.Н. Тынянова.
- ³⁰ **Чудакова М.О.** Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 381–382. Курсив М.Ч.
- ³¹ **Розенблом О.М.** Цит. соч. С. 56.
- ³² **Авдеенко А.** Я люблю. М., 1933. 216 с. – и ряд других изданий романа.
- ³³ **Авдеенко А.** Отлучение // Знамя. 1989. № 3. С. 8.
- ³⁴ **Авдеенко А.** Войди в огонь, в котором я горю: Слово о Магнитке. М., 1977. С. 348.
- ³⁵ Там же. С. 349.
- ³⁶ «– Вот тебе «Известия», «Правда». Валия на всех парах к бакинскому поезду, трезвонь: новости, новости, новости! Просвещай приезжих!<...> И я стал бегать вдоль поездов<...> – Свежие московские газеты! Журналы! Завлекательный роман «Убийство Распутина!»» (**Авдеенко А.** Отлучение. С. 9).
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Ко времени работы Окуджавы над «Упраздненным театром» «уже вышла книга «37-й на Урале»<...> уже был опубликован автобиографический роман А.Авдеенко «Отлучение»<...> В письменном столе Окуджавы в Переделкине лежала копия рукописного журнала «Жизнь тагильского общества краеведов» (**Розенблом О.М.** Цит. соч. С. 107).
- ³⁹ **Авдеенко А.** Отлучение. С. 54.
- ⁴⁰ Ср., например: «Карандаш желает истину / знать. И больше ничего. / Только вечную и чистую, / как призвание его» (ЧНА, 226).
- ⁴¹ Книга вышла в ОГИЗе в 1934 г. и была изъята из библиотек в 1937-м. См. ее репринт: Беломорско-Балтийский Канал имени Сталина: История строительства. 1931–1934 гг. М., 1998.
- ⁴² **Авдеенко А.** Отлучение. С. 64.
- ⁴³ Там же. С. 70.
- ⁴⁴ В соцреалистическом воспитательном романе западные слависты наблюдают «диалектику стихийности и сознательности в жизни и борьбе главного героя, восходящего из «тьмы» к «свету» путем аскетической самодисциплины и самосовершенствования» (**Лахусен Т.** Соцреалистический роман воспитания, или Провал дисциплинарного общества // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 841).
- ⁴⁵ **Авдеенко А.** Судьба. М., 1936. С. 109.
- ⁴⁶ **Авдеенко А.** Я люблю: Книги первая и вторая. М., 1967. С. 349.
- ⁴⁷ **Пастернак Б.Л.** Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 222.
- ⁴⁸ Булат Окуджава: «Для меня Пастернак был Богом» / Беседовала И. Ришина // Булат Окуджава. Спец. вып. С. 16.
- ⁴⁹ **Флейшман Л.** Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб., 2003. С. 86.
- ⁵⁰ Там же. С. 85.
- ⁵¹ Там же. С. 88. Здесь анализируются соответствующие отзывы участника группы «Перевал» А.Лежнева, с одной стороны, и Н.Оцуна (Париж) – с другой.
- ⁵² Цит. по: **Пастернак Е.Б.** Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 389.
- ⁵³ Письмо к В.Саянову от 27 февраля 1927 г. Цит. по: **Пастернак Е.Б.** Борис Пастернак: Биография. С. 434.
- ⁵⁴ **Цветавва М.** Письмо к Л.Пастернаку от 5 февраля 1928. Цит. по: **Пастернак Е.Б.** Борис Пастернак: Биография. С. 433.
- ⁵⁵ **Пастернак Б.Л.** Полное собрание стихотворений и поэм... С. 225.
- ⁵⁶ Ср. знаменитое: «Я грозу полюбил / В эти первые дни февраля» (**Пастернак Б.Л.** Девятьсот пятый год // Там же) – по поводу насильственной смерти лично знакомого человека. Ср.: «Сергей Александрыч – это ведь что-то домашнее, воспри-

нятое через отца, преподававшего в училище, где попечительствовал великий князь. И в этих строчках прорывается боль и жалость, в корне противоречащие идее эпической героизации событий и намечающие их драматическую, трагедийную интерпретацию» (**Мусатов В.В.** Пушкинская традиция в русской поэзии. М., 1998. С. 399). Последнее утверждение критика, указывая на реальные противоречия в поэтике «Девятьсот пятого года», не представляется, однако, достаточно точным.

⁵⁷ Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, на основании которого «были ликвидированы все общества, ассоциации и союзы творческой интеллигенции. Отныне они должны были объединиться во всесоюзные сообщества. Другими словами, директивно утверждались критерии понятий «советский писатель», «советский художник» и т. п. Постановление полностью покончило с «попутчиками» и «сочувствующими»» (**Коржихина Т.** Извольте быть благонадежны! С. 270).

⁵⁸ I съезд советских писателей, на котором было зафиксировано и утверждено в уставе Союза советских писателей понятие социалистического реализма как «основного метода советской художественной литературы и литературной критики» (I Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716).

⁵⁹ **Белая Г.А.** История литературы в контексте... С. 15.

⁶⁰ Популярностью этого слогана советская литература, возможно, обязана литературной позиции В.Б. Шкловского, которую он занял во второй половине 1920-х и позднее: «Но я знаю – ремесло умнее меня» (**Шкловский В.Б.** Третья фабрика // **Шкловский В.Б.** Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 127). Ср.: «Плакат с латинским изречением «Nulla dies sine linea» («Ни дня без строчки») висел у Эмиля Золя над камином. Когда Катаев писал «Алмазный мой венец», он по-французски читал монографию Армана Лану «Бонжур, мсье Золя» <...> 1-е издание книги «Ни дня без строчки», составленной О.Г. Суок-Олешей, М.Громовым и В.Б. Шкловским на основе многолетних записей Ю.Олеси, вышло в 1965 г.» (**Котова М., Лекманов О.** В лабиринтах романа-загадки: Комментарий к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец». М., 2004. С. 25).

⁶¹ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 101.

⁶² **Бурлацкий Ф.** Мао Цзе-дун: «Наш коронный номер – это война, диктатура». М., 1976. С. 33.

⁶³ «В архиве музея [в Переделкине. – С.Б.] хранится фотография, присланная Окуджаве из Нижнего Тагила, на которой изображено несколько человек и среди них – Ш.С. Окуджава, на обороте – комментарий: «Группа делегатов III Конгресса Коминтерна <...> Москва, 1921». III Конгресс Коминтерна проходил в Москве с 22 июня по 12 июля 1921 года» (**Розенблюм О.М.** Цит. соч. С. 26)

⁶⁴ **Бурлацкий Ф.** Цит. соч. С. 5.

⁶⁵ **Бурлацкий Ф.** Цит. соч. С. 46.

⁶⁶ В ноябре 1936 года угроза создания единого «империалистического фронта» конкретизировалась после подписания Германией и Японией «Антикоминтерновского пакта» (к которому затем присоединились Италия и Испания), и советское руководство решило пойти на примирение с Чан Кайши и убедить китайских коммунистов в необходимости создания единого фронта с националистами для борьбы против японской агрессии (**Верт Н.** История Советского государства. 1900–1991. Пер. с фр. 2-е изд. М., 2000. С. 288; Хронология российской истории: Энциклопедический справочник / Под рук. Ф.Конта; Пер. с фр. М., 1994. С. 233).

⁶⁷ **Владимиров П.** Особый район Китая: 1942–1945. М., 1973. С. 62.

⁶⁸ **Владимиров П.** Цит. соч. С. 8–9.

⁶⁹ Хронология событий жизни самого Окуджавы в этот период представляет значительные трудности. Имеются аргументы в пользу гипотезы, что пресловутое второгодничество Булата пришлось на 5-й класс, в котором он проучился, возможно, в 1935/1936 и 1936/1937 учебных годах (Об этом подробно: **Розенблюм О.М.** Цит. соч. С. 64–66).

Елена ПЕТРУШАНСКАЯ

«Их величества» у Булата Окуджавы и Иосифа Бродского

1. *Мотивация*2. *Короли*3. *Королевы*4. *Тема королевской смерти*5. *Королевские титулы и ранги музыкальных инструментов*6. *Мелодика как катализатор высшего смысла*

1. «Их величества», «высочества», «короли» и «королевы»... Они часто упоминаются, разнообразны и играют большую роль в текстах Окуджавы. Есть они и в стихах Бродского, испытывавшего воздействие и этого старшего современника¹. Не противопоставляя поэтов, проследим «судьбы» и роль этих персонажей в их творчестве.

Словно после смерти ахматовского «серолазого короля», из отечественной поэзии ушли герои благородной крови и с ними — тема недекларируемого величия. Доверие к «высочествам» исчезло по причинам социальным и эстетическим. Естественно некое их отторжение после перенасыщения этими мотивами в творчестве Серебряного века, особенно в символизме маньеристского оттенка².

Появление «их величеств», *королей* и *королев* в советской литературе в 40–50-е годы XX века знаменует усилившуюся ностальгию по давней поэтической традиции, стремление прилечь к незамутненным социалистическими искажениями историческим, мифологическим, фольклорно-сказочным источникам, к средневековой поэзии, культу Прекрасной Дамы. Введение в круг литературных героев персонажей с высокими «титулами» тогда воспринималось как некий протест — ведь связанный с ними мир был столь отличен от всего окружающего, от существования в социалистической среде. Может, по схожей причине и молодой Бродский, увлекаясь английской метафизической поэзией, полюбил и музыку барокко. К тому же, использование сказочных сюжетов, как в пьесах-притчах Евгения Шварца, открывало широкие возможности для иносказаний на темы такого рода, как деспот и народ, массовое подчинение — индивидуальный протест, истинное и мнимое величие и др.

Для Окуджавы «королевские фигуры» характерны с ранних лет творчества. Симптоматичны не только сам факт их появления, постоянное присутствие, но и частотность обращения поэта к «их величествам» (так, в его текстах толь-

ко *короли* упоминаются более сорока раз³). По сравнению с символистской поэзией «величества» насыщаются иным смыслом. Существенно и их отличие от встречавшихся в советской литературе⁴ до Окуджавы персонажей, по отношению к которым употреблялся титул «король»: бабелевского романтизированного лидера криминального мира, мелких «домашних тиранов» у Шварца⁵.

2. Некоторые из подобных героев поэзии Окуджавы кажутся обобщенными отображениями реалий давних исторических времен. Но никакой конкретики с ними не связано. Разве что отличие в том, что титул *король*, вуалируя актуальность, указывает на внеотечественное, чужестранное происхождение, а слово «царь» влечет за собой внятные аналогии из российской жизни. Может, поэтому в поэтических текстах больше «нейтральных» *королей*.

Хотя *короли* Окуджавы будто вышли из сказок-аллегорий Андерсена, в них воплощено не только сказочное содержание: это своего рода притчи, в которых с инфантильной простотой выражены скрытые чаяния, намеки на реальные фигуры, современные общественные группы, а также на особенности общечеловеческого и национального менталитета: «В походе король свою армию переименовал: / веселых солдат интеллидантами сразу назначил, / а грустных оставил в солдатах — авось ничего»⁶.

«Их величества» предстают в стихах как некая духовная элита, а не социальная позиция. Поэтому «капли Датского короля / или королевы»⁷ спасают от высокомерия и предостерегают от забвения горьких исторических примеров: «Грош цена тому, кто встать / над другим захочет»⁸.

Титул используется поэтом и в качестве некой маски для лидера поколения, под видом простого прозвища дворового парнишки. Тогда высоким званием наделяется плебей по рождению и перед читателем предстает не аллегория властителя, а герой своего круга. На фоне важного локуса юности поэта, «во дворе, где каждый вечер все играла радиола»⁹, в общезначимом скромном досуге тех лет, когда прямо на запыленной земле «пары танцевали, пыли», — вопреки всему, самому уважаемому пареньку присваивается «звание Короля». Как царственные достоинства, воспеваются чувства дружбы, взаимопомощи, чести, долга.

Такой *король* — спасатель, воплощение лучшего в народе. Автор уверен, что подобные не перевелись, на них «земля держится»: «я Москвы не представляю / без такого, как он, короля»¹⁰.

Идеализированные образы Окуджавы трансформировали и высоко подняли мифологию «московских королей». Благодаря ей возвеличен простой человек, «всего лишь» честно выполняющий долг, живущий по «вечным» законам морали, не зависящий от конъюнктурных соображений. В пору нравственных испытаний это и есть подвиг: свершающий его — избранный Небом, Король.

Подобным Королям сопутствуют испытания. Тема испытания войной постоянна для поэта, и нередко ее сопровождают аллегории с участием «их величеств»: «Вот король уехал на войну. Он Москву покинул. / Иль не ту он карту подобрал, из колоды вынул? <...> До чего ж кровавая война! Нет ее кровавей. / Но, куда он бежит, хрипя о своей державе, / перед ним — лишь мамины глаза да судьба его, / дворик детства, крашенная дверь... Больше ничего»¹¹.

«Подлости» и крови войны противостоят ценности Дома. Московский локус предстает у Окуджавы как универсум, некое царство со своими лидерами и придворными. Утверждается окказионализм «арбатство»¹², который становится аналогией «дворянства», но обозначает большую степень высокородства: «я — дворянин с арбатского двора, / своим двором введенный во дворянство»¹³.

Есть и иная ипостась в почти частушечных королях Окуджавы: в поздних стихах в них стали проступать прототипы — реальные властители, как в «Детской песенке»: «Король ушел на пенсию, / отставлен от двора. / Сменить свою профессию / пришла ему пора. / От трона королевского / он обалдел сполна... / И тут не спросишь, не с кого — / такие времена. // Король ушел на пенсию / под дудку и свирель, / и завершилась песнею / вся эта канитель»¹⁴.

Но так же назван герой в строках, посвященных Резо Габриадзе, с которым идентифицируется сам Окуджава. Оба, кукольник и поэт — создатели своих персонажей, они манипулируют ими, но и сами являются куклами в руках судьбы: «король марионеток — / чей тонок вкус и каждый палец меток: / марионетки из его ребра. / В них много и насмешки, и добра. // И нами управляет Провиденье, / хоть ниточек и скрыта череда... / Но как похожи мы! Вот совпадение!..»¹⁵ С царственной позиции свободного властителя видны последствия благих устремлений, и автор предостерегает: «Не обольщайтесь волей, господа!»¹⁶.

Разнообразные короли — благородные дворовые лидеры и честолюбивые предводители аллегорических войск («В поход на чужую страну собирался король...»¹⁷), вплоть до alter ego автора — сквозные персонажи поэзии Окуджавы.

У Бродского с начала 60-х годов находим перекличку с некоторыми окуджавскими мотива-

ми и образами, в том числе с линией «величеств». Прежде всего, это королевского ранга персонажи поэмы «Шествие» (1961). В отличие от уютного властителя Окуджавы, у Бродского Король лишен бытовой приземленности. Его «король без королей» «храбрый был, как лев», он сурово сосредоточен, аскетичен: «Он, кроме хлеба, ничего / не ел, не пил вина, / одна отрада у него / была: война, война»¹⁸. В поэме есть и Принц Гамлет. Интересна его попытка «примерить» роль короля и мгновенный отказ от нее: «Вот Дания. А вот ее король. / Когда-нибудь и мне такая роль... / А впрочем — нет...»¹⁹.

Последний из персонажей поэмы обозначен по-цветаевски «ЧОРТ!»²⁰ и тоже является «его величеством»: «принимайте новоявленного брата, / короля и помазанника из мрака»; это властелин тьмы — «одиноким и рогатый полководец»²¹.

Прослеживается прямая связь между одержимым жаждой победы и крови Королем из «Шествия» — и обвинением «кровопийце» Цезарю («Письма римскому другу»²²), и изображением деспота-людоеда в стихотворении «Одному тирану»²³. В.Куллэ указывает, что в этом произведении есть цитата из стихотворения Окуджавы «Когда известный русский царь в своей поддевочке короткой...»²⁴ (Ср.: «Когда он входит, все они встают» — «<...>входил в присутствие, то все / присутствующие вставали.») Не исключаем ассоциации и с известнейшей в то время песней об одесском «короле»²⁵: ведь «все биндюжники вставали, когда в пивную он вошел».

3. Бродский чаще обозначает не титулами, а лишь простыми именами и местоимениями «она», «он» цезарей, цариц — литературных, мифологических и реальных исторических персонажей. Они увидены поэтом в самые высокие минуты существования, чаще всего — перед смертью. Так предстают *королевы*: карфагенская царица («Дидона и Эней»), Мария Стюарт («Двадцать сонетов...»)²⁶. В каждой из этих героинь скрываются черты, а то и элементы имени королевы его сердца (может, и поэтому Бродский любил «Музыку на смерть королевы Марии» Генри Перселла). Вспомним в связи с этим, что сборник стихов Бродского, целиком посвященный «М.Б.», не только продолжает байроновскую традицию, но, можно сказать, обращен к «августейшей» особе: он назван «Новые стансы к Августе»²⁷.

А *король* Окуджавы Ленька — одинокое «величество», «королевой не успел обзавестись»²⁸. Бродский противопоставляет ему иного героя в балладе о своем одержимом короле «без королей». Здесь принципиально — «без женщин»; возможно и воздействие стихотворений А.Вертинского («Без женщин»²⁹) и ценимого поэтом Б.Слуцкого («Старухи без стариков»³⁰).

В текстах же Окуджавы чаще всего королям уютно, и рядом с ними королевы. В «Песенке о старом, больном, усталом короле» королева, «об-

ласкав его взором лучистым», приготовила с собой в поход — что? Набор типичен и для сборов в тюрьму: «...мешок сухарей насушила. <...> Дала ему пачку махорки и в тряпочке соль». Хотя именно *королева*, вдохновляя короля на бой, указывает: «получше их бей...» и практично советует: «и пряников сладких отнять у врага не забудь»³¹.

Историю возникновения дамского «титула» в стихах «Ваше Величество, Женщина» рассказал сам Булат Шалвович: «Долгое время у нас почти не пели о любви, и в самом слове «женщина» для некоторых было что-то сомнительное. Из протеста против пуританского ханжества я и решился воспеть женщину, как святыню, пасть пред ней на колени»³². Потому скромные, трогательно убогие подробности внешнего облика — «старенькие туфельки», «обветренные руки»³³ — всё «некоролевское» лишь оттеняет истинное величие героинь его лирики.

Исследователь Юлия Сорока предложила типологию женского образа у Окуджавы и нашла три основных «типажа»: нейтральный, женщина-«горгона» и «моя» или «одна», определенная женщина³⁴. Несмотря на эти различия, практически все женские образы у него позитивны и возвышенны. Если «короли» Окуджавы, как в карточных играх, шахматах, могут нести противоположный «заряд», иметь различную «цену» и функции, то абсолютная положительная ценность в мире поэта — только «Королева», она же «Ваше Величество», «богиня».

«Ваше Величество, Женщина» у Окуджавы (все слова с большой буквы — «величество» еще и акцентируется) является духовным ориентиром. Для нее цветут лучшие цветы («левкой — цветы королев»³⁵), ей поется Слава, она спасительна, как близкий берег для странника в море. Попасть в комнату героя, «смешного человека», она может лишь по ошибке, перепутав дверь и век³⁶. Однако «богини» сознательно выдумываются, создаются, ибо «надо на кого-нибудь молиться», «поверить в очарованность свою»³⁷. «Величества» оказываются сотворенными «простым муравьем» в его стремлении к духовной работе. Ведь именно творчество, как у Господа, «в день седьмой», делает — и «муравья», вдохновленного «Ее Величеством», и невзрачную «ее» — красивыми и мудрыми, «как боги», хотя и грустными, «как жители Земли».

И в стихотворении Окуджавы «Новая Англия» (где от американской местности нет ничего, но со словом «Англия» словно входит тень королевы) обыгрывается «старая песенка». Почему там возникает высокий титул («Или вам видится, ваше величество, непредсказуемым наше грядущее, / или минувшее видится вам роковым?»)? Посвящение — Оле — дает ключ к прочтению: вечно женственное для поэта всегда полно возвышенной и неразрешимой тайны: «что-то во всем вашем, ваше величество, облике неповторимое, грустное, / что-то такое, чему и названия нет»³⁸.

Иные — «королевы» Бродского и «дистанция» между ними и поэтом. Детско-юношеским идеалом его была Мария Стюарт в исполнении одной из любимых актрис Гитлера («Мари, я видел мальчиком, как Сара / Леандр шла топ-топ на эшафот»³⁹) в трофейном фильме «Дорога на эшафот» (в оригинале лента называлась «Сердце королевы»⁴⁰). В лирической героине «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» соединяются черты персонажа этого кинофильма, статуи в Люксембургском саду и возлюбленной поэта. Парадоксально и естественно сочетаются «панибратское» обращение к *королеве* («И ты, Мари, не покладая рук, / стоишь в гирлянде каменных подруг — / французских королев во время оно — / безмолвно, с воробьем на голове»⁴¹) и восхищение ею, ее ролью. В отношении Бродского к «королеве Марии» вовсе нет коленипреклонения. Но высока оценка ее величественной непреходящей красоты, сравнимой с вечностью искусства, и королевского достоинства, стойкости («Ты, чай, / привычная к недоремифасоли») и непреклонности: «твой парик, / упавший с головы упавшей / (дурная бесконечность), он, / твой суть единственный поклон...»⁴²

4. Рядом с королевой, как с Эросом — Танатос: «Рок, жадный до каракуля с овцы, / что брачные, что царские венцы / снимает с нас. И головы особо»⁴³.

«Величество» и «смерть» близки у наших поэтов.

«Ваше благородие» и «Ваше величество» — словосочетания вне определенного рода, но характерно, что они отнесены к предпочитаемому Окуджавой женскому образу. А также — женскому роду имен существительных: *разлука, удача, победа, чужбина*. Благодаря обращению «Ваше благородие госпожа...»⁴⁴ они обретают антропоморфные, женственные судьбоносные черты. Не хватает лишь не названной вслух, но подразумеваемой главной госпожи — Смерти.

Несмотря на различия царственных и племейских персонажей мистерии «Шествие» Бродского, они равны перед стихиями, высшими силами: «и дождь все льется, льется без конца / на Крысолова, Принца и Лжеца, / на Короля, на Вора и на Плач...»⁴⁵ Ибо все перечисленные уже мертвы. Королю Бродского сопутствует разрушение, гибель: «кровь лилась ручьем / за ним...», его гнало вперед желание «искать огонь и смерть. / И сеять гибель каждый раз, / топтать чужой посе...»; «сильней, чем страсть»⁴⁶ оказывается для него только смерть и судный день. Когда зазвучит трубный глас, «Их Величества» могут ждать лишь воскресения: «Одним — удар земли о гроб, / другим — кларнет зари»⁴⁷.

Среди оттенков смысла «величества» есть и связанные с евангельским мотивом: короли (цари)-волхвы. Отождествление «короля» с читательским «я» тут заметно у Бродского («24 декабря 1972 года»). Каждый, способный что-то «дать», тем свободен, «сам себе царь и верб-

люди»⁴⁸. И у Окуджавы в поздних стихах знаки королевского достоинства появляются с новыми акцентами. Вот реплика о видземском короле: «вольному — воля, а гордому — горести»⁴⁹. Знаменательна «королевская статья» у пастуха: рядом со «звездой путеводною» это намекает на Рождество и волхва: «Не унижайся, видземский пастух, / пестуй осанку свою благородную, / дальней овчарни торжественный дух / пусть тебе будет звездой путеводною»⁵⁰.

Случайно ли стихи 1989 года, откуда эти строки, названы «Август в Латвии»? Может, в осознании ценностей заката лета жизни есть следы последней свободы и «августейшего величия»? И в заглавии последнего стихотворения Бродского «Август» отметим ранее не указанный комментаторами смысловой пласт. Это тема «смерти величества», новый взгляд на мир усталого старого короля, который вынужден «в маленьком городке» есть «то же, что остальные»⁵¹. Это тайное умирание Цезаря, уступающего место «подросткам». Это позиция того, кто, поднявшись высоко, остался в царственном одиночестве: «Сделав карьеру из перепутья, витязь / сам теперь светофор...»⁵².

И еще об одном увиденном нами поэтическом портрете в стихах раннего Бродского. В игре в короли и королевы (не на шахматной доске!) проявляется свойственный «их величествам» блаженный «инфантилизм», свойственный Окуджаве — «вечному мальчику» по чистоте и астральности творческих устремлений. Не о спасительном ли мальчишестве этого величия говорится в «Романсе ПОЭТА» из «Шествия» Бродского: «Всё мальчиком по жизни, всё юнцом, / с разбитым жизнерадостным лицом, / ты кружишься сквозь лучшие года, / в руке платочек, надпись «никуда». // И жизнь, как смерть, случайна и легка...»?

«Все мальчиком по жизни, о любовь, / без устали, без устали пляши, / по комнатам расплескивая вновь, / расплескивая боль своей души»⁵³. Возможно, в этих строках есть и отображение вынужденно камерно-домашнего существования, в условиях прежних лет, звучащих текстов Окуджавы. И — след ощущения некой кажущейся «легкости» жизни и смерти в его песнях? Как и частое соседство любимых им мотивов Любви и Войны: ведь «нравится оказываться вновь / с любовью на войне, как на войне»⁵⁴?

Впрочем, у обоих поэтов они вместе: Любовь, Война, Смерть, трубные гласы, «величества». В «Шествии» Бродского происходит, по сути, апокалипсическое восстание из мертвых, когда «пробуждаются солдаты после смерти <...> // И по-новой зачинаются младенцы, / и поют перед рассветом саксофоны...»⁵⁵ Тогда более высокими по иерархии, нежели люди, даже и короли, выступают «саксофоны и ударник на рассвете». Они звучат как «что-то выше человека»⁵⁶. «Труба», «саксофоны», «ударник на рассвете» здесь оказываются не столько составляющими джазового ансамбля, сколько символа-

ми призыва Предвечного, истинными «Их Высочествами».

5. Поэтому обратим внимание на *знаки величия у музыкальных инструментов*. «Королевской статью», высоким предназначением наделяется то, перед чем оба поэта благоговейно — «орудия» Музыки: пальцы, губы, гортани, инструменты.

В символике музыкальных инструментов, которую мы проследили в книге «Музыкальный мир Иосифа Бродского»⁵⁷, есть своя иерархия. «Струнность», «гитарность» поэтом постепенно отторгается, и роль струн с их прежней лирической мягкостью начинают исполнять железные прутья ограды (тюрьмы, сада юности, языкового барьера, «железного занавеса» — любой жесткой границы). Звуки колокола, как аллегория родного локуса, в эмиграции почти исчезают, возникая лишь в венецианских контекстах. Величественный «король инструментов» рояль (royale и значит «королевский») редко выглядит таким у Бродского. Чаще он метонимически сравним с явлениями природными: простовато «бренчит», травестировано именован «фоно» или одомашнен в варианте «фортепиано» и «пианино»⁵⁸. Важна роль трубы-дудки-дуды. У Бродского высшими выступают духовые инструменты, символы архангельского зова-призыва⁵⁹. В его творчестве их звук получит значения зова свободы⁶⁰, призыва Всевышнего, голоса Музы и «инструмента поэта»⁶¹, срастающегося с его горлом, гортанью.

У Окуджавы музыкальные инструменты тоже наделяются королевской «статьей» и высокими званием; им приданы человеческие качества. В их «титулах» обнаруживается своя иерархия. Стихи «Из фронтового дневника»⁶² дают следующее распределение рангов: там высшая по «званию» Смерть — полковник, Барабан — «удалой капитан», Кларнет — поручик (звание, с которым поэт идентифицируется: «и поручиком в отставке / сам себя воображал...»⁶³). Духовые инструменты возвышаются до уровня венценосных особ вместе с музыкантами. В стихотворении «Джазисты» «Тромбонов и чечеток короли / в солдаты необученные шли. // Кларнетов принцы, словно принцы крови, / магистры саксофонов шли, и, кроме, / шли барабанных палок колдуны / скрипучими подмостками войны»⁶⁴.

Наращивание смысла происходит при стратегии метафорического прочтения поэтического текста. Тогда «джазисты», в контексте времени, являют связь с бунтарями, «любителями свободного изъяснения», а музыкальные инструменты, «короли», «принцы» предстают элементами души.

Из тех же «инструментов» состоит «Надежды маленький оркестрик» (в знаковом для мира Окуджавы стихотворении⁶⁵). «Оркестрик» духовой, что близко слову «духовный». Его оркестранты — не столько реалии, сколько метафоры непреложного, словно по Бродскому, «дутья в дуду»⁶⁶. «Духовые» выступают аллегорией «ма-а-аленького» (в комментарии автора, стро-

ки Беллы Ахмадулиной «маленькие самолеты, как маленькие соломоны» способствовали написанию этой песни⁶⁷), но мудро и стойкого коллектива, объединяющего силы сопротивления Хаосу и Ничто. «Оркестрик» Надежды звучит «под управлением Любви». Она — дирижер, главный управляющий раненых инструментов души, она — королева... даже среди оркестрантов духового состава высокого ранга.

6. И тут впервые обратимся не только к словам, но и к *напеву* песни Окуджавы. Именно особенности авторской мелодической линии, неотрывной от слов, проявляют суть песни и также нашей темы о «Величествах».

Это свойство песенного творчества Окуджавы хорошо заметно по программной для него песне «Надежды маленький оркестрик». Ее куплет состоит из двух предложений, второе из которых является рефреном-припевом (в терминах теории музыкальной формы). У Окуджавы обычно напевы укладываются в объем сексты (хотя бывает и децима). Здесь же ярко подчеркнут диапазон октавы; в первом предложении мелодия поднимается снизу постепенно и «по-ступенно», в напряженном, подчас хроматическом восхождении, неуклонно завоевывая вершину. Кульминация второго предложения песни — на самой ее высокой ноте, после трубного взлета по трезвучию («надежды ма-...»). И тут экстраординарные, в границах мелодического стиля автора, средства приобретают символическое значение.

Иначе говоря: словно обозначая точку отрыва от бытового существования, песня начинается с нижнего регистрового предела (когда в сознании поэта «...возникает / еще неясный голос труб»). Тогда в упорном восхождении мелодической линии *de profundis* (из бездны) происходит фактически *автометаописание* процесса поэтического творчества, таинства рождения песни, воспаряющей от низменной реальности к откровению: «Слова, как ястребы ночные, / срываются с горячих губ...». Здесь важны невербальные средства выразительности; мелодия взбирается к верхней точке, высокому пределу диапазона. Вершина и обозначает тот момент, когда «командует людьми...» — кто и почему? Тут значима пауза, будто для вдоха поглубже перед самым главным: «Надежды маленький оркест-

рик / под управлением любви». В том отображается символика таинства восхождения: на вершине интонационного взлета (по призывному трубному гласу с семантикой похоронного марша⁶⁸) оказывается самая важная точка: акцент (сильная доля такта) плюс самый долгий по длительности звук (что тоже маркирует этот слог) дважды совпадает со слогом «ма-а-» в словосочетании «ма-ленький оркестрик».

«Маленький оркестрик» ставится автором — слагателем напева — на самую высокую позицию, преодолевающую бодрую печаль кладбищенского оркестра, что бессознательно отмечает ухо слушателя. «Малость» объединенных сил души при этом опровергается музыкальной интонацией, поднимающейся упорно от начального, земного-человеческого и даже погребального уровня до вершины творческого полета — «выше октавой от странствий вдали»⁶⁹, как сказал бы Бродский.

Такова в этой песне смыслообразующая роль музыкальной семантики. Сочетание словесного и музыкального смыслов открывает высоту поначалу кажущегося «маленьким» духового царства, движимого самым главным персонажем и катализатором мироздания — Ее Величеством Королевой Любовью. «Оркестрик» душевных сил под ее управлением «командует людьми», олицетворяя собой устремленность к возвышению, к величию.

Дальнейшее может показаться фантазированием, если бы не реальные *звучания*, возникающие при распевании мелодии и текста Окуджавы. В прерванном вершинном, при повторе припева, слог слышится прерывистый зов: «ма...ма...». И, при распевании слова, остается еще и (м)-*аленький оркестрик*. В памяти всплывает, с таким же уменьшительным суффиксом, спасительный «Аленький цветочек»⁷⁰ (из сказки С.Т. Аксакова) *под управлением любви*, преобразующей чудовищное в прекрасное.

Праздник Преображения — в августе. Так возведение в более высокую ипостась связано с преображением и «августейшеством».

Размышление над персонажами «королевского» ранга и мотивами высокородства в текстах Окуджавы и Бродского помогает осознать, что поэты считают *величием*, истинным и мнимым, и в чем их собственное величие.

Примечания

¹ Сопоставлению поэтов посвящены исследования В.Куллэ, Е.Семенович: Куллэ В.А. Окуджава как фактор влияния. *К вопросу о некоторых параллелях творчества И.Бродского и Б.Окуджавы* // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 50–54; Семенова Е.А. «Стихи, превратившиеся в песни» и «пение без музыки». *К проблеме сопоставления «устного» и «письменного» вариантов текста в поэзии Б.Ш. Окуджавы и И.А. Бродского* // Там же. С. 94–97.

² Одно из проявлений игры элитарными «королевскими атрибутами» слышим в изысканной звукописи на «п» и «ш» и «б» и «ж» у Игоря Северянина: «Королева играла в башне замка Шопена, / и, внимая Шопену, полюбил ее паж» (Северянин И. «Это было у моря...» // Северянин И. Тост безответный. М., 1999. С. 31). Образ «сероглазого короля» см. в одноименном стихотворении А.Ахматовой (Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 42).

- ³ См.: Король // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 31; «тромбонов и чечеток короли» [из стихотворения «Джазисты»] // Там же. С. 78; Старый король // Там же. С. 130; «Вот король уехал на войну. Он Москву покинул...» // Там же. С. 333 и др.
- ⁴ Недаром в отечественной поэзии XX века исследователи не выделяют устойчивого образа, связанного со знаками королевского величия. См.: Устойчивые образы в языке русской поэзии XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М., 1995. С. 6–79.
- ⁵ См.: **Бабель И.Э.** Король. Как это делалось в Одессе // **Бабель И.Э.** Конармия. Киев, 1989. С. 117–133; **Шварц Е.Л.** Обыкновенное чудо // **Шварц Е.Л.** Избранное. СПб., 1998. С. 367–444.
- ⁶ **Окуджава Б.Ш.** Старый король // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 130.
- ⁷ Там же. С. 228.
- ⁸ Там же. С. 229.
- ⁹ Там же. С. 31.
- ¹⁰ **Окуджава Б.Ш.** Король // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 33.
- ¹¹ Там же. С. 333.
- ¹² Даже если этот окказионализм придуман учениками 33-й московской школы, его «пустил» по миру и наполнил высоким смыслом Булат Окуджава, которому принадлежат слова песни об аристократизме духа «арбатства, растворенного в крови»: «За праведность и преданность двору / пожалован я кровью голубую. / Когда его не станет – я умру, / Пока он есть – я властен над судьбою...» (Надпись на камне // Там же. С. 375).
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. СПб., 2001. С. 499.
- ¹⁵ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 592.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же. С. 130.
- ¹⁸ **Бродский И.А.** Сочинения в четырех томах. Т. 1. СПб., 1992. С. 114.
- ¹⁹ Там же. С. 146.
- ²⁰ Там же. С. 147.
- ²¹ Там же.
- ²² **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 2. СПб., 1994. С. 285.
- ²³ Там же. С. 283.
- ²⁴ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 101.
- ²⁵ Песня композитора Н. Богословского (сл. В. Агатова) из кинофильма «Два бойца» (реж. Л. Луков, 1943) говорит об уважении к всем известному «королю» города, Косте-моряку (текст см., напр.: <http://www.romance.ru/cgi-bin/index.cgi?page=d-6-4-14&item=532&sort=H1&pagenum=0&options=print>).
- ²⁶ **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 2. С. 163, 337–345.
- ²⁷ **Бродский И.А.** Новые стансы к Августе. Стихи к М.Б. 1962–82. Ardis: Ann Arbor, 1983.
- ²⁸ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 31.
- ²⁹ **Вертинский А.Н.** Дорогой длинною... М., 1990. С. 332–333. На это впервые указал Антон Нестеров («Об одной из частей «Июльского интермеццо» Иосифа Бродского», рукопись).
- ³⁰ **Слуцкий Б.А.** Я историю излагаю... М., 1990. С. 156–157.
- ³¹ **Окуджава Б.Ш.** Старый король // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 130. Название «Песенка о старом, больном, усталом короле...» см. в кн.: **Окуджава Б.Ш.** Песни Булата Окуджавы / Сост. Л. Шилов. М., 1989. С. 62.
- ³² **Окуджава Б.Ш.** Песни Булата Окуджавы. С. 80.
- ³³ **Окуджава Б.Ш.** «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 75.
- ³⁴ **Сорока Ю.** Женщина у Окуджавы (женщина в мужском восприятии) // Постмодерн: новая магическая эпоха: трансформация гендера. Сб. статей / ред. Л.Г. Ионина. Харьков, 2000.
- ³⁵ **Окуджава Б.Ш.** Левкой // **Окуджава Б.Ш.** Веселый барабанщик. М., 1964. С. 13–16.
- ³⁶ См.: **Окуджава Б.Ш.** «Не бродяги, не пропойцы...»; «Тьмою здесь всё занавешено...» // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 23, 91.
- ³⁷ Там же. С. 75.
- ³⁸ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 568.
- ³⁹ **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 2. С. 337.
- ⁴⁰ Das Herz der Königin. Германия, 1940. Реж. Карл Фрейлих.
- ⁴¹ **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 2. С. 338.
- ⁴² Там же. С. 344.
- ⁴³ Там же. С. 341.
- ⁴⁴ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 237.
- ⁴⁵ **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 1. С. 99.
- ⁴⁶ Там же. С. 114–115.
- ⁴⁷ Там же. С. 115.
- ⁴⁸ **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 2. С. 281.
- ⁴⁹ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 360.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ «В маленьком городе обыкновенно ешь / то же, что остальные»: **Бродский И.А.** Келломяки // **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 3. С. 52.
- ⁵² **Бродский И.А.** Август // **Бродский И.А.** Сочинения Иосифа Бродского. Т. 4. СПб., 1998. С. 204.
- ⁵³ **Бродский И.А.** Сочинения в четырех томах. Т. 1. С. 102.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же. С. 148.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ **Петрушанская Е.М.** Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004.
- ⁵⁸ В вышеназванной монографии, в Части третьей «Система мира в образах звука», прослежена динамика и очерчены семантические поля весьма часто встречающихся и разнообразных музыкальных инструментов в поэтическом словаре Бродского

(С. 86–96, 101–104). Вот лишь несколько примеров образов клавишного инструмента: «...и за стеной худую участь / брэнча, утраивал рояль»: **Бродский И.А.** Петербургский роман // **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 1. С. 75; «...от земли отплывает фоно / в самодельную бурю»: **Бродский И.А.** Bagatelle // Там же. Т. 3. С. 157; «...великолепье / непроницаемого стекла, / за которым скрываются кушетка и пианино»: **Бродский И.А.** Сан-Пьетро // Там же. Т. 2. С. 430; «...рука, приделанная к фортепиано»: **Бродский И.А.** Томас Транстрёмер за роялем // **Бродский И.А.** Там же. Т. 4. С. 150; «...и туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно»: **Бродский И.А.** «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» // **Бродский И.А.** Там же. Т. 3. С. 184. В целом «музыкальные инструменты» у Бродского предстают обобщенным и показательным отображением его «картины мира».

⁵⁹ **Бродский И.А.** Большая элегия Джону Донну // **Бродский И.А.** Сочинения... Т. 1. С. 249; **Бродский И.А.** Вид с холма // Там же. Т. 3. С. 210.

⁶⁰ **Бродский И.А.** Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона [из «Июльского интермеццо»] // Там же. Т. 1. С. 87–89.

⁶¹ **Бродский И.А.** 1972 // Там же. Т. 2. С. 291.

⁶² **Окуджава Б.Ш.** Из фронтального дневника // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 282.

⁶³ **Окуджава Б.Ш.** Я пишу исторический роман // Там же. С. 295.

⁶⁴ Там же. С. 78. В текстах Окуджавы существует много референций к спасительному, архангельскому по сути образу трубача, например: «Труби, труби, музыкант, / труби, / пока не откажет глотка / трубы. / Пока на плечах – золотая труба, / труби / во имя травы (не славы! – Е.П.) и труда» (**Окуджава Б.Ш.** 1945 год // **Окуджава Б.Ш.** По дороге к Тинатин. Тбилиси, 1964. С. 26).

⁶⁵ **Окуджава Б.Ш.** Песенка о ночной Москве // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 179.

⁶⁶ См. стихотворение «Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня» (**Бродский И.А.** Сочинения Иосифа Бродского. Т. 4. С. 95).

⁶⁷ **Окуджава Б.Ш.** Песни Булата Окуджавы. С. 137.

⁶⁸ Он поразительно схож с интонационным графиком главной темы первой части Пятой симфонии Малера; речь, разумеется, не о заимствовании Окуджавой мелодики из сочинения 1901–1902 годов, а о единых музыкально-семантических истоках *marcia funebre*.

⁶⁹ **Бродский И.А.** Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова // **Бродский И.А.** Сочинения в четырех томах. Т. 2. С. 323.

⁷⁰ **Аксаков С.Т.** Аленький цветочек. Сказка ключницы Пелагеи. М., 1956.

Дискуссия

Окуджава и Арбат: культурная мифология эпохи*

Георгий КНАБЕ¹

Арбат.

Культурно-исторический образ.

Период, на который приходится наиболее интенсивное творчество Булата Окуджавы, он сам определял как время с конца 50-х до начала 90-х. Культурно-историческая атмосфера этих тридцати — тридцати пяти лет, какой она пережита и выражена Булатом Окуджавой, людьми его поколения и ему духовно близкими, неповторима и специфична. Она, эта атмосфера, еще помнит коммунистическую экзальтацию предшествующего периода и патетику сплочения масс, но уже несет в себе потребность в совсем другом сплочении — в человеческой солидарности и близости простых людей в рамках кружка друзей и близких. Она уже предчувствует корыстную экзальтацию рыночной экономики 90-х и игру личных интересов, но еще ценит совсем другой личный интерес — духовную самостоятельность каждого. Она избегает официально патриотических славословий народам, которые сплотила навеки великая Русь, но открыта глубоко личному переживанию культуры и истории родной страны.

Ситуация, отсюда возникающая, носит название культурно-исторического мифа. Солидарность группы, кружка, своих уже живет в обществе как потребность, оказывает на него влияние, она востребована. Духовно и культурно она уже есть, но как общественной реальности ее нет. Так же живут *Совесть*, *Благородство* и *Достоинство* как пробудившаяся личная и ответственная самостоятельность нравственного сознания. После многолетнего перерыва они уже есть, но в целом, кругом, ясно и для всех, их еще вроде и нет, подобно тому как милы поэту окружающие *русские*, но только *милы* они *из давней прозы*. На этой грани этот миф и дышит, и существует со всеми только что названными его вариациями и проявлениями: *эти самые нежность и робость, эти самые горечь и свет, из которых мы вышли, возникли. Сочинились... И выхода нет.* Этим мифом жило время и лучшее в нем. Из него, из этого

мифа, возникли *оттиск* его *беловой* — поэзия и песни Окуджавы и концентрированный их образ — Арбат, концентрат этого культурно-исторического мифа.

Время было долгим. Оно знало внутренние членения, знало разные фазы, и такое же внутреннее обновление пережил образ Арбата. Первое его явление — годы 1957–1963. Миф еще только родился, он фактурен, реален, насыщен бытом и повседневностью, и духовное его содержание как бы растворено в них. *Солнце, май, Арбат, любовь — выше нет карьеры...* Но прошло двадцать лет. Начало 80-х годов. В двуедином — быт и дух — мифе все меньше непосредственно достоверной реальности и все больше духовности, которая стремится не столько выразить себя в фактуре арбатских квартир и переулков, сколько утвердиться в своей универсальной значительности, обязательности, обращенности к будущим поколениям и к истории: *Надпись на камне. Арбат* становится *арбатством*.

Вл.НОВИКОВ

Каким будет «Роман о Булате»?

Окуджава — предмет не только научного познания. Хотелось бы немного поразмышлять о той большой книге с простым названием «Окуджава», которая со временем должна появиться. Может быть, в серии «ЖЗЛ», может быть, в другом издании. Здесь вполне возможен плюрализм, творческая конкуренция разных книг и концепций. Что стоит за привычными сочетаниями «жизнь и творчество», «литературная биография»? И можно ли такую книгу написать без примеси беллетризма?

Конечно, возможна чисто академическая хроника жизни и творчества без всякой выдумки, без отсебятины, просто систематизирующая труды и дни Окуджавы, его итинерарий — поездки, передвижения в пространстве и времени и так далее. Но как только биография начинает писаться живым языком, озвучиваться индивидуальной интонацией пишущего, любое событие

* Вел дискуссии В.И. Тюпа.

там приобретает многозначность. У нас все еще боятся писать откровенные биографии поэтов, считая их житейское бытие чем-то низким или, во всяком случае, второстепенным по отношению к сотворенной ими поэзии. Между тем сама по себе биография (или в модной ныне терминологии «текст жизни») — вещь чрезвычайно ценная. Кто, собственно, наши главные литературные герои XX века? Ну, всем известна, конечно, статья Тынянова «Сокращение штатов»² о том, что «сокращен» литературный герой. Оглядываясь на уже минувший XX век, подумаем: кто ключевой герой русской словесности XX века? В советское время отвечали знаем как: Григорий Мелехов, герои Фадеева и так далее. Потом общественные вкусы изменились. Но в итоге ни Григорий Мелехов, ни даже Юрий Живаго, ни даже булгаковский Мастер (если его брать отдельно от Булгакова) не составили читательскую мифологию. Вспомним и Набокова, ревниво нападавшего и на героев «Тихого Дона», и на героев «Доктора Живаго»... И его вымышленным героям: Гумберту Гумберту, Годунову-Чердынцеву — едва ли удалось стать знаковыми фигурами XX века. А подлинными героями неожиданно оказались наши великие поэты, которые часто именуются без фамилий: Велимир, Борис, Осип, Сергей, Анна, Марина — и всякий носитель русского языка и русской культуры совершенно отчетливо понимает, о ком идет речь. Вот обратите внимание, как Виктор Куллэ говорит: «в Иосифовых стихах». Иосиф, безусловно, такой же литературный герой XX века. Таковыми, безусловно, являются Булат и Володя: когда имя последнего произносится с соответствующей интонацией, мгновенно в сознании встает образ Высоцкого. Короче говоря, Булат — это интереснейший персонаж и претворить его в литературной форме — чрезвычайно увлекательная задача. Причем здесь абсолютно неизбежно мифотворчество. Само соединение биографии и творчества в одном, так сказать, дискурсе — это уже акт мифологизации. Вчера прекрасный пример такого мифотворчества явил Георгий Дмитриевич Гачев, произнесший вдохновеннейший эпос о Булате. Георгий Дмитриевич напомнил нам, что Окуджава — «лицо кавказской национальности», неожиданно придав этому одиозному выражению позитивный смысл, поскольку в Окуджаве соединились два кавказских этноса, о которых Георгий Дмитриевич немало написал. Причем, насколько я помню, прикрепляя грузинский этнос к мужскому началу, а армянский к женскому — было такое у Вас?

Г.Д. Гачев. Да-да-да.

Вл.И. Новиков. И делал это Георгий Дмитриевич еще в советское время, когда осмысление «национальных космосов» в марксистский канон не вмещалось. Так что мифология неизбежна. Она может быть такой эпической, как у Георгия Дмитриевича, а может быть и мифологией романного типа. То есть роман об Окуджаве очень даже возможен, и, как мне видится, не в объективной стилистике «Упраздненного те-

атра» (это уже сделано самим нашим героем), а скорее, в духе тыняновской традиции — традиции интроспективной. Ведь «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин» хотя и написаны от третьего лица, но основаны на авторском перевоплощении в героев, повествование там часто ведется в формах несобственно прямой речи (эта модель служила мне до некоторой степени образцом при работе над книгой о Высоцком). И вот на тему такого гипотетического романа об Окуджаве несколько соображений.

Среди текстов, которые распространялись до нашей встречи, был мой доклад, сделанный на конференции в Германии³. Тема была задана организаторами: немецкие филологи любят педантично говорить о каких-то таких страстных, эмоциональных категориях, потому выбрали в заголовок сочетание «Дар и жертва». По ходу конференции Райнер Грюбель разделил всех писателей на «дароцентричных» и «жертвоцентричных», и эта типология оказалась очень применимой к Окуджаве, Высоцкому и Галичу. Галич и Высоцкий отчетливо «жертвоцентричны», я даже предложил шутя назвать их «опферистами» (Opfer — «жертва» по-немецки). Окуджава же «дароцентричен», он — «габист» («дар» по-немецки — Gabe). Для Окуджавы самой категории жертвы нет, и в этом он расходится с отечественной традицией, для которой характерно понимание поэта как жертвы, как человека, всходящего на костер. «Да будет твоя добродетель — / Готовность взойти на костер», — именно так ведь писал Валерий Брюсов⁴. Потом, правда, он «взошел» в ВКП(б), хотя никакой пользы из этого извлечь не успел. Но почему, собственно говоря, художник должен непременно быть жертвой, всходить на костер? Вспомнилось мне, как, еще будучи школьником, я принимал участие в какой-то дискуссии по поводу «Одного дня Ивана Денисовича» — мы тогда все были и литературоцентричны и политизированы. Мои оппоненты спорили с самим характером Ивана Денисовича, говоря: почему он совсем не героический? Не такой, как кавторанг Буйновский, которого, как вы помните, в конце отправляют в карцер? И я тогда сказал, что сила Ивана Денисовича — в его способности прожить в лагере все 3653 дня⁵, а Буйновского полемически сравнил с бумажным солдатиком из песни Окуджавы. Сейчас я, пожалуй, думаю иначе, но важно, что тогда образ из песни Окуджавы мог быть аргументом в мировоззренческом споре.

Г.Д. Гачев. А насчет костра, простите, мне это напомнило формулу из «Гаргантюа»: вплоть до костра исключительно — исключая костер...⁶

Вл.И. Новиков. Да, именно так оборачивается порой пафосный героизм. И обратите внимание, какая здесь оценка утопизма, пафоса преобразования мира: «Он переделал мир хотел, / чтоб был счастливым каждый»⁷. Ирония не едкая, добродушная, но очень глубокая. Оказаться бумажным солдатиком самому Окуджаве не хотелось, и с этой точки зрения стоит осмыслить его реальную биографию.

Кончился XX век, и, очевидно, писателям этого трагического по преимуществу периода придется выставлять разные оценки «по творчеству» и «по поведению». Я тут отталкиваюсь от знаменитой формулы Ахматовой и Надежды Яковлевны Мандельштам, возникшей по поводу пастернаковского разговора со Сталиным о Мандельштаме: «Мы с Надей считаем, что Пастернак вел себя на крепкую четверку»⁸. Вообще-то оценка поведения великого человека — привилегия Всевышнего. Но сама эта «четверка» характерна. Ведь, по сути дела, никто из гениев минувшего века «пятерки» по поведению не имеет. Так вот, и Окуджава — это не тот случай, когда «Жизнь и Поэзия одно»⁹ по формуле Жуковского. Не то чтобы он отступал от своих нравственных принципов, от триады «совесть, благородство и достоинство»¹⁰, но мученичество было не близко его натуре. По поводу «кавказского» поэта Окуджавы вспоминается стихотворение «африканского» поэта Пушкина «Не пленяйся бранной славой, / О красавец молодой!» — «Из Гафиза», опять-таки автора восточного. Всем известны эти строки: «Но боюсь: среди сражений / Ты утратишь навсегда / Скромность робкую движений, / Прелесть неги и стыда!»¹¹ Вот Окуджава сохранил эту «прелесть неги и стыда». Мне кажется это чрезвычайно важным. Сохранил благодаря не слишком пылкому участию в политических «сражениях», благодаря сдержанности в контактах, погруженности в самого себя, тактично скрываемой внешней любезностью.

А любвеобильный «Булат», который описывается в мемуарах — это был скорее имидж. И вся эта мифология дружбы... Вот Юрий Федорович Карякин собрал все посвящения и говорил, сколько у Окуджавы было друзей¹², а Станислав Борисович Рассадин (мне кажется, он ближе к истине) утверждал, что Окуджава при этом был человеком одиноким¹³. А есть, кстати, интервью, где, если я не путаю, Окуджава сказал, что у него два друга всего, и оба не имеют отношения к литературе¹⁴. Так что этот образ такого общительного и самоотверженного Булата — это был способ взаимодействия с миром, но думаю, что не в этом была психологическая сущность поэта.

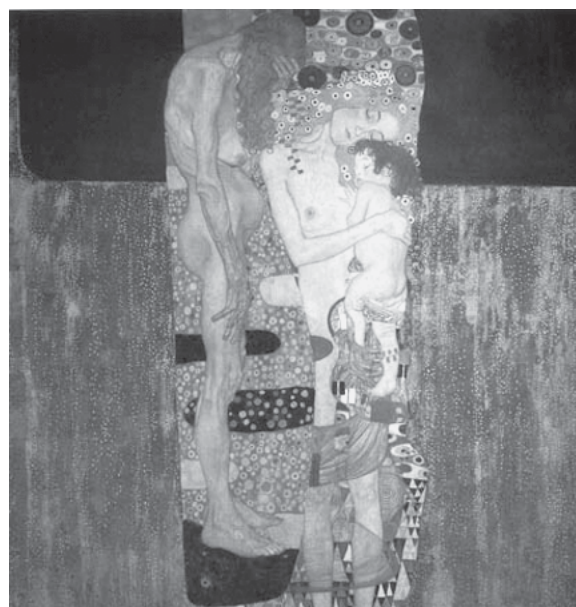
Г.Д. Гачев. Я так понимаю, что он себе искусственно создавал Лицей. Он группировал... Создал из шестидесятников вымечтанный пушкинский Лицей.

Вл.И. Новиков. Да, Георгий Дмитриевич, может быть, и Пушкин эту лицейскую дружбу выдумал, а сам погиб на дуэли, оказавшись одиноким и незащищенным человеком. Потом подобный «лицейский» мир, кстати говоря, выстраивал Высоцкий, придумав вечную дружбу с товарищами по Большому Каретному, с которыми он на самом деле расстался очень скоро при первых признаках большого успеха и большой славы: ему было с ними не по пути, и им с ним было не по пути. Знаете, на вступительных экзаменах у нас в МГУ часто пишут сочинения «Тема дружбы у Пушкина». Читаешь эти неискренние школярские

кие писания и думаешь: вот нашлось бы хоть одно сочинение, где, вырываясь за пределы программы, кто-то процитировал бы: «Но дружбы нет и той меж нами»¹⁵, или «Что дружба — легкий пыл похмелья, / Обиды вольный разговор?»¹⁶, ну и так далее... Детям в школе вдалбливают ложь про Пушкина. Бывает ложь социально-политическая, а бывает антропологическая — дескать, все люди братья, возможна дружба между двумя творческими личностями... Это тоже предмет для глубоких раздумий по поводу писательских судеб.

И вот собственно такие два соображения, которые важны для образа Окуджавы подлинного и которые я хотел бы увидеть в этом каком-то романическом о нем повествовании. Во-первых, он в значительной мере человек непопулярной в России модели — гедонист. У нас само это слово всегда было ругательным, и Феликс Кузнецов, когда еще был у власти, ругал одного молодого писателя за «неогедонизм»¹⁷. Почему «нео»? Гедонизм — это нечто вечное. А вот замечательный лингвист Михаил Викторович Панов предлагал говорить не «гедонист», а «наслажденец», и не «гедонизм», а «наслажденчество»¹⁸. И вот «наслажденчество» Булату Шалвовичу, мне кажется, было свойственно, и в этом смысле он от этого канона жертвенного и героического существенно отклонялся.

И еще один момент. Еще культура Серебряного века осознала такую особенность творческой личности, как ее андрогинность: вспомним четверостишие Иннокентия Анненского о Блоке¹⁹. И вот мне кажется, что биографу Окуджавы не миновать вопроса о том, насколько в его психологическом облике мужественность сочеталась с известной степенью женственности. Это красноречиво явлено в поэтических текстах, где есть не только культ женщины, но и глубокое понимание женского мира изнутри. Мне кажется, без этого не мог бы быть сочинен ни «Голубой шарик» (кстати, перекликающийся с карти-



ной Густава Климта «Три возраста женщины»), ни многие другие шедевры. А в житейском поведении это женственное начало, может быть, выразалось в отсутствии излишнего максимализма, в некоторой душевной плавности, что ли. Здесь Окуджава совершенно отчетливо противоположен Высоцкому. Я, право, не знаю, кто мог бы быть идеальным автором жизнеописания Окуджавы — мужчина или женщина. В любом случае это должен быть очень отважный писатель, который вступит в полемику с общепринятыми мифами и даже с самой Окуджавой как собственным биографом.

В.И. Тюпа. Спасибо, Владимир Иванович. Предлагаю задавать вопросы только на понимание. Время дискуссионных реплик наступит чуть позже.

С.Н. Бройтман. Нет ли некоего противоречия в том, что вы говорите, что у Окуджавы нет никакой жертвенности, и в то же время вы связываете его достаточно определенно с женским началом?

Вл.И. Новиков. Да. Но тут проблема жертвенности — одна плоскость, соотношение мужского/женского — другая. Я не считаю женское начало по преимуществу жертвенным. Наоборот, может быть, обстоит дело. Может быть, как раз мужчина — жертва.

Валерий ТЮПА

Творчество Булата Окуджавы и социокультурный феномен шестидесятничества

Начну с мысли о том, что «шестидесятники» в нашей культуре являются мифологическими героями. Я имею в виду прежде всего такие ситуации, когда говорят: «шестидесятники разрушали церкви» или «в годы перестройки шестидесятники пришли к власти». И так далее. Ведь свидетельств о вступлении в шестидесятничество не выдавали, и каждый человек, сознательно живший в шестидесятые годы, по возрасту более и менее подходящий к этому, может считать себя шестидесятником. Я, например, себя младшестидесятником числю. Но не удивлюсь, если числят себя шестидесятниками — и даже уверен, что это так — некоторые комсомольские деятели, может быть, и те, которые учили Булата Шалвовича, как правильно писать песни, а как неправильно. То есть шестидесятничество в этом смысле, конечно, типичный социальный миф. Но, говоря это, я не хочу сказать, что это ложь. Я убежден, что за этим мифом присутствует некая очень глубокая, серьезная историческая реальность, и творчество Окуджавы, по-моему, как раз дает возможность к этой реальности прикоснуться. Потому что он, несомненно, вы-

разитель этого самого шестидесятничества и в значительной степени формирователь его. Песни Окуджавы дали шестидесятникам — по большей части более молодым людям, чем он, — эмоционально-волевую тональность ощущения себя в жизни. Мне хотелось бы именно с этой точки зрения задуматься, что такое шестидесятые годы.

На мой взгляд, самое лаконичное определение — это эпоха кризиса советской ментальности. Под советской ментальностью я понимаю такой своеобразный симбиоз ролевого сознания («я» растворяется в «мы») и ролевого сознания, когда каждый человек ценится лишь как исполнитель какой-то роли (знаменитое сталинское: «у нас незаменимых нет»²⁰). Этот ролево-ролевой симбиоз направлен на то, чтобы подавить в человеке его уединенное Я-сознание. В основе этой ментальности, стало быть, — отождествление личности с ролью, отношение к себе самому в третьем лице.

Попробую то, что я понимаю под советской ментальностью, прояснить двумя цитатами, а потом скажу, откуда они. Вот, скажем так, у идеального советского человека (цитирую) «нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни даже имени»²¹. Цитата закончилась, а мне хочется вспомнить молодого Луговского: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменить»²². Вторая цитата: «Мера дружбы, преданности и прочих обязанностей в отношении к <...> товарищу определяется единственно степенью его полезности в деле <...>»²³. Это Нечаев, «Катехизис революционера». И мне кажется, что самую глубину советской ментальности они очень точно характеризуют: первая обезличивает человека, вторая надевает на него ролевою маску. Конечно, нормальный человек в глубине своей оставался и в советское время обособленным «я» со своими интересами, чувствами, привязанностями, но из советской ментальности эта инстанция выдавливалась, за счет чего, собственно, феномен тоталитарного сознания и возникал.

Теперь цитирую Окуджаву, «Подозрительный инструмент»: «После XX съезда общество вдруг раскололось, все начали ощущать себя людьми, начали скорбеть об утратах, задумались о душе, ну просто обезумели от всяких разоблачений, от понимания собственного рабства»²⁴. Вот это восстановление чувства собственного достоинства и есть, на мой взгляд, самый главный, яркий феномен кризиса советской ментальности. Поначалу это еще не привело к этакому эгоцентрическому существованию «себе на уме». Шестидесятник, насколько я понимаю, в значительной степени оставался массовым советским человеком, и Окуджава это прекрасно с юмором показывает в рассказе о всемирном фестивале молодежи в Москве, где и сам рассказчик поначалу принадлежит вполне той советской толпе, которая одурело смотрит на иностранцев. А потом он встряхивается, становится

самим собой, и на него тотчас же начинают пялиться зеваки, думая, что он иностранец²⁵. Изменилась только внутренняя позиция, а его уже приняли за иностранца (то есть свободного человека). Значимая история. Формально оставаясь советским, человек одновременно становился субъектом самобытного, внеролевого существования — человеком, который (цитирую «Выписку из давно минувшего дела») «хотел жить по собственному усмотрению»²⁶.

Такой человек в шестидесятые годы драматично переживал свою кризисную раздваиваемость на «собственное» и «несобственное усмотрение». У реальных людей сталинской эпохи эта двойственность, конечно, тоже имела место. Школяр в повести Окуджавы про себя думает: «Если бы они знали, что у меня внутри делается!»²⁷ Однако нужно было стать шестидесятником, чтобы ощутить в себе эту раздваиваемость как проблему, отразить ее, продемонстрировать в художественном тексте.

Ну, вот маленький пример из автобиографической прозы Окуджавы. Рассказ «Уроки музыки»: «Вы унижаете мое достоинство», — говорю я. «Меня оскорбляет ваше наплевательское отношение к нашему общему делу», — говорит он»²⁸ (диалог со старшиной). Обучаемого новобранца охватывает дрожь обиды. И мысль: не опускать головы, помнить, что ты центр мироздания, царь природы, пусть в шинели с чужого плеча. Чуть раньше — перед лейтенантом: «Я хочу вздернуть голову, но она клонится. Я хочу открыто глядеть лейтенанту в лицо. Но вижу носки своих перепачканных грязью ботинок»²⁹. По мере же строевой подготовки «все глуше музыка души, / все звонче музыка атаки»³⁰, и вот уже самому Окуджаве поручает тот же старшина погонять по плацу новобранцев, которые старше его, в отцы годятся. Юного солдата охватывает ролевой энтузиазм: «Я действительно кажусь ему достойным этого великого назначения?» Начинает командовать: «Строевым». «Они пытаются идти строевым, цари природы» («цари природы» — очевидная ироническая автоцитата). «Отставить. Кто же так строевым ходит! Вот так надо. Смотреть всем». Под конец этой экзекуции его кто-то спрашивает: «А тебе, сынок, из дому пижут?» Он устало говорит: «Все в ногу, а то сержант даст нам прикурить»³¹. Рассказ в художественном отношении, пожалуй, менее значителен, чем повесть «Будь здоров, школяр», но здесь знаменательно сконцентрировано характерное дерганье советского человека между «строевым» и житейским измерениями его существования. И то шестидесятничество, выразителем которого становится Булат Окуджава, состояло как раз в этом умении оставаться самим собой. Цитирую стихотвореньице 1958 года:

Дома лучше (что скрывать?),
чем на площади холодной:
здесь хоть стулья да кровать —
там — всего лишь флаг бесплодный.

Здесь хоть беден, хоть богат,
остаюсь самим собою.
Здесь я — барин, там — солдат,
и разлука за спиной»³².

Такая вот отстраненность... В «Подозрительном инструменте» Окуджава пишет о том, что стал ощущать в себе некоторую отстраненность, помогавшую остаться самим собой³³. Она в шестидесятые годы у большинства еще не переросла в эгоцентризм неофициального Я-сознания. В 70-е, на мой взгляд, это уже возникнет — возникнет такое двоедушие официального и неофициального, эти измерения утратят свой драматизм и превратятся в своего рода правила циничной игры.

Второе, столь же важное для шестидесятника, а может быть, и самое важное свойство — не только остаться самим собой, но и ощутить братство с некоторым кругом таких же самобытных других. Стать шестидесятником означало, я думаю, ощутить, например, как некая девушка из рассказа Окуджавы (цитирую), «до какой степени мы были разобщены» (советскими ролевыми отношениями), а «оказывается, можно быть вместе»³⁴. Вот эта новая ментальность шестидесятников — не эгоцентрическая, но и не ролевая. Это ментальность малых неформальных объединений, где, говоря словами Манделштама, «все хотят увидеть всех»³⁵, а не как раньше: все хотят увидеть одного — вождя, героя, «передовика» (почти забытое советское словечко — очень характерное). В малых неформальных объединениях (по сугубо личным интересам и привязанностям) формировался шестидесятнический культ дружбы. Здесь (цитирую «Подозрительный инструмент») «возрождали утраченное былое искусство различать, понимать друг друга, наслаждаться лихой откровенностью»³⁶.

Один из видных западных филологов и философов (и шестидесятник заодно) Игорь Павлович Смирнов на вопрос: «Что расшатало советский тоталитаризм?» — отвечает так: «Байдарочники-альпинисты, собиратели икон, сбивающиеся в стаи алкоголики, молодежные компании шестидесятых, джазисты и их почитатели — все те, кто обратил свои силы на организацию досуга и на активность, не считавшуюся государством трудовой»³⁷. Я с этим абсолютно согласен. Жаль только, что из этого ряда выпала такая разновидность неформального единения, как любовь к авторской песне.

В «Подозрительном инструменте» Окуджава рассуждает о том, что песни, которые звучали в те годы по радио, перестали совершенно удовлетворять некие эстетические потребности слушателей. Там же рассказано, как во время такого застольного (более органичного, конечно, для песен Окуджавы, чем в больших залах) очередного выступления по приглашению, один из слушателей в шутку запекает «Дорогая моя столица», — и его тут же обрывают³⁸. Вслушаемся. Здесь «моя» не принадлежит никакому личност-

ному «я», напротив, любое «я» присваивается этим притяжательным местоимением, становится его некой «я-функцией», потому что столицей можно быть только для подданного, а быть столицей самобытного внутреннего мира нельзя. А когда Окуджава поет «Ах, Арбат, мой Арбат...»³⁹, то же самое притяжательное местоимение выступает своего рода симптомом действительно личностного мира. Отсюда и уникальный ритмико-интонационный строй окуджавских песенных стихов, и неподражаемое плетение «реставрированных» романсовых мотивов, и так далее.

В основе этих поражающих своей неофициальностью интонаций мне видится принципиально новая коммуникативная стратегия авторской песни, стратегия «диалогического согласия» (бахтинская формула⁴⁰). Массовая советская песня была выдержана в стратегии хорового согласия, была обращена к абстрактной фигуре соцреалистического этакого над-адресата. А песни Окуджавы воспринимались как обращенные лично к тебе. Ну вот, например, Анатолий Курчаткин писал про «дар собеседничества»⁴¹. Я думаю, что это очень точно сказано. Песни Окуджавы, и многие другие, появившиеся вслед, ставшие популярными, минуя радиотрасляцию, — они всем своим строем постулировали солидарного адресата, но единичного, нетипового. Такая песня без «своего другого» — она как бы почти недействительна. Она питается — цитирую Окуджаву — «ощущением тайного братства и его», поэта «причастности к нему»⁴². Поэт гордится тем, что причастен к этому единению, а не слушатели гордятся тем, что они причастны к пению поэта. Во всяком случае, в «Подозрительном инструменте» Окуджава акцентирует как раз это, замечая, как люди переглядываются между собой, когда он поет. Не он в центре внимания! — вот что замечательно. Его даже спрашивают: «А вы понимаете, что это все для нас?»⁴³

Творчество Ивана Ивановича, можно сказать, вдохновляется тем, что он с ними, а не тем, что он единственный, особенный. Его слушатели, в свою очередь, осознают, что такая поэзия должна не нравиться тем (цитирую), «которые видят опасность в общении людей», то есть «когда мы вместе»⁴⁴. И это «мы» уже не то хоровое — это вот такое диалогизированное, персоналистическое «мы». В основе этой диалогизированной поэтической культуры, открывшейся Окуджаве, обнаруживается актуализация некоего сопряченного сознания — я его привык называть ТЫ-сознанием, имея в виду, что оно предполагает видение себя со стороны, но не в третьем лице (советское долженствование) а, так сказать, во втором лице: видение себя как другого среди других. Понимание, что «я» ты только для себя, а для всех окружающих ты — «ты». И вот увидеть, каков ты в этом качестве «ты».

Та взаимодополнительность «я» и «другого» в мире Окуджавы, о которой уже писал Самсон Наумович Бройтман⁴⁵ и говорил сегодня⁴⁶, о чем и Мария Марковна сегодня говорила⁴⁷, я думаю,

проистекает из вот этого (диалогизированного, солидаристского) типа сознания. Мотив усмотрения себя как «другого» в глазах «другого» у Окуджавы поразительно постоянен. Вот некоторые примеры: «А я посмотрел на нее и понял, что я небрит. Я увидел себя в ее глазах»⁴⁸. Это «Будь здоров, школяр». «Он посмотрел на себя ее темными глазами и готов был рассмеяться»⁴⁹ («Подозрительный инструмент»); «...и тогда он, собравшись, прибегнул к давнему спасительному средству: он умудрился выпростать голову из этого тумана и взглянул как бы со стороны на происходящее»⁵⁰. Это «Выписка из давно минувшего дела».

Особо значима вспышка такого ТЫ-сознания во время парижского концерта Ивана Ивановича, когда вместо привычного для него единения с малым кругом братьев и сестер, берущихся за руки, «чтоб не пропасть поодиночке»⁵¹, он вдруг ощутил обретение власти над толпой «и уже машинально выпевал слова своих стихов». «И тогда, когда ощущение этой власти, этого праздничного господства достигло предела, он вдруг различил самого себя... он маленький, тщедушный, с заметно поредевшим чубом, в помятых брюках и зеленом джемпере, с непослушной гитарой в руках, с вытаращенными глазами, переполненными мольбой о везении»⁵² (это рассказ «Около Риволи»). Постоянное присутствие в собственном сознании — другого сознания, которое на тебя может посмотреть как на «ты». Отсюда — и это самый радикальный момент ТЫ-сознания — ответственность «я» за свое присутствие в мире как присутствие, достойное человека.

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

Научитесь сначала себе самому
не прощать ни единой промашки,
а уж после кричите врагу своему,
что он враг и грехи его тяжки.

Не в другом, а в себе побеждайте врага,
а когда преуспеете в этом,
не придется уж больше валять дурака —
вот и станете вы человеком⁵³.

Ответственность — не долг. Долг — это соответствие роли. Ответственность же — это способность достойно ответить на обращенное к тебе существование другого человека. Вот кризис советской ментальности как раз и порождает такого рода внеролевую ответственность. Отсюда возникновение в шестидесятые годы значительного количества малых неформальных объединений, дружеских «компаний», как тогда часто выражались («компания» и «коллектив» — это далеко не одно и то же), — компаний, скрепляемых культом дружбы. В этой атмосфере межличностной равнодостоинства слишком явное лидерство было разрушительным. Здесь ТЫ-созна-

ние обретало для себя духовную среду. И для большинства таких компаний распевание песен Окуджавы, а впоследствии и текстов других создателей авторской песни, становилось функционально аналогичным исполнению гимнов (я имею в виду гимны в античных обществах). Хотя слово «гимн» все же неподходящее: гимн подчиняет себе исполнителей и слушателей, его нужно исполнять и слушать стоя. Песни Окуджавы не подчиняли — они скрепляли, были своего рода паролем для своих. Но «своих» не в смысле эзотеризма, или, точнее, в компаниях шестидесятников имел место парадоксальный «открытый эзотеризм». Собственно эзотеричность утвердилась позднее — в среде диссидентов. (Диссидентство, конечно, зародилось в атмосфере шестидесятых, но само шестидесятничество диссидентством не было.)

Столь любимое шестидесятниками хоровое пение Окуджавы не обезличивало, а, так сказать, причащало каждого к этому персоналистическому единению. Шестидесятники, я уже говорил, были в основном, конечно, моложе Окуджавы, но его песня оказалась отвечающей их какой-то главной духовной потребности. Цитирую: «До Ивана Иваныча начали доходить слухи, что его песни распевают по студенческим общежитиям<...> он всегда видел перед собой своими почитателями ровесников, то есть людей, обоженных и тридцать седьмым и войной, имеющих общий с ними опыт, достаточно печальный и даже трагический, а тут вдруг молодые люди с пушком на губах...»⁵⁴ Это суждение является вступлением к заключительному эпизоду «Подозрительного инструмента». Напомню (эпизод, конечно, замечательный): это столкновение с милицией множества «окуджав» с маленькой буквы — молодых людей с гитарами, которые хотят проникнуть на место его выступления, утверждая (каждый), что он-то и есть Отар Отарыч. В итоге самого Отара Отарыча туда не пропускают.

Вот этот поразительный феномен «окуджавофилии» шестидесятых годов, мне кажется, и позволяет говорить об исторической сущности шестидесятничества как о всплеске принципиально нового для советской страны солидаристского, «участного» (слово Бахтина⁵⁵), диалогизированного и так далее — не знаю, как лучше назвать, — ТЫ-сознания, которое на время становится ментальной доминантой для некоторой части общества — может быть, не такой большой, как хотелось бы, но культурно чрезвычайно значимой. Спасибо за внимание.

Обсуждение

В.А. Куллэ. Находясь внутри мифа, объяснить миф невозможно. И при всем уважении к Валерию Игоревичу приходится признать: если он считает себя частью — пусть младшей — этого мифа, любая его попытка говорить о мифе шес-

тидесятников превращается просто в декларацию, или как минимум в констатацию некоторых родовых черт мифа. В его выступлении нет критического анализа. Есть только некоторый намек, сказанное слово о мучительной двойственности.

Я попробую говорить тоже, естественно, пользуясь не строгим понятием мифа, но все-таки извне, да? От... ну, не от имени, потому что от имени мифа говорить невозможно, но как один из представителей другой возрастной литературно-исторической генерации. В нашем когдатошнем понимании шестидесятники — это такие четыре фигуры в Переделкине, изображенные на обложке журнала «Огонек» времен перестройки⁵⁶. Четыре мушкетера.

На самом деле это понимание шестидесятников катастрофически неточно. Булат в одну корзину с условными Евтушенко и Вознесенским как-то не укладывается. Попробую объяснить, что я имею в виду. В данном случае речь идет, скорее, о социолитературных вопросах, о том, что называется литературным бытом. Шестидесятники — это довольно локальная группа, но она выработала свой и очень мощный миф. В чем водораздел между ними — и, скажем, между Айги, Булатом, какими-то питерскими людьми: Бродским, Довлатовым? Почему Айги заведомо не шестидесятник, а Евтушенко — шестидесятник? К одному и тому же Пастернаку бегали, в одном и том же Литинституте учились... В чем причина?

Для меня идеальным воплощением шестидесятничества является — я не знаю, согласятся со мной или нет — Василий Павлович Аксенов. В свое время в критике велись разговоры о необходимости создать образ советского положительного героя. Советский положительный герой был создан, но его создали не адепты соцреализма — его создали шестидесятники. Его создал Аксенов. Его герой — это человек, который преуспевает во всех видах спорта, соблазняет всех женщин, исхитряется быть во главе всего, как этакий нормальный комсорг, и при этом летает в Париж или в Рио-де-Жанейро, при этом болеет душой за все идеалы, готов жизнь положить за други своя. Он похож на супергероя хемингуэвского, но при этом делает все с оглядкой на государство. Индивидуализм после «совка» был явлением закономерным. Вспомним, как Бродский говорил, что серия «Тарзанов» сделала для десталинизации гораздо больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии⁵⁷. Но существует граница между шестидесятниками как самоназванием, мифом — и отдельными, штучными персонажами собственно литературы и собственно поэзии.

Есть замечательный апокриф: Евгений Александрович Евтушенко в буфете ЦДЛа, достопамятного гадюшника, жаловался, что кого-то там из братьев-литераторов взяли за жабры, посадили... А ему в Париж лететь, интервью давать! Досада какая: спрашивать будут, неудобно!



Опять дерьмо хлебать! — прозвучала фраза. На что Юнна Петровна Мориц заметила: «Женя, а ты бы раз в жизни попостился». Здесь видна граница между шестидесятниками и индивидуальностями. Евтушенко и Вознесенский — и не только они, но и масса других персонажей, — прекрасно зная всю ситуацию, прилетали в условный Париж и в ответ на прямой вопрос: «Дают у вас свободное слово, свободную мысль?» — говорили: «Нет, ну вы же знаете: я свободный, я либеральный, я воплощение ума, чести и совести нашей литературы!» И все. А в это время кто-то сидел, кого-то гнобили и так далее. А Булат, Белла вели себя по-другому. Они не подписали «конвенцию» со служителями государственной идеологии. И начальство знало, что с ними просто бесполезно об этом договариваться. Были и совсем твердые, несгибаемые люди, но они кончали либо в психушках, либо за границей. Но не всем же быть такими жестоковейными, как Иосиф Александрович. Этого и не требуется от литератора: не надо быть героем, писать надо, в конце концов. Различие между типами поведения определялось степенью договориваемости с государством. Любой человек, который вступал в контакт с государством, заведомо подвергался унижениям. Ну это понятно: достаточно просто в ЖЭК сходить и справку получить у любого чиновника — ты уже подвергаешься унижению. Но вот когда ты соприкасаешься с идеологией... Если ты учить будешь детишек в школе, ну если разве что астрономии, то, может быть, обойдется. А если будешь преподавать литературу и историю, станешь писателем, не дай Бог, — не важно, что ты пишешь — ты заведомо обречен на ложь в той или иной степени. То есть вопрос шес-

тидесятничества и шестидесятнического мифа — это вопрос, строго говоря, о том, позволять ли себе компромисс? Кто-то позволял, кто-то нет. Мне кажется, что Булат Шалвович уникален именно тем, что он, не вступая в прямой конфликт с властью, не сделав ничего, что власть, которая привыкла ставить каждое лыко в строку, могла бы вменить ему в вину — он исхитрился сохранить уникальную позицию чистоты и отдельности. Равную той отдельности, отделенности от государства, которой отличались лианозовцы, Айги, Бродский, которой отличались и многие другие питерские люди. Я абсолютно согласен с тем, что было процитировано по поводу его одиночества, и, думаю, именно поэтому он постоянно защищал себя, когда его пытались вовлечь в это условное «поколение». Понимал, что он — не оттуда. А откуда — было не очень понятно. Наверное, поэтому необходимо было оставаться одному.

Ну и последнее соображение по поводу собственно мифа. Все-таки есть миф об Окуджаве, который только что был рассказан. «Возьмемся за руки, друзья»⁵⁸ и так далее. А как относился к мифу о себе сам Окуджава — этим никто пока не занимался.

Не секрет, что всякий поэт — неважно: хороший, плохой — с той или иной степенью успешности творит свой миф. Это неизбежно. Собственно, это делает любой творец помимо того, что он что-то черным по белому пишет. Поэт создает миф своей жизни, миф судьбы. Так вот, если брать нашу эпоху, то я думаю, что этот миф, вот эта степень проявленности будет уж никак не в пределах шестидесятнических границ. Но Окуджава не мифологизировал собственную судьбу. Лидия Яковлевна Гинзбург говорила в своем последнем интервью о том, что одним из важнейших моментов модернизма было воплощение жизни художника в искусстве⁵⁹. Окуджава ушел и от этого. Мифы о нем создавали другие, будь то «простодушный грузин с усиками» или «одинокий мудрец», «отшельник». Он сам не творил мифа о себе. Миф возник как-то от него независимо. Может быть, в этом самая большая загадка Окуджавы. Спасибо.

В.И. Тюпа. Кто следующий?

В.Б. Альшуллер. Чисто терминологический вопрос. Я хочу уточнить: с вашей точки зрения, те, кто «подписал конвенцию», типа Евтушенко — это шестидесятники? А те, кто не подписал, например, Окуджава или Ахмадулина — это что, в вашем представлении, не шестидесятники?

В.А. Куллэ. Те, кому тогда даже не приходило в голову вступать в отношения с этой конвенцией. Я думаю, что Булат с удовольствием, наверное, ездил бы за границу, но его не пускали, понимая, что если ему зададут прямой вопрос, поставят в ситуацию жесткого выбора, то и он ответит прямо... Кстати, в этом смысле Солженицын — замечательный шестидесятник. Вспомним, как он виртуозно оправдывал свое неучастие в разных диссидентских акциях: мне же надо

столько еще понаписать, говорил он, и сохранить себя для литературы! То же самое. Вот это и есть пафос шестидесятников — пафос двойщийся, двойной, то, что в играх называют двойным стандартом.

В.И. Тюпа. Кто просит слова? Пожалуйста, Георгий Дмитриевич.

Г.Д. Гачев. Нет, я просто хотел бы напомнить, что была такая знаменитая статья Галковского; может быть, кто вспомнит? Я помню, он дал очень четкую концепцию шестидесятничества. Как он статью назвал?

Н.Н. Кякшто. «Отстаньте от меня, сволочи гуманные!»⁶⁰ — так статья называется.

Г.Д. Гачев. Нет, там у него было о шестидесятниках: какие они преуспевающие, как они всё схватили от жизни...

В.А. Куллэ. Когда-то, на заре перестройки, представлялось все примерно так. Раньше были люди типа Михалкова, которые все захватили. Потом пришли либеральные шестидесятники, которые вроде хорошие, вроде могут фрондировать, но все равно часть системы. А мы — бедные, голодные, талантливые — так и оставались внизу. Теперь перестройка, Михалкова — вон, Евтушенко на место Михалкова, а нам — на место Евтушенко. Такую схему начертал мне в разговоре за рюмкой водки Леша Парщиков. Собственно, все так и произошло. Никто же не стал печатать Айги или Некрасова или им подобных. Очень жестко: тракторы шли ромбом.

В.И. Тюпа. Кто хотел бы еще высказаться? Пока пауза, я отвечу коротко на то, что сейчас говорилось. Я видел свою задачу в том, чтобы, понимая, что шестидесятничество есть миф, о границах которого можно без конца спорить, что реально это слово охватывает разных людей, очень многих, — я стремился к какой-то демифологизации, что ли... Пытался выявить то, что мне представляется действительно предельно существенным: актуализацию, манифестацию, зарождение новой ментальности. Той, которая зазвучала в стихах Окуджавы — она есть и в лучших стихах Евтушенко (таких у него можно набрать пусть небольшую пачку, но все же); новую ментальность выражали и многие другие — кто больше, кто меньше... И меня интересует сейчас даже не гамма литературной жизни, а вот те ребята — шестидесятники, студенты, — которые охотно пели Окуджаву, выражая свое мироощущение.

В.А. Куллэ. Но Окуджава-то тут причем?

В.И. Тюпа. А он мне представился выразителем и, естественно, своего рода формирователем шестидесятничества. Он дал новый словарь, который оказался востребованным... Предоставляю слово Сигурду Оттовичу Шмидту.

С.О. Шмидт. Я бы хотел высказаться по поводу тех тезисов, которые написал Георгий Степанович Кнабе (тем более что иногда мы с ним по-разному понимаем Арбат), но вижу, что не смогу ограничиться этим, потому что были очень интересные выступления.

Кнабе указывает: во многом благодаря Окуджаве патетика сплочения масс, которая господствовала в поэзии раньше, сменилась чувством человеческой близости. Но произошло это тогда, когда уже наступили шестидесятые. Булату было сорок лет. И когда говорят о шестидесятниках, то нужно продумать подход к этому явлению. Каждый факт общественного сознания и, соответственно, культуры и науки можно определять по двум критериям: чем он был для современников и как он воспринимается потом. В нашем обществе не все ценности сохраняются и очень многое деформируется. Мы сможем глубже понять шестидесятничество, если обратимся к личности Булата Окуджавы. В судьбе поэта, в легенде о нем воплотились главные черты этого явления.

Я начну с Арбата. Арбат — это та местность Москвы, где сохранились старые традиции: традиции интеллигентности, частной жизни. До Советской власти здесь не было ни одного завода, ни одного государственного учреждения. И при Советской власти в этом плане тоже мало что изменилось. Многие особняки заняли послы, туда нас не пускали; и в то же время — самое большое число частных гимназий, превратившихся в наши школы с теми же учителями, самое большое число частных лечебниц, огромные квартиры, ставшие коммунальными. Из-за близости к центру их населяли в основном служащие, потому что рабочим было бы неудобно ездить отсюда на окраины. Обслуга — обслуга магазинов и так далее. Очень большое количество нерусского населения: евреи, армяне — наибольший их процент был именно здесь. И массовая посадка затронула Арбат сильнее, чем другие районы. Хотя мы с Георгием Степановичем учились в одной школе (Юра был старше меня на два года и на один класс), но восприятие у нас разное, потому что мы жили в разных районах. Я жил рядом с двором Окуджавы, в Кривоарбатском, а он — в районе Спиридоновки. Мир Арбата и Пречистенки — это мир старых дворянских усадеб и профессорских домов. А Спиридоновка — она ближе к Тверской, к Тишинскому рынку, там атмосфера Козихи⁶¹, студенческого общежития, цыганского табора.

Все обращают внимание на необычайную яркость и конкретность городских пейзажей Булата. Но когда исследуют реальную топографию Арбата, забывают, что Окуджаву здесь нельзя брать в помощники. Он придумал свой миф об Арбате.

Арбат — это единственная улица в середине старой Москвы, которая не сменила «странное название»⁶². Другой такой в городе нет, это московский стиль. И недаром существовало выражение: «женится окнами на Арбат», что означало «женится на москвичке»... Я подарю в Музей Окуджавы удивительную книгу: библиограф Мешков, с моей подачи, издал сборник «Арбат предо мною...»⁶³. Пятьсот авторов, около тысячи стихотворений с упоминанием Арбата: и Не-

красов, и Ахматова, и Пастернак... И видно, как все по-разному относились к Арбату. И Булат среди них, среди поэтов, а там и те, которых он уважал, кого принимал из старой культуры.

Для него Арбат — не только место, где он родился и входил в жизнь. Важно, что здесь он входил и в интеллектуальную жизнь. Окуджава воспитывался в среде со специфической грузинской культурой, откуда он многое усвоил. Тамада — это искусство существует только в Грузии. Он мудрый и добрый, он хочет сказать нам что-то задушевное, угощая. Ни в одной другой стране, где я бывал, да и у нас в России, подобной традиции нет. Булат ввел в свои стихи интонации грузинского тамады, соединив их с мотивами русской поэзии.

Булат был школьным учителем. Когда его еще не печатали, когда он не знал, что будет знаменитым, в беседах со своими учениками он нашел общий язык с новым поколением. Поэтому естественно, что его песни стали популярны в молодежной среде.

Вспоминаю, как в Политехническом музее снимался знаменитый эпизод из фильма «Застава Ильича». Молодые поэты читают стихи в переполненном зале. В Политехническом прошло шесть таких вечеров. Для фильма оставили то, что засняли в последний день. А я там был два раза. Выступали Рождественский, Винокуров, Поликарпов и другие. Вместе с ними был Светлов, но не выступал. Он был очень обаятельным человеком. В конце концов троих оставили для фильма. Выбрали каждый по стихотворению. Какие стихотворения выбрали: Евтушенко прочел «Мед». До того он читал «Сопливый фашизм...» и другие свои новейшие стихотворения. Вознесенский читал «Пожар в Архитектурном институте». А Булат — «На той единственной гражданской»⁶⁴. И это было чрезвычайно показательно.

Основной вехой для моего поколения стала дата 14 февраля 1956 года — XX съезд. Последовало освобождение близких и родных, возвращение запрятанных от историков имен. Эпоха переоценки ценностей. Но Булат, в отличие от многих современников, не отрекся «от старого мира». Он не мог пойти против веры отцов, хотя сейчас многим трудно понять, насколько мучительно вырабатывался новый взгляд на вещи. Булат очень медленно эволюционировал. И, я думаю, что, вероятно, окончательно он убедился в полной несостоятельности строя, когда рухнула (за два дня!) держава. И не могла не рухнуть. Но это случилось потом. А во времена молодости Окуджавы людей привлекал его романтизм, его вера. Он остался классиком и потому, что ему были абсолютно чужды и скоропалительная публицистика, и формализм поэтического изыска.

Не случайно Булат своим учителем — и в прозе, и в поэзии — называл Пушкина. Пушкин — это не только огромный масштаб, не только мощь титанства. Это удивительная простота формы. Романсовая форма, которую Булат нашел для себя,

тоже проста (правильно тут вспоминали Аполлона Григорьева). Но романс по природе своей диалогичен, романс — это всегда обращение к кому-то. Стихи не все запомнят. Песня запоминается лучше и объединяет; даже если не поешь со всеми, можно просто шевелить губами — это объединяло. За этим стоит мощная традиция — ориентация на звучащее слово.

Булат исполнял свои песни сам, вероятно, видя в этом способ отождествления себя с аудиторией, искал пути к другим сердцам и душам.

Его слушатели видели в нем свою нравственную опору. Они понимали: он не солжет, не пойдет против совести. Его «благородство и достоинство»⁶⁵ читатели и слушатели чувствовали, и не только у нас. Вот пример. Нобелевский комитет на свой юбилей пригласил двух россиян с женами. Кого выбрали? Восьмидесятипятилетнего Дмитрия Сергеевича Лихачева и Булата Окуджаву. Познакомившись, они очень понравились друг другу. Булат говорил мне о Лихачеве, а Лихачев — о Булате. Два символа российской интеллигенции. Вспоминая о них, гордишься тем, что «интеллигенция» — русское понятие. Оно и в западноевропейские языки пришло из России. В английском словаре написано: «свободомыслящие образованные люди», во французском — примерно то же самое⁶⁶.

Я обижаясь за нашу культуру, когда Окуджава называют бардом. Только сейчас становится понятно, какой это был глубокий мыслитель. Вообще, «Булат как мудрец», «цитата из Булата» — совершенно особая тема. Тем более что цитаты его стихов далеко не сразу вошли в моду. Я не сомневаюсь, что творчество большого писателя будет изучаться и с этой точки зрения.

Думаю, что выйдет новое издание в «Библиотеке поэта», хорошо откомментированный Булат. Мы начинаем глубже его понимать. Окуджава надо перечитывать так, как мы перечитываем «Войну и мир». На старости лет все чаще читаешь Пушкина. Вот и в Булате была та мудрость, которую мы пока еще не осознали.

Его судьба на фоне Арбата — и как реально-го уголка Москвы, и как пространства созданного им романтического мифа — действительно достойна стать материалом для биографической книги, для «Жизни замечательных людей».

Приятно сознавать, что именно наше поколение оставило после себя Булата.

Д.П. Бак. Граница между официозом и свободой в разные десятилетия советской истории пролегла по-разному. Если в тридцатые годы не позволялось говорить о цветах и заставляли говорить о революции («цветы — это буржуазное заблуждение» и так далее), то в семидесятые годы власти думали примерно так: говори уж лучше о цветах, потому что уж я знаю, что ты о революции скажешь. Вот это феноменальное и на самом деле очень понятное двуличие (как это было сказано у Валерия Игоревича) и относится к семидесятым годам. Тогда роли были четко распределены: одни находятся в зоне офи-

циальной, подцензурной культуры, а другие сидят на прокуренных кухнях и справедливо считают себя причастными неким истинам. При чем это положение дел обеим сторонам представлялось совершенно стабильным, существующим на века.

В шестидесятые годы все-таки ситуация была иная, доминировала не стабильность и статика, но движение, порыв. Сходство с семидесятыми только в одном: этот порыв преобразования, реформирования и очеловечивания — скажу рискованные вещи — был свойствен абсолютно всем, начиная с Хрущева, в определенный период. Вспомним программу партии 1961 года, так называемый «Моральный кодекс строителя коммунизма», который был полностью перенесен из Евангелия: мы помним, какие там содержались — со всеми необходимыми оговорками, разумеется — привлекательные вещи, какая нарисована картина прекрасного раскрепощения личности.

Можно вспомнить и еще одну особенность шестидесятых годов, которая докажет своеобразное единство власти и оппозиции, говоривших в значительной мере на одном языке. Я имею в виду научные дискуссии, которые поставили в центр внимания ранние работы Маркса, молодого Маркса 1840-х годов — «Экономические философские рукописи 1844 года»⁶⁷ и другие. Там человек представлял собою еще индивидуальность, диалектически связанную с социумом, а не просто «совокупность всех общественных отношений»⁶⁸. Все, что вскоре было названо *социализмом с человеческим лицом*, исходило не только «снизу», не только от оппозиции, но и «сверху» тоже.

Следующий мой тезис касается авторской песни. Валерий Игоревич говорил о четкой оппозиции между официальной советской песней и песней авторской. Рискну сказать, что в шестидесятые все обстояло гораздо сложнее. И официальная советская эстрада в это время была уже совсем иной, чем десять-двадцать лет назад. Авторскую песню стоит сопоставлять и противопоставлять не советскому изводу эстрады, но Кобзону, Пьехе, Кристалинской, Великановой и даже первым ВИА — я осознаю, что допускаю некоторый анахронизм, но тем не менее.

Сравним две песни о геологах. Вот более ранняя:

А путь и далек и долог,
И нельзя повернуть назад...
Держись, геолог, крепись, геолог, —
Ты ветра и солнца брат!⁶⁹

Здесь на первом месте долг, абсолютное подчинение себя внешней заданности. А в другой песне — более поздней, это конец шестидесятых:

От меня до тебя шагать —
Целый год — это в лучшем случае,
Между нами лежит тайга,
И моря, и пустыни жгучие...⁷⁰

Нет, это не авторская песня, это ансамбль «Веселые ребята», официальная советская эстрада. Тем не менее перед нами знакомый вариант совмещения личного, романтического и общественного.

Г.Д. Гачев. Это формула совершенно из «Землянки» Суркова: «До тебя мне дойти нелегко...»⁷¹

Д.П. Бак. Безусловно, конечно. То же самое в официальной песне о журналисте:

Трое суток шагать,
Трое суток не спать
Ради нескольких строчек в газете.
Если снова начать,
Я бы выбрал опять
Бесконечные хлопоты эти...⁷²

Здесь не только долг — здесь, конечно, и романтизм, и поездки «за туманом и за запахом тайги»⁷³. Как же все-таки отличить разрешенную романтику советской эстрады от романтики «авторской песни»?

Думаю, что все дело в исполнительстве. Я тут вступаю на рискованную территорию, поскольку предельно далек от музыковедения. Так вот, именно эта перформативность, именно исполнительство, выдвижение на первый план события публичного исполнения произведений становится главным в авторской песне. Мы помним сакраментальную формулу: «музыка такого-то, слова такого-то, исполняет такой-то» — это обязательное условие официальной эстрады, пусть и в очеловеченном, шестидесятническом варианте. Даже музыка и слова редко писались одним человеком — как правило, налицо были три «соавтора». Помните песню про Дунай, которую пела, кажется, Эдита Пьеха?⁷⁴ Там девушки разных придунайских городов и стран бросали в великую реку цветы. Но жителей Австрии среди них не было, география преобразована, и Дунай протекал только по территории стран народной демократии. Дунай как-то огибал Австрию. Это абсурдное сообщение посылала слушателям не Пьеха. А причудливый конгломерат из трех соавторов, где каждый кивает на другого.

Голос с места. Долматовский.

Д.П. Бак. Да, в песне «неавторской» (слово-то какое!) транслировалась некая заготовленная позиция, не предполагавшая самостоятельной позиции слушателя, его реакция (пусть и «романтическая») была заранее предрешена. Как только акцент делался на событии исполнения, все кардинально менялось — причем не только в песенном жанре. Те, кому довелось видеть, как Анатолий Зверев на обоях или на скомканной газетке импровизировал гениальные рисунки, поймет, о чем идет речь: чудо происходило на глазах зрителя, и это было главным. Чтения стихов у памятника Маяковскому, в Политехническом, в Лужниках имели ту же особенность. И даже (чуть позже) гордое расхаживание по улицам с первыми транзисторными радиоприемниками ВЭФ — из той же серии событийного ис-

полнительства. Именно оно и было главным и в случае Окуджавы и других корифеев «авторской песни».

И еще об одном, едва ли не главном обстоятельстве. При исполнении песен Окуджавы происходило вовсе не только сочувственное, не содержащее препятствий приобщение слушателя к эмоции автора. Здесь, на мой взгляд, все сложнее. Событие исполнения достигает своего результата не автоматически — оно включает в себя мотив отчуждения, вернее «очуждения» (*Verfremdung*), по Бертольту Брехту⁷⁵. Я имею в виду брехтовскую театральную реформу. Брехт пытался разрушить иллюзионизм традиционного, «аристотелевского» театра. Его спектакли призывали к абсолютной свободе зрительского впечатления. Зритель должен сохранять способность «плакать над смеющимся и смеяться над плачущим» — так говорит Брехт в трактате «Театр удовольствия или театр поучения?»⁷⁶. А прежний театр предполагал запрограммированность зрительского впечатления: «плакать над плачущим, смеяться над смеющимся»⁷⁷. Поэтика раннего Театра на Таганке с этими принципами связана безусловно. Высоцкий в роли Гамлета — в свитере и в джинсах — говорил зрителю: вот перед вами — я, Высоцкий, вы знаете меня по моим песням, по моей жизни: послушайте, я вам сейчас расскажу, что говорит мой Гамлет. И далее следует какой-нибудь монолог, например, — «Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль...»⁷⁸

То же касается и авторской песни. Не просто банально сочувствовать незатейливым напевам про тайгу или апрель. Нельзя вовлекаться в условность искусства, нельзя под нее подпадать, какая бы она ни была: советская, патриотическая или какая-нибудь заготовленно-«дунайская». Одним словом, непосредственность контакта между исполнителем и слушателем не только устанавливалась вопреки властному тоталитаризму, но и взламывалась. Разрушалась условность, рушился автоматизм восприятия художественного произведения. Независимо от того, что именно транслировалось — кондовый советский патриотизм и ненависть к коварным врагам (как в тридцатые и сороковые годы) либо пахмутовско-добронравовская или «весело-ребятовская» разрешенная романтика. Только вслед за этой взломанностью, отчужденностью, пониманием того, что в момент исполнения песни происходит нечто совершенно новое и странное, наступает особый катарсис авторской песни.

В заключение хотелось бы кое в чем возразить Виктору Куллэ, хотя его вдохновенная реплика мне по большей части близка и понятна. Витя, понимаешь, все выступления Галковского у тебя как-то сошлись...

В.А. Куллэ. О Галковском — вообще не я упоминал...

Г.Д. Гачев. Это я!

Д.П. Бак. Простите, пожалуйста, за неточность, но в данном случае это не самое важное... Дело в том, что диссидентство и андеграунд —

две совершенно разные вещи, два разных типа культурной реакции на советскую реальность. Между ними существует принципиальное различие. Диссидент убежден в правильности своей позиции, он хочет ее защитить, поставить выше того, что официально принято. Он борется, не щадя сил, с ложью, лицемерием, полуправдой. Андрей Синявский даже на позорном и заранее предрешенном судебном процессе продолжает борьбу⁷⁹. Он и здесь говорит от своего лица и надеется, что его слово как-то отзовется в самом близком будущем.

Человек андеграунда ведет себя совершенно иначе: ему как бы все равно, поэзия — это его личное, частное дело. Так было у Кропивницкого, Сапгира, Сатуновского и других. Люди андеграунда не борются с советской реальностью, они ее словно не замечают. Не случайно Бродский, увидев портрет какого-то советского босса, говорит, что тот ему чем-то напоминает Уильяма Блейка⁸⁰. Это ведь сказано о члене Политбюро, номенклатурщики могли его искренне или лицемерно почитать, диссиденты — ненавидеть, а принимать за Блейка был способен только человек андеграунда.

Сетования о том, что «шестидесятники захватывают власть», входят в фавор — мне крайне не близки. Есть ведь разные судьбы. Вот Александр Еременко — поэт, биография которого совпадает с человеческой. Он по-прежнему живет так же, как жил в семидесятые годы, когда его называли «королем поэтов». Реальность грантов, фестивалей и зарубежных поездок его так же не интересует, как и реальность съездов советских писателей.

В.А. Куллэ. Можно, я отвечу? Я не говорил о том, что все, кто сидел гордо на кухнях, являются белыми и пушистыми, образцами кристальной совести, а все остальные шестидесятники — злые и плохие. Я просто напомнил, что компании были разные. И Булат не является в этом смысле шестидесятником по внутреннему строю. Об этом говорят и воспоминания Ольги Владимировны. Его туда тянут. А он человек одинокий. Он вне тусовки как таковой. Его очень хотят сделать одним из этих четырех на обложке...

Вл.И. Новиков. Но ведь не насильно фотографировали Булата Шалвовича для обложки «Огонька»? Вы назвали Евтушенко, Вознесенского, а там еще и Роберт Рождественский, с которым на одном снимке в общем-то, не совсем престижно представлять. Тут, пожалуй, сознательный компромисс с представителями «эстрадной» поэзии.

В.А. Куллэ. Он сфотографировался с людьми, с которыми не раз выходил на одну сцену, с которыми просто, по-человечески был дружен. Литература, как известно, дело одинокое. Ради каких-то пары деклараций и совместных игр, манифестаций литераторы могут объединиться, коли речь идет об эстетической платформе. Как, например, акмеисты: они сошлись ненадолго,

что-то продекларировали и разбежались — оказались уж так далеко друг от друга, да? А когда декларируется некая социальная общность людей, создающих ценности эстетические, — это всегда сильно пугает.

В.И. Тюпа. Кто хотел бы высказаться? Пока выступали только те, кто был заранее записан.

Л.С. Трус. Я хочу продолжить ту линию, которая замечательно намечена Сигурдом Оттовичем. Коснуться того большого мифа, отражением которого, думается, был миф окуджавский. Здесь следует, по-видимому, говорить о том, как соотносилось творчество Окуджавы с тем общим, не российским даже, а всемирным мифом, берущим свое начало едва ли не в XVIII (или в XVI?) столетии.

Суть этого мифа состоит в том, что человек может построить общественный уклад, отвечающий самым высоким устремлениям, в котором *совесть, благородство и достоинство* могут стать основными регуляторами жизни — как официальной общественной, так и интимной и повседневной. Именно этим мифом о всемирном братстве были воодушевлены люди, которые в 1917 году (по более раннему выражению Маркса) штурмовали небо⁸¹. Чудовищные метаморфозы этого мифа общеизвестны, это не тема нашей конференции. Я хотел бы лишь обратить внимание вот на что. Когда пришла пора Окуджавы и одновременно — пора Евтушенко, водораздел между ними, как мне кажется, пролегал именно в отношении к этому мифу. Для Евтушенко, хотя он как бы сидел за одним столом с тогдашними наследниками тех революционеров (комсомольский поэт!), с ними хлеб делил (пинки и окрики не в счет — чего не потерпишь от своих) — вместе с тем то были для него «они». Это «они» устроили революцию, потом наломали дров — а он теперь ну как-то к этому относится. Он на себя ответственность за это не берет. Для Окуджавы с его пафосом ответственности, тождества ответственности и свободы, свободы и судьбы — центральным, как мне кажется, вопросом для него как для личности и для поэта было как раз принятие ответственности на себя: *я — и отец, я — продолжатель отца, я не могу просто так вот отпихнуться и сказать: ну, «они» там наломали дров, а я здесь ни при чем.*

Напряжением этого мифа пронизано все его творчество и, как справедливо было отмечено, надежда на него рухнула только вместе с советской системой. Разумеется, там были свои этапы, свои стадии освобождения от этого мифа — это все понятно. Но изживание мифа оказалось созвучным той проблематике, которая была свойственна не одному Окуджаве.

Многие мои друзья смотрят на меня с удивлением: ты прошел лагерь, ты знаешь все — неужели ты разделял этот миф до такой степени, что только вот сейчас очнулся? Я хочу сказать, что до самого, может быть, последнего дня оставалась какая-то надежда: а вдруг прорвемся, а вдруг возможно это, что *свободное развитие каж-*

дого станет условием свободного развития всех (вот ведь формула коммунизма, а не жлобское «каждому по потребностям»). И только когда все обрушилось, когда стало ясно, что все разговоры о коммунизме на ближайшую тысячу лет должны рассматриваться в лучшем случае как опасное заблуждение (а в худшем — как корыстная провокация) — только тогда пропала и эта надежда.

И Окуджава, мне кажется, все время искал (находил, и разочаровывался, и снова искал, и снова находил) какую-то формулу того, чтобы, *не присоединяясь* к этому режиму, к этой власти, к этим мерзавцам, которые как только произносят какое-нибудь высокое слово, так оно сразу же дискредитирует обозначаемую им идею, — при этом сохранить *верность мифу*. По-видимому, Набоков именно это имел в виду, высказав свою восхищенную оценку «Сентиментального марша»⁸². Думаю, что позднейшие попытки «реабилитировать» Окуджаву — что он, мол, имел в виду не тех комиссаров и не ту гражданскую — не имеют под собой никакой почвы. Он имел в виду ту гражданскую, правда, разросшуюся до вселенских масштабов, а не этот мордобой, и не ту кровь, в которой топтался «генералиссимус прекрасный». И тех комиссаров, именно в тех «пыльных шлемах»⁸³. Отречься от этого было бы для него равносильно тому, чтобы отречься от самого себя. Такая ответственность — и есть подвиг, совершенный Окуджавой. И это, может быть, роднит его с автором «Подвига» — с Набоковым. Хотя они идейно совершенно противоположны. И это отношение, как мне кажется, несмотря на всю разность жизненных позиций и прочее — сближало и по сей день сближает в моем представлении Окуджаву с такими поэтами, как Слуцкий, Самойлов, Левитанский, — с людьми, которые очень серьезно относились вот к этому общечеловеческому мифу, а не с теми, с кем его сфотографировали на обложке упомянутого сборника.

С.О. Шмидт. Можно еще вопрос? Я уже говорил о том, что некоторые вещи, которые были заметны реальным современникам, теперь забываются. Одно из последствий XX съезда — стало невозможным не считаться с тем, что вызывало поддержку общественности. Даже некоторым представителям советского истеблишмента было небезвыгодно хоть чуть-чуть поддерживать оппозиционность Евтушенко. Кстати, он вел себя тогда чрезвычайно достойно, а «Бабий Яр» — это подлинный гражданский подвиг.

В.И. Тюпа. Добавлю: и первую публикацию Окуджавы, если судить по «Подозрительному инструменту», устроил Евтушенко⁸⁴.

С.О. Шмидт. Да. Окуджава мало печатался, но слушали его все. И уже нельзя было обойтись без него. И Хуциев понимал, что без Окуджавы не может быть фильма о современной молодежи.

Мне кажется, что его слушатели интуитивно ощущали связь его песен с привычной тра-

дицией культуры — диалогизмом. Окуджава диалогичен, он каждый раз дает возможность ответить ему.

Но это не все. Позвольте еще в продолжение ранее уже сказанного такое сравнение: ему одному из немногих удалось не в конце, а совсем рано «впасть<...>, как в ересь, / в неслыханную простоту»⁸⁵. Такой простоты ни у кого тогда не было. Оказалось, что она действительно нужна всем поколениям слушателей Булата. Старшие радовались, что они дожили до такого, сверстники, отождествлявшие себя с ним, очень довольны были тем, что они еще способны что-то выразить, а молодежь — ей казалось, что этот флаг она подняла сама, — гордилась им.

В.А. Куллэ. Сигурд Оттович, заметка на полях. В свое время Михаил Светлов утверждал, будто Гете сказал, что сначала мы пишем просто и плохо, потом сложно и плохо, потом сложно и хорошо, а потом хорошо и просто⁸⁶. А то, что произошло с Булатом, уникально — он, как этакая Афина Паллада, вышедшая из головы Зевса во всей своей красе и силе, сразу начал писать просто и хорошо.

С.О. Шмидт. Лучше сказать, как царевич Гвидон, который вышел на свет Божий из бочки, выбив дно головой: «Вышиб дно и вышел вон»⁸⁷.

Л.С. Дубшан (*иронически*). Уж очень просто. Мы сегодня как раз и выясняли целый день, как просто он писал...

Голос с места. И Александр Сергеевич Пушкин просто писал... (*Смех в зале.*)

В.И. Тюпа. Кто еще хотел бы высказаться? Пожалуйста.

Н.Н. Какшто. Я хочу сказать, что в разговорах о шестидесятничестве мы с вами не учитываем всего многообразия этого понятия и в чем-то его расширяем. Ведь шестидесятничество — явление городской культуры, связанное прежде всего с судьбой и мироощущением либеральной интеллигенции. Не все люди старшего поколения принимали Окуджаву. Не все молодые люди его же поколения видели в Окуджаве своего поэта. То есть шестидесятничество необычайно разное. И это необходимо учитывать. Кроме этого, я хочу заметить: мы много говорим о том, что Окуджава не был диссидентом. Да, в идеологическом плане не был. В 1956 году он даже вступил в партию. Ну и что? Мы все, в той или иной степени, имели к ней какое-то отношение. Окуджава, с моей точки зрения, был диссидентом эстетическим. А эстетическое диссидентство может быть в сто раз страшнее для системы, чем диссидентство идеологическое, потому что с идеологическим диссидентством можно бороться, а с эстетическим диссидентством бороться очень трудно.

И еще. Я читала несколько работ Георгия Степановича об арбатском мифе, об арбатстве. И решительно не согласна с его несколько агрессивным утверждением, что арбатство истребимо. Если напрямую связывать арбатство с существованием Арбата как конкретного москов-

ского топоса, то — да. Но «арбатство» означает у Окуджавы не только связь с этим топосом, но и определенное состояние души самого поэта и его поколения. Мне кажется, что это поэтическое явление навсегда вошло в наше коллективное бессознательное и превратилось в культурный архетип, первообраз, в котором воплощены высокие духовные ценности.

Л.С. Дубшан. Мне безумно понравилось то, что сказал Дмитрий Петрович о шестидесятых, он какую-то очень важную дефиницию дал. Я ведь тоже, так сказать, младшешестидесятник, последыш тех времен. Я застал их в школьном возрасте, и состояние это хорошо помню: быть «против» и быть «за» в одно и то же время... Шестидесятник в том точном смысле, в каком недавно говорил о гротеске Самсон Наумович Бройтман, предстает несколько гротескным существом. Существом, которое наслаждается тем, что оно одновременно «против» и «за», «за» и «против». Это такое внутренне напряженное и при этом такое комфортное, вполне безопасное состояние, что забыть его невозможно. «Сентиментальный марш» у Булата Шалвовича — песня, по поводу которой столько спорили в свое время, — это ведь тоже было и «против», и «за» сразу. Обратите, между прочим, внимание: мы сейчас находимся с вами в помещении⁸⁸, которое разговор наш весьма наглядно иллюстрирует: портрет Окуджавы, и над ним птица, слившаяся с древесным листом. А там другая птица, у которой из головы цветок торчит. И среди таких вот извивов животногообразных деревьев и цветообразных животных — в этом несомненно гротескном пространстве — мы с вами разговор наш и ведем. Что, конечно, знаменательно.

В.Д. Оскоцкий. Вы знаете, я принимаю те уточнения понятия шестидесятничества, которые были здесь внесены, но мне хочется чуть расширить разговор. Понимаете, шестидесятничество, — конечно, оно требует и каких-то возрастных параметров, но к возрастным параметрам ни в коем случае не сводится, ибо если довольствоваться возрастными параметрами, то куда мы денем такие явления — а это явления тоже, — как Феликс Кузнецов, как Глеб Горбовский? Куда мы уйдем от них? Но они, на мой взгляд, — это не явления шестидесятничества. Почему? Потому что шестидесятничество, на мой взгляд, — это явление духовное. Это я чуть расширю ваше, Наталия Николаевна, определение «городская культура», «явление городской культуры». Это явление духовное, это явление общественного сознания определенной поры и определенного содержания общественного сознания. Да, оно имеет достаточно узкие рамки временные. Начало, видимо, ему — 1956 год, XX съезд, культ личности, осознание этого. И конец его — это Чехословакия, 1968 год. Когда рухнула идея социализма с человеческим лицом и когда поняли, что его не будет, этого лица человеческого, и искать его нечего — вот, это ру-

беж. Но в этот промежуток 1956—1968 годов создано действительно уникальное духовное явление. И я не думаю, что надо уж так резко противопоставлять, скажем, Окуджаву и Евтушенко, как это иногда здесь звучит. Вы, Сигурд Оттович, вспомнили «Бабий Яр»... действительно, это было гражданское самоопределение. Это был действительно великий акт. Я не был очевидцем первого чтения «Бабьего Яра» в Киеве, но я был очевидцем первого чтения «Бабьего Яра» в Москве. Это было в зале Дома Советской армии. Зал встал, когда он прочел. И зал встал единодушно, это было общее чувство зала. Вот так зал реагировал.

С.О. Шмидт. И Шостакович написал музыкальное произведение большой формы под этим впечатлением.

В.Д. Оскоцкий. Конечно. А если к этому добавить и «Наследники Сталина» — это тоже явление культуры шестидесятничества. И чуть позже «Танки идут по Праге», а еще чуть позже «Русский парень лежит на афганской земле»⁸⁹ — от этого мы тоже никуда не уйдем. Это тоже явление шестидесятничества, конечно же. Вот поэтому не надо отрывать, мне думается, Окуджаву от других шестидесятников, противопоставлять его им. Но особенность Окуджавы в том, что он полнее и глубже, чем кто бы то ни было из них, впитал в себя опыт духовный военного поколения. Он ближе всех был к Виктору Некрасову. И, кстати сказать, та встреча в Париже, когда многие шестидесятники не спустились в зал, чтобы поздороваться с Виктором Некрасовым, — Окуджава был единственный, который сошел со сцены, увидев Виктора Некрасова, и зная, что на него смотрят тысячи глаз, тем не менее просто счел своим долгом обняться и расцеловаться⁹⁰. Да, Окуджава действительно близок к той обойме, которую мы обычно называем шестидесятниками. Он близок Левитанскому, он близок Давиду Самойлову, его с ними сближает большее, много большее, чем, скажем, военное поколение вообще. Вот в этом, видимо, особенность Окуджавы. И в этом та его личностная уникальность, его индивидуальность, которую он внес в явление шестидесятничества. Вот такое лично мое восприятие. Спасибо.

В.А. Куллэ. Валентин Дмитриевич, речь ведь идет не о баррикадах и временных рамках. Знаете, я по первому образованию физик. В физике есть такое понятие — несмачиваемость: жидкость по-разному принакает к стенке сосуда. Так вот, шестидесятники — это те, кто «смачивался» советской властью, а Окуджава принадлежит к тому редкому, штучному типу творцов, которые не позволяли себе «смачиваться». «Не смачиваться», не соприкасаться с советской властью на уровне бытовом, повседневном, на уровне поведения собственного! Он соприкасался с историей страны, не отрекался от нее. Но не заигрывал с властью никогда, вот в этом смысле он был несмачиваем ею.

В.И. Тюпа. Коллеги, по-моему, нам пора завершать заседание. С вашего позволения, мы с Владимиром Ивановичем по короткому заключительному слову произносим и на этом заканчиваем.

Вл.И. Новиков. Мне очень понравилось выступление Виктора Куллэ: какая-то драматургия точек зрения возникла. Во-первых, сразу же видно, что он не москвич, а петербуржец, эстет. И его непонимание поведения Окуджавы упирается в то, что Окуджава не был эстетом. Когда в Окуджаву перевоплощаешься, а не смотришь на него со стороны, видишь своего рода «стойкого бумажного солдата», а не твердолового, коего из него выплывает Виктор Альфредович. Опять очередное поношение шестидесятничества, к чему мы все склонны. Но я бы предложил все-таки в шестидесятничестве различать околостанную московскую творческую элиту, сидящую на двух стульях — иначе было бы невозможно, и массовое движение либеральной интеллигенции. Благодаря тому, что сейчас в вузах еще уцелели шестидесятники, литература не преподается по канонам православного мракобесия. А то ведь есть вузы, где говорят, что Мандельштам не русский поэт, а русскоязычный, а Булгаков плохой писатель, потому что «Мастер и Маргарита» не соответствует православному канону..

Голос с места. Окуджава, наверное, тоже русскоязычный, да?

Вл.И. Новиков. Для мракобесов — да. Так вот это, мне кажется, очень важно осознавать, что шестидесятничество как массовое движение, как аудитория авторской песни — это, конечно, позитивная общественная сила. А эстетическое диссидентство — это совсем другое. Эстетический диссидент — это тот, который готов быть непонятым, как Айги, которого понимает двадцать человек, среди которых мы с Виктором Альфредовичем. Между Окуджавой и Айги нет ничего общего: Айги никогда не любил Окуджаву, Окуджава не читал ни одного текста Айги. Булат Шалвович эстетом не был.

Кстати, еще одно разграничение. Леонид Соломонович, я, конечно, рад был бы тоже считать, что Окуджава принадлежит к поколению Слуцкого, Самойлова и Левитанского, но он сам специально говорил о том, что эстетически он поэт не этого поколения, а отождествлял себя с модернистами-шестидесятниками, с Евтушенко, Ахмадулиной и даже с Вознесенским, которого не любил.

В.А. Куллэ. Знаете, есть у Миши Айзенберга замечательная эпиграмма на Андрея Андреевича:

Ко мне, задыхаясь и злобно кляня,
Борис Леонидыч влетел без доклада:
«Я — музыка сада, я — яблоко лада...
Ну, чё тебе надо еще от меня?»⁹¹

Вл.И. Новиков. Виктор Альфредович, я сам эстет. Я сам принадлежу к небольшому числу тех,

кто пишет об Айги и Сосноре⁹², об эстетических диссидентах, которым вся политика была совершенно безразлична. Но эстетизм существует только на базе либерализма, который его питает и служит необходимым условием существования. В частности, условием существования независимой позиции Виктора Куллэ как поэта, гражданина и исследователя.

В.А. Куллэ. Почему? Можно было спокойно в эмиграции печататься...

Вл.И. Новиков. Нет, для того чтобы существовала эстетская формация, нужна либеральная база здесь, в отечестве. Полагаю, этим руководствовался Булат Шалвович, когда он сфотографировался на обложке «Огонька» с неоднозначными Евтушенко и Вознесенским, с однозначно советским Робертом Рождественским — это опять была утопическая иллюзия, что надо еще раз взяться за руки в ситуации перестройки, чтобы опять спасти Россию.

В.И. Тюпа. Постараюсь еще короче. Я бы не хотел, чтобы разговор об Окуджаве и шестидесятничестве, раз уж он зашел, — не хотелось бы, что-

бы он растекся в персоналии, кто входит, кто не входит, кто больше, кто меньше. Я, во всяком случае, предполагал говорить о шестидесятничестве, вот как только что Владимир Иванович высказался: как об аудитории песни Окуджавы. И эта аудитория была действительно очень широкая, и правверные комсомольцы многие туда входили, и так далее, и так далее. Вот то, о чем Дмитрий Петрович добавлял, что движение было не только снизу, но и сверху. В советской эстрадной песне тоже произошли изменения. Постараюсь свою мысль предельно упростить. Для меня вот то социальное, духовное явление, которое называется «шестидесятничество», определяется формулой, пусть расплывчатой: кризис советской ментальности. Советское сознание было предельно монологичным, а Окуджавы — на нем четче всего, яснее всего можно показать феномен диалогичного, диалогизированного сознания. Здесь корень этого самого кризиса. Вот где прорвалась советская ментальность. Мне хотелось именно это акцентировать. Поблагодарим друг друга за это мероприятие и будем пить кофе.

Примечания

¹ Анализ проблем, затронутых в тезисах, продолжен в статье: **Кнабе Г.С.** Булат Окуджавы и культурно-историческая мифология. От шестидесятых к девяностым // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 135–167. — *Прим. ред.*

² **Тынянов Ю.Н.** Сокращение штатов // **Тынянов Ю.Н.** Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 144–146.

³ См.: **Новиков Вл.** «...Всё дал — кто песню дал». Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 3. М., 2006. С. 359–371.

⁴ **Брюсов В.Я.** Поэту // **Брюсов В.Я.** Избранное. М., 1983. С. 118.

⁵ **Солженицын А.И.** Один день Ивана Денисовича // **Солженицын А.И.** Избранное. М., 1991. С. 203.

⁶ **Рабле Ф.** Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1973. С. 163.

⁷ **Окуджавы Б.Ш.** Бумажный солдатик // **Окуджавы Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 74.

⁸ **Ахматова А.А.** Листки из Дневника <О Манделштаме> // **Ахматова А.А.** Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 450.

⁹ **Жуковский В.А.** «Я Музу юною, бывало...» // **Жуковский В.А.** Сочинения. В 3 т. Т. I. М., 1980. С. 300.

¹⁰ **Окуджавы Б.Ш.** Песенка («Совесть, благородство и достоинство...») // **Окуджавы Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 469.

¹¹ **Пушкин А.С.** Из Гафиза // **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. в 10 т. Т. III. Л., 1977. С. 115.

¹² **Карякин Ю.Ф.** За книгой Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 101.

¹³ **Рассадин Ст. Б.** Книга прощаний. М., 2004. С. 408 сл.

¹⁴ «Мои самые закадычные друзья никакого отношения к литературе не имеют: один из них архитектор, а другой — строитель» // **Окуджавы Б.** Финал, почти что криминальный. Беседовал Д.Макаров. Аргументы и факты. 1993. № 13 (апрель). С. 7. Цит. по: **Розенблом О.М.** Раннее творчество Булата Окуджавы (опыт реконструкции биографии). М., 2004. С. 145.

¹⁵ **Пушкин А.С.** Евгений Онегин // **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. в 10 т. Т. V. Л., 1978. С. 36.

¹⁶ **Пушкин А.С.** Дружба // Там же. Т. II. Л., 1977. С. 251.

¹⁷ По сообщению Вл.И. Новикова, Ф.Ф. Кузнецов упрекнул подобным образом ленинградского писателя В.Г. Попова. Следует заметить, что и В.Г. Попов, и Ф.Ф. Кузнецов в ответ на вопрос редактора сказали, что не помнят этой истории. — *Прим. ред.*

¹⁸ В устном высказывании.

¹⁹ **Анненский И.Ф.** К портрету А.А. Блока («Под беломраморным обличьем андрогина / Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез. / Стихи его горят — на солнце георгина, / Горят, но холодом невыстраданных слез») // **Анненский И.Ф.** Избранные произведения. Л., 1988. С. 171.

²⁰ Фраза приписывается Сталину, «хотя в таком виде нигде в его речах или сочинениях она не встречается» (см.: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/177.htm>). — *Прим. ред.*

²¹ Цит. по: **Лурье Ф.М.** Созидатель разрушения: Документальное повествование о С.Г. Нечаеве. СПб., 1994. С. 101.

²² **Луговской В.А.** Утро республик // **Луговской В.А.** Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 61.

²³ Цит. по: **Лурье Ф.М.** Указ. соч. С. 102.

²⁴ **Окуджавы Б.Ш.** Подозрительный инструмент // **Окуджавы Б.Ш.** Заезжий музыкант. М., 1993. С. 260.

²⁵ Там же. С. 292.

²⁶ Там же. С. 322.

²⁷ **Окуджавы Б.Ш.** Будь здоров, школяр // Там же. С. 17.

- ²⁸ **Окуджав Б.Ш.** Уроки музыки // Там же. С. 26.
- ²⁹ Там же. С. 229.
- ³⁰ Там же. С. 232.
- ³¹ Там же. С. 232–236.
- ³² **Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 47.
- ³³ **Окуджав Б.Ш.** Подозрительный инструмент // **Окуджав Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 266.
- ³⁴ Там же. С. 270.
- ³⁵ **Мандельштам О.Э.** «Где связанный и пригвожденный стон?..» // **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений в четырех томах. Том I. М., 1991. С. 241.
- ³⁶ **Окуджав Б.Ш.** Подозрительный инструмент. С. 268.
- ³⁷ **Смирнов И.П.** Социософия революции. СПб., 2004. С. 354.
- ³⁸ **Окуджав Б.Ш.** Подозрительный инструмент. С. 269.
- ³⁹ **Окуджав Б.Ш.** Песенка об Арбате // **Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 82.
- ⁴⁰ См.: **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 381.
- ⁴¹ **Курчаткин А.** Собеседник // **Окуджав Б.Ш.** Стихи. Рассказы. Повести. Екатеринбург, 1998. С. 548.
- ⁴² **Окуджав Б.Ш.** Подозрительный инструмент. С. 269.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же. С. 270.
- ⁴⁵ **Бройтман С.Н.** «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 190–195.
- ⁴⁶ См статью С.Н. Бройтмана «Гротеск в лирике Булата Окуджавы» в наст. изд.
- ⁴⁷ См. статью М.М. Гельфонд «Мандельштам и Окуджавы: мир и лирический герой» в наст. изд.
- ⁴⁸ **Окуджав Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 9.
- ⁴⁹ Там же. С. 287.
- ⁵⁰ Там же. С. 321.
- ⁵¹ **Окуджав Б.Ш.** Старинная студенческая песня // **Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 232.
- ⁵² **Окуджав Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 350.
- ⁵³ Юность. 1990. № 4. С. 2.
- ⁵⁴ **Окуджав Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 299.
- ⁵⁵ М.М. Бахтин использует этот термин, в частности, в работе «К философии поступка» (Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 80–160).
- ⁵⁶ Огонек. 1987. № 9.
- ⁵⁷ **Бродский И.А.** Трофейное // **Бродский И.А.** Сочинения Иосифа Бродского. Том VI. СПб, 2000. С. 15.
- ⁵⁸ Знаменитая строка из «Старинной студенческой песни» (Чаепитие на Арбате. С. 232).
- ⁵⁹ **Аркус Л.** ...С Лидией Яковлевной Гинзбург. Последнее интервью // Сеанс. 1991. № 2. С. 44–46.
- ⁶⁰ **Галковский Д.** Отстаньте от меня, сволочи гуманные! // Комсомольская правда. 1993. 10 июня. С. 5.
- ⁶¹ См.: **Кнабе Г.С.** «Там, за поворотом Малой Бронной...» // Булат Окуджавы: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 146–151.
- ⁶² Слова из «Песенки об Арбате» (**Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 82).
- ⁶³ **Мешков В.М.** Арбат предо мною... М., 2004.
- ⁶⁴ **Евтушенко Е.А.** Мед // **Евтушенко Е.А.** Граждане, послушайте меня... Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 433; **Евтушенко Е.** Сопливый фашизм // **Евтушенко Е.** Катер связи. М., 1966. С. 215–218; **Вознесенский А.А.** Пожар в Архитектурном институте // **Вознесенский А.А.** Собрание сочинений. Т. 1. М., 1983. С. 22–23; **Окуджав Б.Ш.** Сентиментальный марш // **Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 12–13.
- ⁶⁵ **Окуджав Б.Ш.** Песенка («Совесть, благородство и достоинство...») // **Окуджав Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 469.
- ⁶⁶ Близкие толкования содержатся, напр., в изд.: **Bliss A.J.** A dictionary of foreign words and phrases in current English. London, 1979. P. 212; **Davau M.** et al. Dictionnaire du français vivant. Paris, 1976. P. 660.
- ⁶⁷ **Маркс К.** Экономическо-философские рукописи 1844 года // **Маркс К., Энгельс Ф.** Сочинения. Издание 2-е. Т. 42. М., 1974. С. 41–174.
- ⁶⁸ **Маркс К.** Тезисы о Фейербахе // Там же. С. 265.
- ⁶⁹ Геологи. Сл. С.Гребенникова и Н.Добронравова. Муз. А. Пахмутовой // Русские советские песни (1917–1977). М., 1977. С. 607.
- ⁷⁰ На чем стоит любовь. Муз. О.Иванова, сл. О.Гаджикасимова. Записана на гибком диске ВИА «Веселые ребята» (33ГД-0002093-4, 33ГД-00028623-4 (ЕР), 1970).
- ⁷¹ **Сурков А.** В землянке. Муз. К.Листова // Поет советская страна. М., 1962. С. 206.
- ⁷² Из «Песни журналистов» (Муз. В.Мурадели, сл. А.Левикова. 1962). См.: **Левиков А.** Из клетки выпускаю сны... Prague, 1999. С. 107. Историю создания и существования песни см. там же (С. 108–112).
- ⁷³ Аллюзия на песню Ю.Кукина «За туманом» (см.: Авторская песня. Антология / Сост. Д.Сухарев. Екатеринбург, 2002. С. 276).
- ⁷⁴ Венок Дуная. Муз. О.Фельцмана, сл. Е. Долматовского. 1962 // Русские советские песни (1917–1977). М., 1977. С. 304–305.
- ⁷⁵ См.: **Брехт Б.** Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения»; Диалектика и очуждение // **Брехт Б.** Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2. М., 1965. С. 102–116.
- ⁷⁶ «Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется» // Там же. С. 68.
- ⁷⁷ «Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется» // Там же.
- ⁷⁸ **Шекспир У.** Гамлет. Пер. Б.Пастернака // **Шекспир У.** Гамлет. Отелло. Король Лир. М., 1992. С. 65.
- ⁷⁹ См.: Последнее слово на суде Андрея Синявского // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1990. С. 474–479.
- ⁸⁰ **Довлатов С.Д.** Ремесло // **Довлатов С.Д.** Чемодан. М., 1991. С. 200.
- ⁸¹ Слова К.Маркса о парижских коммунарах. См.: **Маркс К., Энгельс Ф.** Сочинения. Т. 33. М., 1964. С. 172.
- ⁸² В романе В.В. Набокова «Ада» поют «темно искаженную солдатскую частушку, сочиненную неповторимым гением»: «Nadezhda, I shall then be back / When the true batch outboys the riot...» (см.: **Набоков В.В.** Ада, или Радости страсти. М., 1996. С. 376).

⁸³ См.: **Окуджава Б.Ш.** «Ну что, генералиссимус прекрасный...»; Сентиментальный марш // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 364, 12.

⁸⁴ Речь в повести идет об издании «книжки» стихов Ивана Ивановича (см.: **Окуджава Б.Ш.** Заезжий музыкант. С. 281).

⁸⁵ **Пастернак Б.Л.** Волны // **Пастернак Б.Л.** Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 280.

⁸⁶ **Светлов М.** Беседа! М., 1969. С. 352.

⁸⁷ **Пушкин А.С.** Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. М., 1981. С. 296.

⁸⁸ Заседание шло в зале, расписанном изображениями ветвей, цветов и птиц. На стене висел портрет Б.Ш. Окуджавы. — *Прим. ред.*

⁸⁹ См.: **Евтушенко Е.А.** «Между Лубянской и Политехническим». Избранные автором стихи. Киев, 2000 («Бабий Яр» — С. 21, «Наследники Сталина» — С. 24, «Афганский муравей» («Русский парень лежит на афганской земле...») — С. 50, «Танки идут по Праге» — С. 33).

⁹⁰ См.: **Окуджава Б.Ш.** Вика // **Окуджава Б.Ш.** Капризы фортуны. Екатеринбург, 2003. С. 300–302.

⁹¹ Не опубликовано (сообщение В.А. Куллэ). — *Прим. ред.*

⁹² Работы Вл.И. Новикова об этих авторах, как и статьи об Окуджаве, собраны в книге: **Новиков Вл.И.** Роман с литературой. М., 2007.