

День Третий

20 марта

Светлана УВАРОВА

«Путешествие дилетантов» Булата Окуджавы. Особенности сюжета

В задачу моего доклада входит рассмотрение той роли, которую в романе играет авантюрный сюжет. Что понимается под этим типом сюжета?

Бахтин, описывая жанр греческого авантюрного романа испытания (далее — АРИ), выделяет типичную для него сюжетную схему.

Юноша и девушка *брачного* возраста, *таинственного* происхождения, наделенные *исключительной красотой* и *целомудрием*, *неожиданно* встречаются друг с другом, обычно на торжественном *празднике*, и вспыхивают друг к другу *внезапной и мгновенной* страстью, непреодолимою, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними встречает препятствия, *ретадирующие* его. Влюбленные *разлучены*, *ищут* друг друга, *находят*, снова *теряют* друг друга, снова находят. Кончается роман благополучным соединением влюбленных в браке¹.

Все сюжетное действие романа с препятствиями и приключениями влюбленных располагается, по Бахтину, между двумя так называемыми терминами сюжетного движения: первой встречей героя и героини и *внезапной* вспышкой их страсти друг к другу (начальная термина) и благополучным соединением их в браке (конечная термина)².

Взглянем с этой точки зрения на фабулу «Путешествия дилетантов»³.

Фабула

В основу действия романа положена любовь Мятлева и Лавинии, подвергнутая множеству испытаний и, в конце концов, соединяющая героев в эпилоге. Конечная термина сюжета АРИ (благополучное соединение в браке) оформляется в «Путешествии дилетантов» появлением Лавинии в имени Мятлева в качестве экономки.

Сложнее обстоит дело с выделением начальной термины сюжета.

Первая встреча Мятлева и Лавинии происходит в парке, где Лавиния неожиданно появляется перед Мятлевым в одежде мальчика. Проходит еще несколько встреч, прежде чем Мятлев обнаруживает мистификацию с переодеванием. Но и тогда речь еще не идет о взаимной страсти. О детской влюбленности Лавинии мы можем лишь догадываться. Мятлев же долгое время видит в ней только ребенка. Таким образом, первая встреча героя и героини, судя по все-

му, не может быть истолкована как начальная термина сюжета АРИ.

Однако в романе есть эпизод другой встречи героев, где они как будто заново видят друг друга и где впервые происходит обоюдное осознание ими *неодолимой* любви друг к другу. *Внезапное* появление Лавинии в доме Мятлева повергает его и Амирана *в трепет и восторг* (227)⁴. У Амилахвари «нет сил и слов, чтобы описать ее и как она стояла» (там же). Поэтому он пытается передать исключительность героини опосредованно, через множество живописных ассоциаций, через противопоставление ее облика общепринятым канонам красоты:

Я видел красивых дам, дай бог им всяческого счастья, однако здесь было что-то совершенно другое (229).

Здесь же возникают и мотивы неизвестного и таинственного происхождения героини, и мотивы судьбы и рока:

И вот она стояла перед нами, словно *таинственная кармелитка королевских кровей*, решившая нарушить обет и осквернить себя званием простой мирянки. Ну что ж, вольному воля, хотя о какой воле можно было говорить, когда все — каждое движение, каждый шаг, каждый вздох, — да, все, *все висело на волоске судьбы*, а волосок этот был тонок и ненадежен (229).

В последующей дневниковой вставке Мятлев записывает свои ощущения при этой встрече:

Что же случилось? Оказывается, никакого господина ван Шонховена не было и нет. Но эту молодую женщину я знал всю жизнь, и всю жизнь я тосковал по ней, и все мои несчастья от ее вынужденного отсутствия (230).

Неодолимую власть судьбы над чувствами героев осознает Амилахвари:

Они обсудили свою незавидную долю, два маленьких человечка, брошенных друг к другу не собственным капризом или прихотью, а Судьбою, а с нею, как известно, шутки плохи (231).

Итак, по своему содержанию и мотивам эта встреча вполне подходит на роль начальной термины сюжета АРИ. Только происходит она в середине романа (главы 54–55), а не в начале. Значит ли это, что фабула АРИ возникает в романе только с середины? Прежде чем ответить

на этот вопрос, обратим внимание на одну особенность организации сюжета.

Я присутствовал на поединке в качестве секунданта князя Мятлева. Князь стрелялся с неким конногвардейцем, человеком вздорным и пустым. Не буду сейчас рассказывать, что именно побудило их взяться за пистолеты; время этому придет. Во всяком случае, причиной была сушая безделица, да и дуэли, как говорится, давно отшумели и вышли из моды, и поэтому все происходящее напоминало игру и не могло не вызывать улыбки (9).

Так начинается роман.

Интересно, что уже в третьей фразе нарратор обещает в будущем вернуться к событиям до дуэли и объяснить ее причины. Таким образом, уже с первых строк романа линейность повествования нарушена. Все, что произошло до дуэли (включая романы Мятлева с Анетой, Александриной, Натальей, знакомство его с господином ван Шонховеном и замужество Лавинии), изначально отводится роль затянувшейся экспозиции к событиям после нее. Дуэль же происходит примерно месяц спустя после описанной выше встречи влюбленных (запись Мятлева датирована сентябрем 1850 года, дуэль состоялась в октябре того же года), причем месяц бессобытийный, заполненный только мятлевским ожиданием октябрьского бала, где влюбленные надеются снова свидеться. В тексте романа встречу и бал отделяют друг от друга только две короткие дневниковые записи Мятлева, полные ожидания, которыми и завершается глава 55. Следующая короткая глава уже охватывает бал, дуэль и заканчивается письмом Анеты с назначением первого свидания влюбленных у нее в доме (236). Таким образом, эпизод, с которого начинается роман, и хронологически, и текстуально приближен к событию, которое можно определить как начальную термину сюжета АРИ.

Зачин романа подчеркнута формален. Ожидания читателя, приготовившегося было к захватывающей драматической сцене, обмануты. Сцена дуэли занимает всего несколько коротких абзацев и не содержит в себе ровно ничего занимательного. В сущности, она еще пока лишена своего места в сюжете, поскольку не объяснены ее причины и не известны следствия. Событие, выдернутое из причинно-следственного ряда, не несет еще осмысленного сюжетного значения. Но, странным образом, этот эпизод служит толчком повествованию, которое в первых своих главах остается привязанным ко дню дуэли (последняя референция к ней — в главе 15). Однако по ходу повествования события до дуэли обретают не меньшую актуальность, чем события после нее. Когда же нарратор доводит действие до октябрьского бала, где и состоялся вызов на поединок, то он, ограничившись беглой фразой: «На следующее утро и произошла та самая дуэль, с которой я начал свои воспоминания» (235), — идет дальше. Таким образом, модель, где сцена дуэли явилась бы толчком актуальному дей-

ствию, а все до нее представлялось бы растянутой экспозицией, — модель формальная, лишенная содержательной мотивировки. Даже и вставленная в причинно-следственный ряд, дуэль не становится от этого значительнее, но остается нелепым проходным эпизодом, не оправдывающим композиционной нагрузки зачина.

Такая формальность зачина наводит на мысль, что единственная роль его — это роль ориентира, своего рода стартового флажка сюжетного движения. С его помощью, формально, начало «актуального» действия романа приурочено к октябрьскому балу, где собственно и происходит завязка последующих свиданий влюбленных (разговор с Анетой, обещающей Мятлеву свое содействие)⁵. В свете этого все предшествующие романы Мятлева оказываются выключенными из основной фабулы, побочными по отношению к ней. Их можно истолковать как своего рода черновые варианты фабулы.

Очищенная от побочных вариантов фабула романа оказывается, таким образом, заключенной между двумя событиями:

1. Необыкновенно прекрасная, наделенная чертами таинственного происхождения, достигшая к тому времени брачного возраста Лавиния внезапно появляется в доме Мятлева, и с этой минуты он осознает, что именно эту женщину он ждал всю жизнь. Неодолимая, непосланная судьбой любовь овладевает героями.

2. После всех испытаний, выпавших на долю героев, они окончательно соединяются в единственном возможном для них подобии брачных отношений (Лавиния на положении экономки в имении Мятлева).

Мотивика

Определив термины сюжетного движения, перейдем к рассмотрению мотивов, составляющих сюжет.

В перечне обычных препятствий и приключений влюбленных Бахтин называет следующие:

похищение невесты накануне свадьбы, *несогласие родителей* (если они есть), предназначенных для возлюбленных других жениха и невесту (*ложные пары*), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, *кораблекрушение*, чудесное спасение, нападение *пиратов*, *плен и тюрьма*, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, *продажа в рабство*, *мнимые смерти*, *переодевания*, узнавание—неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных⁶.

Абсолютно все перечисленные Бахтиным мотивы препятствий и испытаний в той или иной форме присутствуют в романе Окуджавы в судьбе героев основной фабулы.

Несогласие родителей воплощено в происках Тучковой, матери Лавинии, в конце концов выдающей Лавинию за Ладимировского и потом всячески ограждающей их брак.

Мотив *похищения* с подобающими ему романтическими атрибутами (веревочная лестница, угроза пистолетом) сильнее всего звучит в сцене покупки Мятлевым портрета князя Сапегу у Тучковой (гл. 49, 208)

Бегство Мятлева и Лавинии в то же время переживается ими как *путешествие*.

Гроза, настигшая их в пути (вариант *бури*), описывается в терминах *кораблекрушения*.

И тут упала первая капля, по лицам ударило песком или пылью, и начался ливень. И тотчас коляска, дотоле казавшаяся надежным *кораблем*, превратилась в сооружение несовершенное, продуваемое, не защищенное от воды, скрипучее, разваливающееся, связанное с этим миром четырьмя хрупкими колесами, затерянное во тьме, почти неуправляемое, почти придуманное... (267–268).

Внезапное появление Авросимова воспринимается сначала как нападение разбойников (вариант *нападения пиратов*), а потом так же неожиданно, оборачивается *спасением*, переживаемым как *чудесное*.

Уже потом, спустя несколько дней, Мятлев, вспоминая ночную встречу, не мог отделаться от ощущения совершившегося *волшебства, чуда*... (268).

Чудесным спасением оборачивается и внезапное появление фон Мюфлинга (299)⁷ в критический для влюбленных момент: беспомощный Мятлев с больной Лавинией на руках брошен посреди степи своим возницей (кстати, и в этом эпизоде экипаж именуется *гибнущим кораблем*, 298).

Мотивы *плена* и *тюрьмы* реализуются, среди прочего, в аресте Мятлева при поимке беглецов (вариант *плена*) и помещении его в крепость (*тюрьму*).

С мотивами ареста и заключения связаны мотивы *суда* и *ложных обвинений* против Мятлева. О последних мы узнаем из письма Ладимировского фон Мюфлингу (369).

В романе есть и *искушения верности* героини (попытка соблазнения Лавинии со стороны царя, многократные попытки семейного примирения со стороны Ладимировского), и попытка *покушения* на ее честь (приставания военного доктора).

Лавиния не раз приносит себя в *жертву*, чтобы облегчить участь возлюбленного. Этим объясняется, например, ее мнимое отречение от Мятлева (вариант *мнимой измены*).

Мотивы *войны* и *битвы* вводятся сначала как побочные, не связанные напрямую с основной фабулой (воспоминания Мятлева о сражении под Валериком, краткое пребывание беглецов в крепости, в доме коменданта полковника Курочкина), но затем выходят на первый план и играют немалую роль в судьбе героев (солдатчина Мятлева, его ранение, спровоцировавшее при-

езд к нему Лавинии под видом сестры милосердия Игнатъевой).

Мотив *продажи в рабство* присутствует в форме сплетни о намерении Мятлева *продать Лавинию в сераль к турецкому султану* (429).

Мотив *мнимой смерти* реализуется в так до конца и не выясненной судьбе исчезнувшей Александрины, своеобразного двойника и предтечи Лавинии (431–432).

Таковы мотивы, связанные с препятствиями и испытаниями героев.

Кроме того, по Бахтину, в АРИ *большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье*⁸.

Мотив неожиданных врагов и неожиданных друзей играет немалую роль и в романе Окуджавы. Так, уже говорилось о внезапных появлениях Авросимова и фон Мюфлинга: предполагаемый враг оборачивается другом и спасителем. Перечислю другие метаморфозы вражды и дружбы в романе.

Афанасий из верного слуги и помощника превращается в домашнего шпиона и вора.

Поручики Берг и Тетенборн из надоедливых повес и чуть ли не соперников Мятлева по ходу романа превращаются в друзей и помощников (в особенности Берг, покровительствующий Мятлеву-солдату и сестре милосердия Игнатъевой).

Военный доктор из «пьяного насильника» (414) превращается в друга и опекуна.

Погоня, в лице молодого прапорщика настигающая беглеца Мятлева, оборачивается известием о помиловании. Преследователь-враг оказывается вестником-другом (445).

Последнюю неожиданную метаморфозу несет в себе письмо Тучковой, заключающее роман. Из врага, всеми силами препятствовавшего счастью своей дочери, она превращается в друга, ободряет Лавинию и благословляет, наконец, ее любовь.

Неожиданность подобных метаморфоз всегда ощущается, поскольку роман не дает им достаточно точной психологической мотивировки. Ни длинные оправдания Тучковой, ни самокопание фон Мюфлинга, ни описание переживаний военного доктора не дают убедительного ответа на вопрос, что именно заставляет их перейти на сторону Мятлева и Лавинии. Постоянный, пронизывающий весь роман лейтмотив — неотразимое обаяние влюбленных (особенно Лавинии) и покоряющая, внушающая восхищение сила их любви — мотивировка скорее идеальная, нежели психологически убедительная.

Что касается *предчувствий* и *предсказаний*, они не просто присутствуют в романе, но играют существенную роль в организации событий, восполняя собой недостаточность их мотивировки.

Мотивы предзнаменований и провидения, связанные с картиной разрушения мятлевского дома-крепости, предвзвешивают появление в нем Лавинии (226). Бегству влюбленных предшествует

окончательное опустение дома (уход слуг, отправка вещей в Михайловку), которое Мятлев воспринимает как знак («Это знак мне собираться в дорогу», 252). Из жалобы Тучковой мы узнаем, что дом Мятлева рухнул через час после его отъезда (253).

Дурные предзнаменования держат беглецов в Твери (накануне встречи с Авросимовым).

Ямщик долго отказывался ехать на ночь глядя. Все предвещало дорожные несчастья: красные сумерки, мышь в мешке с овсом, похоронная процессия, выпивший городской... (266)

Наконец, ночь побега Мятлева

была насыщена роковыми предзнаменованиями. Они царили во всем, начиная с низкого черного неба и кончая тягостным шепотом Мусы Саидова: «Лошади готов, кенязь» (443).

Нетрудно заметить, что в двух последних примерах роль роковых предзнаменований довольно условна. В конечном счете они себя не оправдывают (мнимый разбойник оборачивается спасителем, мнимая погоня — доброй вестью), но служат средством драматизации действия. Предзнаменования нагнетают тревогу; тем большей неожиданностью становится счастливая развязка.

Таким образом, роман Окуджавы, особенно во второй книге, переполнен драматическими коллизиями и мотивикой, характерными для АРИ в том виде, как его описал Бахтин⁹. На сознательную жанровую ориентацию автора указывает и постоянное присутствие греческой и, шире, античной темы в романе. Так, статуи античных богов в вестибюле мятлевского дома играют активную роль в сюжетах первой книги, предваряющих основную фабулу. Отношение к ним характеризует персонажей. Александрина, играя, почти сливается с ними (66), тогда как Наталья «пожелала все это сдвинуть во мрак» (138). Книги *мыслителей прошлого, греков, древних* служат Мятлеву чуть ли не единственными постоянными собеседниками в его одиночестве. Статуи, как и книги, благополучно избегают гибели под развалинами мятлевского дома, загодя отправленные в Михайловку, и пребывают с героем до самой его смерти. Греческая тема отзывается и в именах персонажей — Афанасий, Гектор, Катакази, Аглая, Кассандра (прозвище, данное Мятлевым сестре), и в прямых ссылках на античных авторов¹⁰.

Хронотоп

Авантюрный сюжет проявляет себя не только в цепи событий и мотивике. Сами по себе перечисленные мотивы не являются прерогативой АРИ. Бахтин говорит об особом жанровом единстве, сплавливающем разнообразные мотивы и фабульные ситуации в единое целое. Напомню основные бахтинские характеристики хроното-

па греческого романа. Действие развивается в *авантюрном времени*, понимаемом как *вневременное зияние* между двумя моментами биографии, и в *экстенсивном пространстве чужого мира*, с которым героев ничто не связывает. Моменты авантюрного времени лежат в *точках разрыва нормального хода событий* и управляются силой случая, судьбы или других нечеловеческих сил. Человек здесь *пассивен и неизменен*. Также неизменен и мир. *Авантюрное время не оставляет следов*. Испытания, выпадающие на долю героев, имеют целью доказать их *самотождественность* (верность самим себе и своей любви).

Взглянем теперь на сюжет романа Окуджавы с точки зрения перечисленных выше характеристик авантюрного хронотопа. В его основе — неизменная любовь Лавинии и Мятлева. Герои от начала до конца остаются верны самим себе и друг другу. Мы оставляем их в том же виде, в каком впервые застаем в романе. Мятлев, живущий под конец жизни отшельником в своем имении в окружении книг, статуй и старого рояля, тождественен «изгою» Мятлеву, ведущему подобный образ жизни в Петербурге, где он впервые встречает Лавинию. Образ господина ван Шонховена, пересекающего заснеженные пространства на пути к любимому, сопровождает Лавинию до последней строчки повествования. Характеры героев не изменяются и не развиваются на протяжении романного действия.

Показательны в этом отношении догадки Амираана и Марго, пытающихся объяснить себе отречение Лавинии от Мятлева (гл. 88). Самой достоверной (и самой страшной) версией здесь оказывается перемена внутренняя — усталость, сломленность героини, которая якобы не вынесла свалившихся на нее испытаний. Версия эта в романе опровергается эпилогом, где любовь Лавинии вновь предстает неизменной.

Тождественность героев самим себе нуждается в постоянном подтверждении, а значит, в постоянном колебании между узнаванием и неузнаванием. Так Лавиния представлена в романе существом одновременно меняющимся и неизменным. Читатель вынужден постоянно «узнавать» ее в разных ситуациях и под разными масками: господин ван Шонховен, молодая особа в розовом платье в Москве (142–143), барышня в светло-бирюзовом платье (197), госпожа Ладимировская, сестра милосердия Игнатьева, ключница Шахоня — все для того, чтобы вновь и вновь убедиться в цельности и неизменности ее образа.

Герои романа Окуджавы пассивны как по отношению к миру, так и по отношению друг к другу. Пассивны в том смысле, в каком Бахтин определяет пассивность героев АРИ. События случаются с ними, а не являются следствием волевого акта или целенаправленной погони за приключениями. Самые решительные действия их представлены как вынужденные, обусловленные невозможностью поступить иначе. *Отчая-*

ние, а не каприз вынуждает Лавинию сбежать из дома на встречу с Мятлевым (229). Побег ее к возлюбленному трактуется как зов природы («словно пчелка на мед», вспоминает Тучкова, 247). Любовь ниспослана героям судьбой, а не носит характер завоевания (любовь-завоевание представлена в романе в образе «прекрасной конкистадорши» Натальи и трактуется негативно, как и всякий вид насилия). Более того, эта ниспосланная судьбой любовь выделена в романе на фоне неимоверного количества вариаций любовной темы.

В скобках замечу, что любовных историй в романе чрезвычайно много, и самых разнообразных по жанру. Здесь описаны и мимолетные приключения (Катакази и баба на станции – 259), и светский флирт (соперничество Тетенборна и Берга – главы 28, 32, 74), и соблазнения с более или менее драматическими последствиями: беременностью, скандалом, принудительным браком, наконец, самоубийством или его попыткой (Мятлев и Наталья – главы 28–40; Афанасий и Аглая – 79–80, 119–121; Александрина и студент – 57), адюльтеры (Мятлев и Анета – главы 8–11, 13–14; дочь Николая Мария и Григорий Строганов – 92), вымогания любви с позиции собственного превосходства (Николай и Лавиния – 234–235; Ладимировский и Лавиния – 191; профессор, купец, доктор Шванебах и Александрина – 58, 59, глава 24, 308). К перечисленному можно добавить любовь куртуазную (обет безбрачия, данный Марией Амилахвари после гибели ее возлюбленного – 43), любовь бытовую, семейную (царская семья – глава 23, Амиран и Марго – глава 86), любовь претенциозно-слащавую (полицейский исправник и его пассии – 449). Уже одно такое перечисление говорит о дотошности, с которой Окуджава разрабатывает любовную тему, поворачивая ее разными сторонами, рассматривая ее сквозь призму всех известных жанров, от водевиля и пасторали до высокой трагедии и тонко разработанной психологической драмы. При такой насыщенности романа любовными сюжетами и мотивами выбор центральной фабулы становится выбором жанра.

Пассивность героев по отношению к миру проявляется в отчетливой теме власти судьбы над жизнью человека. Впрочем, судьба здесь трактуется не только как внеположенная человеку роковая сила, но и как неподвластная переменам природа личности, диктующая ее поступки. В этом смысле смирение перед судьбой означает и следование своей природе, и необходимость защиты личности от внешних посягательств. Об этом – диалог Мятлева с Марией Амилахвари.

«Да вы фаталистка! – сказал я ей однажды. – Вот она, цена вашему равкна: мы не смеем жить по своим прихотям, и вечно чья-то тягостная длань тянется к нашему горлу, и всегда опасности выпадают на нашу долю!..» Она тихо засмеялась, погладила меня по голове, как шалуна, своей маленькой ладонью и сказала: «Нет, генацвале, надо себя защищать, и спасать, и уважать... Это «равкна» не о том, что на тебя свалилось, а о том, что ты вынужден совершить. Равкна, моя радость...» (347)

Мир, через который проходят герои в своих странствиях, разнообразен, но не подвержен переменам. Так, отбывая солдатчину в той же крепости, куда когда-то привез беглецов фон Мюфлинг, Мятлев не находит изменений ни в обстановке («В комендантском доме все было на прежних местах, как и тогда, и у него сначала закружилась голова» – 387), ни в соплеменниках.

Что же изменилось в мире, покуда я отсутствовал? Да ничего. Они всё те же. Как в Петербурге им было до меня дело, так и здесь. Не исключено, что завтра вспыхнет бунт против меня, – и тут я чем-то им не угрожу... (394)

Мир в целом представляется Мятлеву в виде безразличного к течению времени и к социальной иерархии *житейского моря*,

в котором все мы заключены, ликующие и отчаивающиеся, все, все – и цари, и холопы; нас всех овевают одни ветры, одни волны окружают нас, и одинаковая соль пропитывает наши рубища, горностаевые или домотканые (417).

В этом мире авантюрный сюжет не представляет собой спасительного исхода, но играет роль паузы, разрыва, передышки, наконец, внутренней эмиграции. Пройдя через испытания, герои не побеждают и не изменяют мир своей любовью, которая так и остается внеположенной окружающей их «нормальной» жизни. Сохранение себя и своего чувства остается их высшей добродетелью.

Место и роль авантюрного сюжета в контексте романа

«Путешествие дилетантов» строится на авантюрном сюжете, но не исчерпывается им. В первой книге романа, до бегства, доминирует историческое и биографическое время. В этой части много биографий (старик Распевин – 11, Мятлев, Приимков – 38–39, Жильцов и Александрина – глава 19, Тучкова и Лавиния – 116, Ладимировский – 190–191), много исторических реминисценций (екатерининский век – 11–12, восстание на Сенатской площади – 11, 55, гибель Лермонтова – 77, сражение при Валерике – 11, 77). Биографическое время, вплетаясь в историческое, уплотняет его, почти не оставляя личности места для свободного существования. Течение времени приобретает особый вес при стиснутости и безысходности пространства. Действие разыгрывается почти исключительно в Петербурге (сфера Мятлева) или в Москве (московская жизнь отражена в письмах Лавинии). Герои заперты в своих мирах и в тисках своих судеб. Изгой Мятлев отсиживается в своей *трехэтажной крепости*, безуспешно пытаясь отгородиться и от внешнего мира, и от своего прошлого. Лавиния находится под домашним гнетом матери: она надеется вырваться из-под него при помощи замужества, но только попадает под новый гнет супруга. Уместно сказать также о густоте документальных вставок в этой части ро-

мана. Дневниковые записи с проставленными датами усиливают временную связанность событий. В частных письмах героев явственны мотивы безысходности. Сама форма документа призвана усилить хронотоп Истории.

Авантюрный сюжет и здесь вторгается иногда в повествование, разрывая плотную историческую ткань, но не получает развития. Так, им проникнуты начала предшествующих романов Мятлева (*неожиданно вспыхнувшая* влюбленность в *таинственную* Анету на балу — 20–21, драматически обставленное спасение Александрины — 49–50, любовное приключение с Натальей — глава 28). Но дальнейшее развитие этих любовных историй протекает в русле иных жанров и заканчивается ничем: Анета соблазняется вниманием царя, Александрина бесследно исчезает, Наталью с ребенком уносит *инфлуэнца*. Даже роман Мятлева и Лавинии развивается поначалу «в жанре адюльтера», из которого героев выводит признание Лавинии мужу.

Бегство влюбленных производит разрыв в пронизанной Историей ткани «нормальной» жизни и знаменует собой вторжение авантюрного хронотопа. Сюжет приобретает остроту, усиливается ощущение неожиданности поворотов, управляемых случаем. Пространство расширяется от Тифлиса до Северного моря и предстает чуть ли не во всех своих ипостасях (леса, моря, горы, равнины, различные города, крепости, постоялые дворы). Хронотоп дороги интенсифицирует мотивы встреч, неожиданных столкновений, узнавания/неузнавания. Бегству-путешествию сопутствует мотив вырванности героев из заданных социальным бытием границ (метафора выезда за шлагбаум, символический образ рухнувшего дома, восклицания Лавинии «Да здравствует свобода!» — 273, 279, 297), ощущение ими своего нахождения вне времени, выключенности из истории, переживаемых как благо.

И дело, как выяснилось, не в дороге — ездят все. А мы не едем, мы живем вне времени и пространства, без имен и обязанностей, лишены друзей и врагов (279).

Подчеркивается и непричастность влюбленных окружающему их миру, сквозь который они следуют, но которому не принадлежат. Эта непричастность сохраняется за ними до конца романа.

И все же даже хронотоп странствий влюбленных неоднозначен. Основной мотив их бегства — стремление уйти из-под власти исторических и биографических обстоятельств собственных жизней, оказаться по ту сторону истории, за ее «шлагбаумами», попасть в мир приро-

ды, идеальной любви и абсолютной свободы. Степень успешности этого предприятия осмысливается ими пространственно — как степень удаленности от Петербурга. Однако прошлое то и дело настигает героев на всем протяжении их путешествия-бегства. Звук флейты в Твери (265–266), таинственность помещика Авросимова (269–273), призраки фон Мюфлинга и Катакази в Москве (276–278), столкновение сначала с фон Мюфлингом на постоялом дворе (281–284), потом с лекарем Ивановым (сбежавшим Шванебахом, 302) и, наконец, появление Берга и Тетенборна в доме Марии Амилахвари в Тифлисе (339) — все это воспринимается героями как неожиданные и вызывающие тревогу вторжения прошлого. Попытка «дилетантов» уйти от своего прошлого, бежать от судьбы оборачивается провалом. Авантюрный идеальный мир настигается и подавляется Историей, что драматически разыграно в сцене ареста: кавалькада защитников во главе со знаменитым разбойником Барнабом Кипиани оказывается бессильной перед невзрачным солдатиком и бумагой с *высочайшим повелением*.

Часть романа, следующая за арестом, во многом напоминает первую книгу. Герои опять несвободны и находятся во власти отведенных им социальных ролей: Лавиния томится в доме мужа, Мятлев — сначала узник Петропавловки, затем отбывает солдатчину в отдаленной кавказской крепости. Исторический хронотоп и здесь доминирует. Однако власть его над героями уже не абсолютна, но ослаблена постоянным подспудным присутствием иного, не видимого чужого глазу мира. Этот скрытый мир чувствуют Ладимировский и Тучкова, военный доктор и полицейский исправник. Он проявляет себя и в стоицизме влюбленных перед лицом свалившихся на них несчастий, и в непрекращающемся стремлении их друг к другу. Авантюрный и исторический хронотопы сосуществуют, разделив «сферы влияния». Первый определяет внутреннюю жизнь героев и мотивированные ею поступки (вторичное бегство Лавинии, побег Мятлева и др.), второй — внешнюю, видимую, предназначенную для чужого глаза. При этом авантюрный хронотоп предстает как избранный путь, ведущий к идеальному бытию, тогда как исторический воспринимается как бремя судьбы, преграда на пути к идеальному бытию. Какой из них побеждает в конце? Кажется, никакой. Исторический хронотоп внешне продолжает определять жизнь героев, однако так и не подчиняет их себе. Компромисс этот достигнут в романе за счет разделения внешней и тайной сфер жизни героев: влюбленные воссоединены, но вынуждены таиться. Горький компромисс.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 237–238. Курсивом обозначены ключевые слова, выделенные в тексте Бахтина разрядкой.

² Ук. соч. С. 239.

³ Жанровое родство романа Окуджавы с описанным Бахтиным типом авантюрного романа испытания было замечено довольно рано (Курбатов В. За шлагбаумами // Окуджава Б.Ш. Путешествие дилетантов. М., 1986. С. 552), но, насколько мне известно, еще не подвергалось развернутому анализу.

⁴ Здесь и в дальнейшем цитаты из романа даются по первому отдельному изданию: Окуджава Б.Ш. Путешествие дилетантов. М., 1979. Курсив в цитатах мой. — С.У.

⁵ Привязка именно к балу также отсылает к бахтинской характеристике, по которой первая встреча героев в АРИ обычно происходит на каком-то празднике. Здесь же, на октябрьском балу, встреча с нетерпением ожидается обоими героями, но ее не происходит.

⁶ Бахтин М.М. Ук. соч. С. 238.

⁷ Пользуюсь случаем исправить свою досадную ошибку: полковник фон Мюфлинг несколько раз назван мной бароном (Уварова С.В. «Документ» в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» // Булат Окуджава: его круг, его век. М., 2004. С. 135–140).

⁸ Бахтин М.М. Ук. соч. С. 238.

⁹ Вероятно также и прямое воздействие бахтинского текста, опубликованного за год до появления первой части романа и за три года до публикации второй.

¹⁰ См. цитату из «Агамемнона» Эсхила (66), две цитаты из «Иова» Еврипида (67) и пересказ эпизода из «Гражданских войн» Аппиана, книга 4, период 28 (155).

Наталья КЯКШТО

«Московский текст» в поэзии Булата Окуджавы

Среди поэтических текстов русских городов наиболее известны и достаточно изучены два — петербургский и московский тексты русской литературы. Города выступают в них и как объекты изображения, и как своеобразные субъекты, порождающие свой текст, язык, коды, образы и т. п. Говоря о сущности петербургского текста, В. Топоров видит в нем «не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого совершается... пресуществление материальной реальности в духовные ценности»¹. Это замечание вполне применимо к характеристике московского текста русской литературы. Известно, что он возник сразу после появления Петербурга как новой столицы, стал антитетичным по отношению к тексту петербургскому по причине не только историческим, но и ландшафтно-пространственным, культурно-эстетическим и т. д. Москва — город природный, нерукотворный, «город-растение», по словам А. Григорьева², «вечно живой город, находящийся в центре России» (Ю. Лотман³), душевный и домашний. Петербург — рукотворный «град Петра», созданный из камня в вечном единоборстве с природной стихией, город-призрак, стоящий на краю, на берегу, казенный и официальный. Объединяет эти два города русской культуры их «стихогенность», культурное и духовное творчество либеральной интеллигенции, общий «пушкинский фон» жизни.

Хотя в поэзии Булата Окуджавы встречаются многие канонические черты и петербургского текста, обогащенные московскими поэтическими реалиями, например, в стихотворениях «Нева Петровна», «Ленинградская музыка», «Летний сад»⁴ и других, он типичный московский поэт, его стихи стали частью московского текста. Для поэта Москва не столько столица государства, сколько «столица самобытного внутреннего мира» (В. Тюпа⁵), которую он живописует и воспекает «не по схемам», «не по стандарту — / по силе чувства своего, / по сердцу, по азарту», «по чертежам своей души, / от всей души, рискуя»⁶.

Окуджава поэтически декларирует, что, говоря о Москве, он изображает характер своего лирического героя:

Ах, этот город, он такой, похожий на меня:
то грустен он, то весел он, но он всегда высок...⁷

В художественном хронотопе окуджавской Москвы важен план не синхронный, а диахронный — время памяти, воспоминания, «былого», прошлого. Во многих стихотворениях Окуджавы присутствует время панхроническое, т. е. вечное: «на веки вечные мы все теперь в обнимку / на фоне Пушкина», или «так было триста лет назад и будет так всегда», как сказано в «Московском муравье»⁸.

Создавая поэтическое пространство города, Окуджава пользовался системой кодов московского текста. Бросаются в глаза, прежде всего, многочисленные топонимы — названия улиц, переулков, площадей: Тверская, Кривоарбатский переулок, Сретенка, Пироговка, Красная Пресня, Фили, Сивцев Вражек, Петровская площадь, Нескучный сад и, конечно, Арбат. Поэт подчеркнuto выбирает именно «древние названия»⁹ улиц Москвы, в которых звучит и сохраняется память о его собственном детстве и московских произведениях А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, В. В. Маяковского, С. А. Есенина и многих других русских поэтов. Перечисляя названия улиц Москвы, поэт играет ими:

Сколько лет без меры длился
этот славный карнавал!
На Покровке я молился,
на Мясницкой горевал.

А Тверская, а Тверская,
сея праздник и тоску,
от себя не отпуская,
провожала сквозь Москву¹⁰.

Он с явным удовольствием стремится упоминать их как можно чаще. В стихотворении «Часовые любви» названо семь топонимов, в «Речитативе» — восемь, четыре в стихотворении «Арбат беру с собою — без него я не на шаг...»¹¹.

Но давно замечено, что топография Москвы у Окуджавы поэтическая, а не та реальная, которая обозначена в путеводителях. Например, среди реальных названий появляются придуманные поэтом Барабанный и Божественный переулки¹².

А. Григорьев в книге «Мои литературные и нравственные скитальчества» удивлялся тому, что улицы и переулки в Замоскворечье «расходились так свободно, что явным образом они росли, а не делились»¹³. В мире Окуджавы ули-

цы и переулки — это часть природы, они подобны рекам. Так, «Тверская улица течет, куда, не знает», Пятницкая названа «счастливой, как река», и «кораблями из минувшего плывут ее дома». «Ты течешь, как река» — это об Арбате. «Полночный троллейбус плывет по Москве, / Москва, как река, затухает»¹⁴. Примеров можно привести множество. Московский текст у Окуджавы полон движения. Город открывается человеку во время ходьбы, прогулок, путешествия, езды в «карете прошлого», в «полночном троллейбусе», трамвае или в такси¹⁵.

Если уместно такое сравнение, то улицы в московском тексте Окуджавы подобны кровеносной системе, главной, центральной артерией которой является Арбат. В «Песенке о белых дворниках» говорится: «Дороги окраинные / сливаются все и к Арбату, представьте, ведут»¹⁶.

Арбатский текст Окуджавы обладает всеми свойствами московского, хотя у него есть свои характерные черты и особенности. «Песенка об Арбате» (1959)¹⁷ стала программным стихотворением, обозначившим отношение поэта к Арбату как улице его судьбы. «Храмом становится и Арбат<...>, — пишет Василий Аксенов. — Булат в каждом уцелевшем завитке чугунной решетки или в облупленном барельефе видел очарование прошлого. Для него прогулка по Арбату становилась внехронологическим воспоминанием о стыке XIX и XX веков, возникало очарование<...> Так появлялась арбатская религия, в том смысле, что и сам Арбат становился ею»¹⁸. Арбат — это словообразующее и стихогенное явление, порождающее целую систему поэтических знаков — символов: *арбатские ребята, арбатский двор, арбатские напевы, арбатский романс, чаепитие на Арбате, музыка арбатского двора, осколки от Арбата, арбатское вдохновение* и, наконец, *арбатство, растворенное в крови*¹⁹.

Особенностью арбатского пространства является его удивительная многонаселенность. Оно наполнено людьми, которые по праву могут называться арбатцами, «арбатскими ребятами» или, если вспомнить А.Рыбакова, «детьми Арбата»²⁰. Это люди поколения Окуджавы, шестидесятники, «романтики старой закалки», «друзья», которых он призывал взяться за руки, «чтоб не пропасть поодиночке»²¹, т. е. российская демократическая интеллигенция 60–80-х годов. В свой арбатский текст Окуджава ввел множество имен современников — писателей, художников, актеров, музыкантов и композиторов, политических и общественных деятелей — и в посвящениях, и в стихах. Ю.Карякин, пораженный их количеством, попробовал пересчитать тех, кому поэт «подарил частицу души». Получилось больше ста имен²². Благодаря Окуджаве все они «на веки вечные» вписаны в московский текст русской литературы. Перечень имен воспринимается как своеобразный синодик — персонифицированный образ целой эпохи. На равных правах с ними — вымышленные персонажи: «веселый барабанщик», живописцы, «ча-

совые любви», Ванька Морозов и его циркачка, «белые дворники», кавалеры, бумажный и оловянный солдатики²³ и т. д.

В пространство Арбата органически вошли черты грибоедовской Москвы («В карете прошлого»), Москвы пушкинской («Былое нельзя воротить...», «Александр Сергеевич», «На фоне Пушкина...» и др.), лермонтовской («Встреча») ²⁴. Как в сказке, воскресают в стихах Окуджавы великие поэты: «у самых Арбатских ворот... Александр Сергеевич прогуливается», «на Усачевке, возле остановки, / вдруг Лермонтов возник передо мной»²⁵. Классики увиденны глазами Булата. Здесь важно то, что это глубоко индивидуальные окуджавские ассоциации.

Арбатский текст полон литературных аллюзий. Например, в стихотворении «Детский рисунок» лирический герой оживляет чудесную, умную лиловую лошадь с детского рисунка и ведет ее по улицам под хохот всей площади:

Походкой своей неземною
она потешает народ,
но счастлив я знать, что за мною
лиловая лошадь идет...
.....
От хохота рушится площадь,
хватается всяк за живот...
Но тихая, умная лошадь
по городу гордо идет...²⁶

Налицо аллюзия на стихотворение В.Маяковского «Хорошее отношение к лошадям»²⁷. В московских красных мечущихся трамваях отзывается по-своему «Заблудившийся трамвай» Н.Гумилева²⁸.

Если Арбат в мире Окуджавы — это Отечество, то «малая родина» поэта — арбатский двор, основной локус московского и арбатского текста Б.Окуджавы. Частота употребления словосочетания «арбатский двор» в его стихах свидетельствует о центральном положении и особом ценностном смысле этого образа²⁹.

Образ арбатского двора в поэзии Окуджавы фокусирует в себе множество смыслов и значений: здесь бытовое превращается в бытийное, конкретное время смертного человека — в вечность и бессмертие, проза — в поэзию. Так, у него не обыкновенный московский двор, а «рай, замаскированный под двор»³⁰, не дворовые ребята, а короли, дамы и кавалеры³¹.

Прежде всего арбатский двор, как и весь Арбат, связан с детством и памятью о нем. В своеобразном отцовском поучении сыну — стихотворении «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве» (1980) сказано:

Упрямо я твержу с давнишних пор:
меня воспитывал арбатский двор,
всё в нем, от подлого до золотого³².

Это признание в любви к своему двору детства звучит и в автобиографическом романе «Упазданный театр» (1993). В романе двор воссоздан по законам «суровой прозы»: «Пространство

арбатского двора было необозримо и привычно. Вместе со всем, что оно вмещало, со стенами домов, окружавших его, с окнами, с помойкой посередине, с тощими деревцами, с ароматами, с арбатским говорком — все это входило в состав крови и не требовало осмысления»³³. Далее автор несколько раз подчеркивает словно навеки застывшую неизменность арбатского двора, который, несмотря на движение времени, остается все тем же квадратом «из трех двухэтажных флигелей и главного четырехэтажного <...> Посередине — большой помойный ящик. Асфальт и редкая блеклая травка кое-где. Арбат. Сердце замирает, когда в разлуке вспоминается это пространство». В памяти автора навсегда осталось «одно старое дерево неизвестного племени возле помойки»³⁴. Это дерево представляется мне сниженным прозаическим образом древа познания добра и зла и древа жизни. Арбатский двор в романе увиден глазами человека, давно расставшегося с детством и покинувшего родной двор. А в стихах Окуджава смотрит на него глазами подростка, через «инфантильную оптику». Пубертатное мировосприятие максимально приспособлено к онтологическому пониманию жизни и смерти³⁵.

Музыкальные мотивы, образы музыки, музыкантов — это вклад Окуджавы в московский текст русской культуры. Музыка как гармонизирующее начало жизни и души человека объединяет весь арбатский текст и центральный его локус. Арбатский «двор с человеческой душой»³⁶ — микрокосм души поэта и его лирического героя — подобен музыкальной шкатулке, в нем постоянно звучит музыка, «каждый вечер» играет радиола³⁷.

То падая, то снова нарастая,
как маленький кораблик на волне,
густую грусть шарманка городская
из глубины двора дарила мне³⁸.

В сборнике 1976 г. «Арбат, мой Арбат» появляется небольшой, состоящий всего из пяти стихотворений цикл с многозначительным названием «Музыка арбатского двора»³⁹. Окуджава крайне редко объединял стихи в циклы, и на этот цикл в позднейших изданиях, к сожалению, нет даже намеков. Он рассыпался на отдельные стихотворения. Кроме этого, из книги в книгу переходит диптих под названием «Арбатские напевы». К ним примыкают довольно большие стихотворения «Чаепитие на Арбате», «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве», а также «Арбатский дворик» и другие.

Стихи, из которых состоит «Музыка арбатского двора», объединены лирическим героем, сюжетом, темами и мотивами. Перед нами целостное поэтическое произведение, построенное по принципам театральности. Оно похоже на музыкальный спектакль в пяти действиях. Сценой является Арбат и арбатский двор. Названия стихотворений обозначают наиболее характерные

словесно-музыкальные жанры поэзии Окуджавы: «Речитатив», «Песенка», «Танго», «Вальс», «Романс». В этом цикле звучат основные поэтические темы и мотивы арбатского текста Окуджавы. Вчитаемся в него пристально.

«Речитатив» — это своеобразный пролог к циклу: в нем звучит приглашение читателей в рай детства, «замаскированный под двор», в своеобразный вертеп:

И если вам, читатель торопливый,
он не знаком, тот гордый, сиротливый,
извилистый, короткий коридор
от ресторана «Прага» до Смоляги,
и рай,
замаскированный под двор,
где все равны:
и дети и бродяги,
спешите же...
Все остальное — вздор⁴⁰.

Здесь, прежде всего, важна тема детства и мотив двора — рая. «Тот самый двор», слывший «образцовым», превращается в памяти лирического героя в рай⁴¹. Как замечает А.Жолковский, «мир Окуджавы дуален... и символичен. Он строится на концепции идеала, стоящего над тяжелой реальностью и позволяющего надеяться на его воплощение». Конкретизация этого мотива происходит в образе арбатского двора, где осуществляется «совмещение будничности (иногда прошлого, детства) с высокой духовной ценностью»⁴².

Двор уподоблен раю по нескольким важным для этики Окуджавы признакам: гармония с миром, безгрешность и чистота помыслов, равенство всех — «и детей и бродяг». Сравним: «Мы все — войны шальные дети: / и генерал и рядовой», «все — рядовые: ведь маршалов нет у любви!» или «Не видать, кто главный, кто — слуга, кто — барин, из дворца ль, из хаты... / Все они солдаты, вечностью объята, бедны ли, богаты»⁴³.

Так начинает звучать «музыка арбатского двора».

«Песня тридцать первого трамвая»⁴⁴ в первом стихотворении цикла напоминает звонок, означающий начало музыкально-поэтического представления. Переход ко второму стихотворению обусловлен развитием единого сюжета прогулок по Арбату и становлением души лирического героя. В «Песенке» (в «Чаепитии на Арбате» это «Песенка об Арбате»⁴⁵) декларируется не только любовь к улице детства и верность ей, но и особенности и возможности любимого и постоянного у Окуджавы жанра — достаточно сказать, что в сборнике «Стихотворения» (СПб., 2001) он представлен 35 названиями⁴⁶. Простая, бесхитростная, детская и одновременно взрослая «Песенка» несет огромный эмоциональный заряд любви к Арбату. Здесь он назван «моей религией». В первой строке «Песенки»: «Ты течешь, как река. Странное название!» — появляются важные для поэзии Окуджавы лейтмотивы

вы, традиционные для русской и мировой поэзии — мотивы «реки жизни» и «чаши жизни». Здесь и текучесть Бытия, и Кастальский ключ вдохновения, и сказочная живая вода.

Например, в стихотворении «Строка из старого стиха слывет ненастоящей...» образ реки-поэзии рефреном появляется в каждом четверостишии:

Текут стихи на белый свет из темени кромешной,
из всяких горестных сует, из праздников души.

<...>

Текут стихи на белый свет, и нету им замены,
и нет конца у той реки, пока есть белый свет.

<...>

Текут стихи на белый свет рекою голубую
сквозь золотые берега в серебряную даль⁴⁷.

От образа улицы-реки берет начало целая цепочка близких ему мотивов и образов — чаши бытия и чашки голубой («я пил из чашки голубой — старался дочиста...»⁴⁸), чаепития на Арбате⁴⁹ и счастливого питья из чашки запотевшей⁵⁰, умирающего мартовского снега⁵¹ и человеческих слез, наконец, арбатства, растворенного в крови⁵².

Третий жанр, входящий в цикл «Музыка арбатского двора» — «Танго» (в других сборниках это стихотворение называется «Послевоенное танго»). Кажется, оно написано в ритме очень модного до и после войны аргентинского танго «Поцелуй огня». Оно не случайно поставлено автором в середину цикла. В нем, как и в стихотворении «Король», близком разбираемому циклу, происходит своего рода инициация мальчиков и девочек с арбатского двора.

Девочки слетаются на танцы «в тот двор», как пчелы (замечу, кстати, что это сравнение усиливается аллитерацией — подбором слов с шипящими звуками: «и совершалось наших душ тогда мужание / под их загадочное жаркое жужжание»⁵³). Молодые люди полны надежды на вечную любовь и счастье. Тема стихотворения по-своему соотносится со временем действия — августом. С ним не только связано элегическое настроение перехода к осени и в природе, и в жизни человека, но здесь можно усмотреть и аллюзию на стихотворение «Август» из романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Лирический герой этого стихотворения во сне проходит своеобразную инициацию, совершая путь от жизни к смерти и воскресению в поэтическом слове: «И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство». У Б.Л. Пастернака это событие соотносится с днем Преображения Господня, «шестым августа по-старому»⁵⁴.

Инициацию мальчиков и девочек с арбатского двора завершила война: «Падем ли, выстоим ли?»⁵⁵ Так в музыку «мужания душ» вливается музыка войны, она объединяет всех в трагический «хор под выстрелами», напоминающий хор античных трагедий.

В первом стихотворении цикла «Музыка арбатского двора» упоминается Гомер. И хотя он

«не заходил на арбатский двор», поэты, «пророки двора», в какой-то степени берут на себя эпическую функцию — воспеть «двор» и новых Одиссеев, а в образе арбатского двора начинают мерцать черты Итаки. Авторский голос — это голос из хора, песня одного из многих.

Я пил из чашки голубой — старался дочиста...

Случайно чашку обронил — вдруг август кончился⁵⁶.

Комментаторы сборника «Стихотворения» увидели в образе голубой чашки аллюзию на рассказ А.П. Гайдара⁵⁷. Думается, что размер и ритмика строк Окуджавы вызывают иные ассоциации — в частности, со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Чаша бытия»:

Мы пьем из чаши бытия

С закрытыми очами,

Златые омочив края

Своими же слезами.

В конце лермонтовского стихотворения звучит мотив утрат, тоже близкий Окуджаве:

Тогда мы видим, что пуста

Была златая чаша,

Что в ней напиток был — мечта

И что она — не наша!⁵⁸

Кроме того, возникают прямые аллюзии на «Элегию» и другие стихотворения А.А. Дельвига, где появляются образы «чаши бытия», «чаши исцеления»⁵⁹ и т. д. Лермонтовское и дельвиговское начала обогащают высокий онтологический смысл мотивов и образов Окуджавы.

«Танго» заставляет вспомнить более ранние стихи Б.Окуджавы о войне. Например, «До свидания, мальчики»: «Ах, война, что ты сделала, подлая!»⁶⁰ В «Танго» развиваются мотивы прощания с юностью, утрат и несбывшихся надежд: «Мужайтесь, девочки мои! Прощай, пехота!»⁶¹

Метафора, определяющая лирический сюжет четвертого стихотворения цикла «Вальс»⁶² — «умирает мартовский снег» — весьма ассоциативна. Стихотворение это публиковалось и под названием «Март»⁶³, тоже совсем по-пастернаковски⁶⁴, и «Мартовский снег»⁶⁵. Напевность и ритмичность вальса связана с образами плавного кружения в сочетании с поступательным движением.

В этом стихотворении кружение вальса передает круговорот жизни и природы, происходящее в ней движение от зимы к весне.

«Арбатский двор» Окуджавы открыт миру природы, включен в ее вечный круговорот: воды «белой реки», тающий «мартовский снег» и детские слезы сливаются в один поток — реку жизни. Закон природы неумолим, лирический герой сам оплакивает «мартовский снег» и призывает детей арбатского двора к милосердию и жалости: трижды звучит в стихотворении один и тот же призыв: «Плачьте, дети!», а в конце: «Будьте, дети, добры и внимательны к женщине!»⁶⁶ Март

у Окуджавы всегда «великодушный»⁶⁷. Поэт создает оксюморонный образ «веселых похорон» мартовского снега, уравнивая в нем веселье и смех, радость и печаль, жизнь и смерть как равноправные знаки текучести и движения жизни. Образ «веселых похорон» в окуджавовском смысле слова использован Л. Улицкой для названия одной из ее повестей⁶⁸.

Замыкающий цикл «Романс» — произведение итоговое, так как в нем сводятся воедино мотивы, темы, образы и напевы предыдущих четырех стихотворений.

Романс — наиболее органичная и адекватная таланту Окуджавы словесно-музыкальная жанровая форма, соответствующая той связи, которая устанавливалась у поэта со слушателями. З.С. Паперный справедливо заметил, что «стихи поэта строятся как движение от себя — к другу, любимой, родным и близким людям»⁶⁹.

По мнению А. Веселовского, романс принадлежит к салонной комнатной поэзии, это «условное приятное стенание»⁷⁰. В энциклопедии «Музыка» о романсе сказано: «это камерное вокальное произведение для голоса с инструментом, синтетический музыкально-поэтический жанр, близкий вокальной декламации»⁷¹.

Отвечая всем канонам жанра, арбатский городской романс у Окуджавы обладает своими индивидуальными особенностями. Поэт сам определил их в нескольких произведениях. Так, например, в стихотворении «Памяти Обуховой» он перечисляет дорогие ему черты «старого романса». Это способность сначала погасить, а потом опять зажечь, но уже по-иному, «пламень тревоги», сделать так, «чтоб боль улеглась, а потом чтобы вспыхнула снова». И самое главное для него в романсе — он соединяет людей:

Он словно судьба расплескался меж нас,
всё, капля по капле, и так до последнего слова⁷².

Романсы Окуджавы не «условное приятное стенание». Поэт создал такой жанр, который способен выразить сложнейшие и вечные экзистенциальные темы. Цитирую еще один романс Окуджавы:

Русского романса городского
слышится загадочный мотив,
музыку, дыхание и слово
в предсказанье судеб превратив.

За волной волна, и это значит:
минул век, и не забыть о том...
Женщина поет. Мужчина плачет.
Чаша перевернута вверх дном⁷³.

Философский смысл стихотворения скрыт в подтексте, лапидарные словесные образы, простые, состоящие только из подлежащего и сказуемого предложения передают главное — неодолимость движения времени, приход нового века. А звуки романса предсказывают судьбу...

Как уже говорилось, «Романс», завершающий цикл «Музыка арбатского двора», замыкает композиционное и сюжетное кольцо. Все мотивы звучат в нем по-новому, потому что это стихотворение о воплотившемся в жизни идеале, о состоявшейся вечной любви и о достигнутом наконец-то земном рае. Ему присуща мудрая, подобная пушкинской, интонация принятия жизни: «как бы там ни мяло и ни било»⁷⁴. Мотив «чаша жизни» реализуется в образе «счастливого питья», как и в стихотворении «Чаепитие на Арбате», также вошедшем в сборник «Арбат, мой Арбат».

Наполняется новым смыслом и образ рая, «замаскированного под двор»⁷⁵. Теперь лирической героиней ощущает себя Адамом, из ребра которого появилась Она, Прекрасная Дама поэзии и возлюбленная: «Поверьте, эта дама из моего ребра, / и без меня она уже не может»⁷⁶.

Первый и последний куплеты романса повторяются. Но если в первом обозначены реальные, отчасти даже приземленные привычки и черты жизни лирического героя, то в последнем, замыкающем и стихотворение, и цикл, все переведено на уровень вечности. Образ земного, а не небесного рая — двора — навсегда запечатлен и в душе, и в памяти и тем самым навсегда сохранен в мире: «в один прекрасный полдень оглянетесь вокруг, / а все при вас, целехонько, как было»⁷⁷. И здесь есть все необходимые для счастья и блаженства черты:

арбатского романса знакомое шитье,
к прогулкам в одиночестве пристрастие,
из чашки запотевшей счастливое питье
и женщины рассеянное «здрасьте»...⁷⁸

Обратим внимание на следующие строчки «Романса»: «Вы начали прогулку с арбатского двора, / на нем-то все, как видно, и замкнется»⁷⁹. Разнотение в других публикациях «к нему-то все, как видно, и вернется»⁸⁰ не нарушает и не изменяет общий смысл стихотворения. Но в контексте цикла «Музыка арбатского двора», думается, важнее слово «замкнется», так как в «Романсе» действительно замыкаются в единый узел основные темы и мотивы цикла и характерные для музыки арбатского двора жанры — Рецитатив, Песенка, Танго, Вальс и Романс.

Такой концентрации арбатских мотивов и образов, как в книге «Арбат, мой Арбат» (1976), нет ни в одном из последующих сборников Окуджавы. Образы Арбата и арбатского двора при всей их конкретности и хоть и ретроспективной, но реальности обретают черты архетипа, перемещаются из мира Окуджавы в индивидуальное и коллективное подсознательное целого поколения русских интеллигентов второй половины XX века и всех тех, кто по своему мироощущению считает себя арбатцем. Эти образы вошли в русскую и мировую поэзию.

В 80–90-е годы поэт прощается с Арбатом, со своим «старым двором», который списали «на

свалку»⁸¹, и оплакивает их: «Арбата больше нет: растаял словно свеченька, / весь вытек, будто реченька»⁸². В «Арбатских напевах»⁸³, перекликающихся с «Музыкой арбатского двора», усиливается мотив горьких утрат еще и потому, что лирического героя выселили с Арбата — из мира двора-рая, превратив в «арбатского эмигранта» — в переулочек с красноречивым названием Безбожный. Образ улицы детства и поэзии окончательно переместился в пространство памяти и души: «Я тоскую, и плачу, и грежу / по святым по арбатским местам»⁸⁴. Можно сказать, что Арбат стал теперь реликвией. В первом стихотворении «Арбатских напевов» ощущения юности переносятся на бумагу, становятся «оттиском души», они «сочиняются»:

эти самые нежность и робость,
эти самые горечь и свет,
из которых мы вышли, возникли.
Сочинились...
И выхода нет⁸⁵.

Да, арбатский мир «сочинился», но, превратившись в стихи, стал реальностью.

«Арбатство» — это эмблема, знак, тоже архетипического свойства. «Арбатство, растворенное в крови, / неистребимо, как сама природа»⁸⁶ — поэтический афоризм, в нем сконцентрированы этика и эстетика Окуджавы, все лейтмотивы и образы его творчества.

Кто-то может не согласиться с утверждением, что «арбатство неистребимо», так как пришли иные времена и поколения. Судя по стихам Окуджавы 90-х годов, он так не считал: поэт простился с Арбатом, но не с арбатством. Оно благодаря Окуджаве разошлось по всему свету. В странах, где побывал поэт, он встречает арбатцев, «затерянных где-то между счастьем и бедой»⁸⁷, слышит «знакомый Москвы говорок», «арбатскую трепотню»⁸⁸. В «Американской фантазии» лирический герой, считающий себя «стреляным арбатцем»⁸⁹, упоминает свои «арбатские привычки к пустому хлебу и водичке», ведет себя «по-арбатски» бестолково⁹⁰. В Лос-Анджелесе улица Ферфакс «течет по-арбатски знакомо»⁹¹. Увидев в Израиле «смуглую сабру с оружием» в руках, поэт совсем по-арбатски «кричит невпопад», вспоминая девочек арбатского двора:

Вот и кричу невпопад: до свидания, девочки!
Выбора нет! Постарайтесь вернуться назад!⁹²

Повторюсь, арбатство «неистребимо, как сама природа» еще и потому, что пока люди остаются людьми, неистребимы «совесть, благородство и достоинство», вечно будет звучать «в сговоре с людьми / надежды маленький оркестрик под управлением любви», навсегда останутся «две вечных подруги — любовь и разлука»⁹³.

Примечания

¹ Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. С. 204.

² Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества // Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 19.

³ Лотман Ю.М. Город и время // Метафизика Петербурга. С. 86.

⁴ «Нева Петровна, возле вас — всё львы...» // Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 24–25; Ленинградская музыка // Там же. С. 139; Летний сад // Окуджава Б.Ш. Острова. М., 1959. С. 44–45.

⁵ Выражение из тезисов, разосланных участникам конференции для обсуждения в ходе дискуссии об «арбатстве» (доклад В.И. Тюпы см. в наст. изд.).

⁶ Окуджава Б.Ш. Стихотворения. СПб., 2001. С. 286.

⁷ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 44.

⁸ Там же. С. 263, 44.

⁹ Там же. С. 352.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 45, 261–262; Высоцкий В., Галич А., Окуджава Б. Я выбираю свободу. Кемерово, 1990. С. 252.

¹² См.: В Барабанном переулке // Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М., 1985. С. 87–88; «Переулок Божественным...» // Окуджава Б.Ш. Избранное. М., 1989. С. 304.

¹³ См.: Метафизика Петербурга. С. 208.

¹⁴ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 263, 487, 82, 38.

¹⁵ «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...» // Там же. С. 167–168 — и др.; Там же. С. 620–625; С. 37–38; Песенка о московском трамвае // Там же. С. 108; «Из Австралии Лева в Москву прилетел...» // Там же. С. 510.

¹⁶ См.: Окуджава Б.Ш. Веселый барабанщик. М., 1964. С. 42.

¹⁷ Датировка по: Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М., 1984. С. 50.

¹⁸ Аксенов В. Каждый пишет, как он дышит // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 8 / Отв. ред.-сост. И.Ришина.

¹⁹ «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...» // Чаепитие на Арбате. С. 61; «На арбатском дворе — и веселье и смех...» // Там же. С. 58; Арбатские напевы // Там же. С. 376; Арбатский романс // Там же. С. 253; Чаепитие на Арбате // Там же. С. 298; Музыка арбатского двора <название цикла> // Окуджава Б.Ш. Арбат, мой Арбат. М., 1976. С. 19–27; «Дама ножек не замочит...» // Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 481; Арбатское вдохновение, или Воспоминание о детстве // Там же. С. 443; Надпись на камне // Там же. С. 375.

²⁰ Рыбаков А.Н. Дети Арбата. М., 1988.

²¹ См.: Чаепитие на Арбате. С. 613, 232.

²² Карякин Ю.Ф. За книгой Окуджавы... // Творчество Б.Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 100–107.

- ²³ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 14, 81, 45, 21; **Окуджава Б.Ш.** Веселый барабанщик; **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 228, 74, 173.
- ²⁴ Чаепитие на Арбате. С. 620, 167, 117, 263, 217.
- ²⁵ Там же. С. 168, 217.
- ²⁶ **Окуджава Б.Ш.** Март великодушный. М., 1967. С. 98–99.
- ²⁷ **Маяковский В.В.** Стихотворения. Поэмы. Л., 1971. С. 84–85.
- ²⁸ Ср.: **Окуджава Б.Ш.** Песенка о московском трамвае // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 108; **Окуджава Б.Ш.** Красные цветы // Там же. С. 171; **Окуджава Б.Ш.** Речитатив // Там же. С. 262; **Гумилев Н.С.** Стихотворения и поэмы. Тбилиси, 1988. С. 334–335.
- ²⁹ «На арбатском дворе — и веселье и смех»; «...погода двадцатого века / началась на арбатском дворе» («Раскрываю страницы ладоней...»); Арбатский дворик <название стихотворения>; «...окуните ваши кисти / в суету дворов арбатских и в зарю»; «Гляжу на двор арбатский, надежды не тая...» («Песенка о московских ополченцах») // Чаепитие на Арбате. С. 58, 70, 80, 81, 103 — и мн. др.
- ³⁰ Там же. С. 262.
- ³¹ Ср.: «Король», «Поверьте, эта дама — из моего ребра, / и без меня она уже не может» («Арбатский романс»), «солнце, май, Арбат, любовь — / выше нет карьеры... / Капли Датского короля / пейте, кавалеры!» («Капли Датского короля») // Там же. С. 31–32, 253, 228–229.
- ³² Чаепитие на Арбате. С. 443. Датировка по: **Окуджава Б.Ш.** Посвящается вам. М., 1988. С. 3–5.
- ³³ **Окуджава Б.Ш.** Упраздненный театр. Н.Новгород, 2000. С. 20.
- ³⁴ Там же. С. 164–165.
- ³⁵ **Давыдов Д.** Мрачный детский взгляд // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 280.
- ³⁶ **Окуджава Б.Ш.** Арбатский дворик // Чаепитие на Арбате. С. 80.
- ³⁷ «Во дворе, где каждый вечер всё играла радиола...» (**Окуджава Б.Ш.** Король // Там же. С. 31).
- ³⁸ **Окуджава Б.Ш.** «То падая, то снова нарастая...» // Там же. С. 185.
- ³⁹ См.: **Окуджава Б.Ш.** Арбат, мой Арбат. М., 1976. С. 19–27.
- ⁴⁰ Арбат, мой Арбат. С. 20.
- ⁴¹ См.: Речитатив // Арбат, мой Арбат. С. 19–20.
- ⁴² **Жолковский А., Щеглов Ю.** Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly: Hermitage, 1986. С. 286.
- ⁴³ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 312, 45; Арбат, мой Арбат. С. 44.
- ⁴⁴ Арбат, мой Арбат. С. 20.
- ⁴⁵ Арбат, мой Арбат. С. 21; Чаепитие на Арбате. С. 82.
- ⁴⁶ См. в «Чаепитии на Арбате»: «Песенка о комсомольской богине» (с. 150), «Песенка о присяге» (с. 153), «Песенка про Черного кота» (с. 153), «Песенка об открытой двери» (с. 191), «Песенка о Фонтанке» (с. 194), «Песенка о московском метро» (с. 204) и мн. др.
- ⁴⁷ Чаепитие на Арбате. С. 463–464.
- ⁴⁸ **Окуджава Б.Ш.** Танго // Арбат, мой Арбат. С. 22. В сб. «Чаепитие на Арбате» стихотворение называется «Послевоенное танго» (с. 267–268).
- ⁴⁹ Образ из одноименного стихотворения (см.: **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате // Чаепитие на Арбате. С. 298–301).
- ⁵⁰ **Окуджава Б.Ш.** Романс // Арбат, мой Арбат. С. 27; ср. Арбатский романс // Чаепитие на Арбате. С. 253–254.
- ⁵¹ **Окуджава Б.Ш.** Вальс // Арбат, мой Арбат. С. 24–25; ср.: «На арбатском дворе — и веселье и смех...» // Чаепитие на Арбате. С. 58.
- ⁵² См.: **Окуджава Б.Ш.** Надпись на камне // Чаепитие на Арбате. С. 375.
- ⁵³ **Окуджава Б.Ш.** Танго // Арбат, мой Арбат. С. 22.
- ⁵⁴ **Пастернак Б.Л.** Август // Новый мир. 1988. № 4. С. 118, 117.
- ⁵⁵ Арбат, мой Арбат. С. 22.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ **Сажин В.Н.** Примечания // **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. СПб., 2001. С. 644.
- ⁵⁸ **Лермонтов М.Ю.** Избранное. М., 1953. С. 34.
- ⁵⁹ **Дельвиг А.А.** К Софии // **Дельвиг А.А.** Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1959. С. 170; Элегия // Там же. С. 159; Романс // Там же. С. 147.
- ⁶⁰ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 56.
- ⁶¹ **Окуджава Б.Ш.** Танго // Арбат, мой Арбат. С. 22.
- ⁶² Арбат, мой Арбат. С. 24–25.
- ⁶³ **Окуджава Б.Ш.** Март // **Окуджава Б.Ш.** Проза и стихи. Frankfurt-a.-M.: Посев, 1966. С. 160.
- ⁶⁴ Ср.: **Пастернак Б.Л.** Март («Солнце греет до седьмого пота...») // **Пастернак Б.Л.** Полное собрание стихотворений и поэм (Новая библиотека поэта). СПб., 2003. С. 377.
- ⁶⁵ **Окуджава Б.Ш.** Мартовский снег // Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилов. М., 1989. С. 107.
- ⁶⁶ Арбат, мой Арбат. С. 24–25.
- ⁶⁷ Образ из одноименного стихотворения (Чаепитие на Арбате. С. 162–163).
- ⁶⁸ **Улицкая Л.** Веселые похороны // Новый мир. 1998. № 7.
- ⁶⁹ **Паперный З.С.** «За столом семи морей» // **Паперный З.С.** Единое слово. Статьи и воспоминания. М., 1983. С. 231.
- ⁷⁰ Цит. по: Музыка. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 93–94.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² **Окуджава Б.Ш.** Памяти Обуховой // Чаепитие на Арбате. С. 429.
- ⁷³ **Окуджава Б.Ш.** Милости судьбы. М., 1993. С. 127.
- ⁷⁴ Арбат, мой Арбат. С. 27.
- ⁷⁵ Чаепитие на Арбате. С. 262.
- ⁷⁶ Арбат, мой Арбат. С. 26.
- ⁷⁷ Там же. С. 27.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ Там же.
- ⁸⁰ Чаепитие на Арбате. С. 254.

- ⁸¹ «И на свалку спишут старый двор» (Окуджава Б.Ш. «Дама ножек не замочит...» // Чаепитие на Арбате. С. 481).
- ⁸² Там же. С. 502.
- ⁸³ Окуджава Б.Ш. Арбатские напевы // Там же. С. 376–378.
- ⁸⁴ Окуджава Б.Ш. Арбатские напевы («Всё кончается неумолимо...») // Там же. С. 377.
- ⁸⁵ Окуджава Б.Ш. Арбатские напевы // Там же. С. 377.
- ⁸⁶ Там же.
- ⁸⁷ Окуджава Б.Ш. «Калифорния в цвету. Белый храм в зеленом парке...» // Чаепитие на Арбате. С. 478.
- ⁸⁸ Окуджава Б.Ш. Впечатление // Окуджава Б.Ш. Стихотворения. СПб., 2001. С. 602; Окуджава Б.Ш. Японская фантазия // Чаепитие на Арбате. С. 517.
- ⁸⁹ Окуджава Б.Ш. Манхэттен // Чаепитие на Арбате. С. 610.
- ⁹⁰ Окуджава Б.Ш. Американская фантазия // Там же. С. 537–538.
- ⁹¹ Окуджава Б.Ш. Звезда Голливуда // Там же. С. 609.
- ⁹² Окуджава Б.Ш. «Сладкое бремя, глядишь, обернется копейкою...» // Там же. С. 551.
- ⁹³ Окуджава Б.Ш. Надпись на камне // Там же. С. 375; Песенка («Совесь, благородство и достоинство...») // Там же. С. 469; Песенка о ночной Москве // Там же. С. 179; Дорожная песня // Там же. С. 389.

Альфия СМЕРНОВА

Архитектоника романа Б.Ш. Окуджавы «Путешествие дилетантов»

«Путешествие дилетантов» Б.Ш. Окуджавы традиционно относят к исторической прозе, хотя при этом оговариваются, что романы Булата Окуджавы занимают особое место в ней. Наиболее точно своеобразие исторической романистики писателя определил Валентин Оскоцкий: «Бедный Авросимов», «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» «принадлежат к исторической прозе столь индивидуально выразительной, что ее особенность, проявленная ярко, резко и крупно, позволяет говорить о ней как о самостоятельном литературном явлении, имя которому — исторический роман Окуджавы»¹.

Жанровая принадлежность исторических романов Окуджавы вызывает разные толкования. Алла Латынина замечает: «Проза Булата Окуджавы не является исторической прозой, «историческим жанром» — и судить ее надо по иным законам. «Мои исторические фантазии», — оговорился он как-то в одном интервью... Неплохое жанровое определение. Можно и принять»². В целом соглашаясь с Латыниной, другой исследователь, обратившийся к анализу «Путешествия дилетантов», возражает: «И возможно ли назвать такой роман исторической фантазией? Скорее это «роман Культуры»³. С этим трудно спорить, поскольку каждое подлинное произведение искусства в жанре романа можно определить таким образом, и это не будет преувеличением. Характеризуя художественную структуру романов Окуджавы, исследователи часто обращают внимание на роль «документальных» источников в них. Так, С.Уварова называет роман «Путешествие дилетантов» «полудокументальным повествованием»⁴.

Сам Б.Ш. Окуджава выразил свои художественные предпочтения, отвечая на вопрос о том, пользовался ли он историческими документами: «Я не историк, для меня самое главное — это мемуарная литература, переписка тех лет, дневники. Ну и потом я сам и моя фантазия. Я, в общем, и как романист и тем более как историк — дилетант. И когда у меня спрашивают, какова Ваша задача литературная, для кого пишете и почему пишете, я вижу перед собой только одну задачу — задачу, которая существует все века и времена, стоит перед любым художником — писателем ли, поэтом, композитором, танцовщиком, краснодеревщиком. Задача одна — расска-

зать о себе, выразить себя, поделиться своими впечатлениями об окружающем мире, что я пытаюсь делать в меру своих способностей»⁵. И далее Окуджава объясняет свое пристрастие к XIX веку: «Именно XIX век, первая его половина, потому что он не столь далек, чтобы казаться недостоверным, и в то же время не столь близок, чтобы потерять загадочность»⁶. Выбор эпохи, исторического материала принципиально важен для Б.Ш. Окуджавы и как способ самовыражения.

«Путешествие дилетантов» имеет подзаголовки «Из записок отставного поручика Амира-на Амилахвари», указывающий на определенную жанровую традицию, выдерживаемую автором на протяжении всего повествования. Форма «записок» оказалась наиболее емкой, вобрав в себя дневниковые записи, письма, «вставные главы», пространственные диалоги и даже два послесловия. В связи с этим особый интерес вызывает построение романа, его архитектура. Понятие «архитектоника», как известно, имеет разные толкования: от противопоставления его композиции (архитектоника как «ценностная структура эстетического объекта, т. е. мира героя, воспринятого читателем»⁷) до понимания архитектуры как составной части композиции. Учитывая, что под композицией понимается и «упорядоченность в сфере формы», нельзя не согласиться с Е.В. Волковой, заметившей, что «для обозначения подобного типа упорядоченности имеются другие понятия, например архитектура»⁸. В работе, специально посвященной разграничению этих терминов, архитектура определяется как «соединение частей произведения и строения в целом (архитектоника простых художественных элементов, архитектура сложных художественных элементов и архитектура художественного произведения в целом)». Важно то, что «архитектоника — это *формально-техническая* сторона произведения. И термин, обозначающий ее, формально-технический. Композиция же выявляет художественную функцию того или иного художественного элемента и художественного приема»⁹. В «Литературном энциклопедическом словаре» понятие архитектуры определяется как «внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение *основных* составляющих его частей и элементов»¹⁰. Именно в этом значении оно используется нами.

«Автор» записок отставной поручик Амиран Амилахвари в своем послесловии проясняет процесс работы над ними: «В течение многих лет собирал я бумаги, имеющие отношение к этой житейской истории, располагал их по возможности в хронологическом порядке и дополнял отрывками собственных воспоминаний. Жизнь моего друга показалась мне недостойной забвения, и, не забываясь о пристрастиях потомков, я лишь собрал все, что было, в одно целое...»¹¹ История жизни князя Мятлева, событийная канва этой жизни излагается его другом, «автором» записок. Романное целое организуется «головом» Амирана Амилахвари и строится как повествование в двух частях о жизни князя Мятлева, разбитое на девяносто глав с эпилогом, двумя послесловиями и приложением в виде двух писем. Открывается же оно авторским посвящением «Оле» и тремя эпитафиями, которые, дополняя друг друга, не только указывают на сердцевинный смысл текста, но и проясняют, что послужило импульсом к созданию произведения и повлияло на выбор эпохи.

Первый эпитафия взят из Марка Туллия Цицерона: «...Ибо природа, заставив все другие живые существа наклоняться к земле, чтобы принимать пищу, одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо...» (с. 3). Как нам кажется, этот эпитафия объясняет интерес Окуджавы к первой половине XIX века. Для него декабризм — высшее проявление общественного самосознания той эпохи. И даже по прошествии более чем двух десятилетий после расправы над декабристами (события в романе происходят с 1840 по первую половину 1850-х годов) многое о них напоминает. В частности, 14 декабря 1844 года князь записывает в дневнике: «Печальный день! Почти двадцать лет заточения минуло. Великолепные мои предшественники превратились в дряхлых инвалидов или умерли, а конца их пребыванию в Сибири не видно» (с. 27). И в атмосфере слежки, доносительства и преследования в лучших представителях рода человеческого сохраняется свободолюбие. Может быть, герои названы «дилетантами» и потому, что они пренебрегают инстинктом самосохранения.

Второй эпитафия — из «Правил хорошего тона» — связан с первым: «...Когда двигаетесь, старайтесь никого не толкнуть» (с. 3). В нем говорится об уважении к личности, что для Б.Ш. Окуджавы всегда было принципиально важным. В одной из статей, характеризующая интеллигентность как свойство души, писатель заметил, что истинный интеллигент «уважает личность, и, естественно, не на словах, а на деле...»¹². Третий эпитафия — слова героини, Лавинии Ладимировской: «Иногда хочется кричать, да хорошее воспитание не позволяет» (с. 3). Это тоже правило хорошего тона. Кроме того, эпитафия отсылает к ситуации в романе, когда героям не дано распоряжаться собственной жизнью, поскольку они, гонимые и преследуемые, вынуждены подчиниться чужой воле.

В первую часть романа вошла 61 глава, во вторую — 29. Основной сюжет романа — любовный, что не противоречит исторической основе произведения, т. к. «сюжетным “прототипом”» его — на что указал в одном из своих выступлений сам Б.Ш. Окуджава¹³ — явился исторический очерк П.Е. Щеголева «Любовь в равелине» (1922), где шла речь «о фактологически удостоверенных драматических перипетиях любви Сергея Трубецкого и Лавинии Жадимировской, действующих в романе как князь Сергей Мятлев и Лавиния Ладимировская»¹⁴. «Шутливо именуя «Путешествие дилетантов» «прогулками фрайеров» («По прихоти судьбы — разносчицы даров...»), поэт обращается к жене Ольге: «Я написал роман о них, но в их лице / о нас: ведь всё, мой друг, о нас с тобою»¹⁵. На это указывает и посвящение «Оле», это зашифровано не только в любовном сюжете романа, но и в обыгрывании ее имени в тексте: рояль под рукой пятилетнего мальчика «напевает без слов: Оле-ле-ле...» (с. 8).

Деление произведения на две части диктуется развитием любовного сюжета: первая часть — ожидание любви, обрушившейся как лавина, борьба за любовь, тайные встречи, план бегства (главы 1–61), вторая — побег, путешествие, преследование, приключения в пути, расставание (главы 62–90). И уже в эпилоге — сведения приведены в полуграматном изложении отставного полицейского исправника — воссоединение.

На протяжении повествования хронологический порядок в основном выдерживается автором; он нарушается лишь в первых главах. В них излагается эпизод дуэли Мятлева, защищающего честь Лавинии (что выясняется лишь в пятьдесят седьмой главе), произошедшей в октябре 1850 года. В связи с нею друг и секундант Мятлева вспоминает о другом поединке, когда «от пули недавнего товарища по какому-то там недоразумению пал молодой, но уже знаменитый поэт» (с. 4). Так с года гибели Лермонтова и начинается знакомство Амирана Амилахвари с Сергеем Васильевичем Мятлевым. Повествование о настоящем перемежается обращениями к прошлому (глава четвертая), начиная же с пятой главы ретроспективно воссоздается жизнь князя Мятлева в Петербурге. Однако событие, предопределившее его последующую жизнь, еще впереди. Это встреча в заросшем парке с мальчиком в крестьянской поддевочке, господином, как он сам представляется, «из благородного рода ван Шонховен» (с. 23). Она воспринимается как предзнаменование, что впоследствии и подтверждается. История любви Мятлева и Лавинии (господин ван Шонховен — детская ипостась ее) постепенно подчиняет себе все повествование, что проявляется и в архитектонике романа.

Девятая глава заканчивается словами, предопределяющими последующие события: «О, если бы судьба занесла его к нам в Грузию и он смог бы однажды на рассвете вдохнуть синий

воздух, пахнувший снегом и персиками, и увидел бы мою сестру Марию Амилахвари — все будущие беды отступили бы от него и боль разом утихла» (с. 24). В десятой главе повествуется о новой встрече Мятлева с господином ван Шонховеном, которого князь приглашает в дом. Так описание появления в жизни героя «путешественника» и «шалуна» господина ван Шонховена предшествует дневниковым записям князя, начинающимся со следующей, одиннадцатой, главы (с. 26). Они датированы первыми декабрьскими днями 1844 года, и в них появляются поэтические строки (как мы знаем, цитата из Н.А. Некрасова¹⁶): «Помнишь ли труб заунывные звуки, брызги дождя, полусвет, полутьму?», которые на протяжении романа не раз повторяются. В главе сорок третьей уже в письме Лавинии будут процитированы те же строки: так рифмуются судьбы героев. В одиннадцатой главе — в соответствии с заданной поэтической интонацией — появляется и запись о господине ван Шонховене. Всего в главе содержится семь декабрьских дневниковых записей Мятлева, в которых как бы программируется основной конфликт произведения, связанный с отношением к Мятлеву императора: «Государь глядит на меня волком...» (с. 27).

Между «дневниковыми» одиннадцатой и тринадцатой главами помещена глава, в которой от имени Амирана Амилахвари излагается своего рода история эпистолярного и дневникового жанров в России: «Вот что такое дневники и их авторы в нынешний век. Правда, мой князь и все, коих я люблю и любил, были счастливым или несчастливым исключением из правила, хотя также отдали дань сему искусству, но не придавая особого значения форме, не заботясь об изысканности стиля, не задумываясь о происхождении этого популярного в наш век жанра и не надеясь на горячую заинтересованность потомков в их судьбе» (с. 30). Эта глава свидетельствует о том, что писателю важно, во-первых, последовательно вести повествование от имени «условного автора», во-вторых, обратиться к наиболее распространенным и востребованным в первой половине XIX века формам, в-третьих, заранее подготовить читателя к последующему включению их в текст в качестве доминирующих в нем повествовательных форм.

Образ Сергея Васильевича Мятлева разносторонне раскрывается в романе — через восприятие друга князя Амирана Амилахвари, через отношение к нему Лавинии и других женщин, Государя, светского окружения. Важную роль в самораскрытии Мятлева играют его дневниковые записи, органично вплетенные в ткань повествования. Они, перемежая и дополняя «воспоминания» Амирана Амилахвари, формируют «внутренний» сюжет романа. Дневниковая форма позволяет выстроить и хронологическую канву жизни героя на протяжении почти десяти лет: с 3 декабря 1844 года по 27 апреля 1854 года. В первой части романа под дневник Мятлева отведе-

но девять глав (11, 13, 21, 34, 36, 38, 50, 55, 60) из шестидесяти одной, во второй части — четыре (65, 69, 80, 85) из двадцати девяти. Указанное соположение глав и частей романа на формально-техническом уровне свидетельствует о стремлении автора «уравновесить» форму, придать ей определенную стройность. Этому способствует и наличие в романе композиционного центра, представляющего собой письма влюбленных друг другу (главы 39, 41, 43, 45, 48, 49), а также изложение событий и комментариев к ним Амирана Амилахвари (он помещен между дневниковыми записями Мятлева — главы 38 и 50). В разлуке с Лавинией герой тоскует о ней, и мотив тоски, выраженный в восклицаниях: «Где же вы, господин ван Шонховен?» (с. 217, 225, 265) — придает особую напряженность повествованию, пронизывая эпистолярные главы.

Последние записи Мятлева от 20 декабря 1853 года, 13, 28 января, 19 февраля и 27 апреля 1854 года приводятся в восьмидесятой главе уже после того, как Лавинию, скрывшую свое имя и ставшую сестрой милосердия Игнатьевой, насильно увозят от раненого Мятлева. В этой последней дневниковой главе герой мысленно возвращается к Лавинии, обеспокоенный ее участью, и записывает: «Я тороплюсь к ван Шонховену, и это сильнее всего прочего...» (с. 454). Этими словами заканчивается дневник. Местоположение дневниковых глав в романе непосредственно связано с развитием любовного сюжета, одной из форм воплощения которого, наряду с перепиской влюбленных, становится дневник.

Критика обратила внимание на то, что в «Путешествии дилетантов» реализуются коллизии не эпической прозы, а романтической поэзии¹⁷. Это подтверждается и органичным включением в повествование мотивов лирических стихотворений и песен автора. Лирический эмоциональный тон романа способствует переключению конкретно-исторического плана повествования в обобщенно-символический, благодаря чему история любви героев воспринимается как вечный сюжет о двух влюбленных с неизбежными препятствиями на их пути и верностью «до гроба».

Кроме переписки Мятлева и Лавинии, в романе представлены письма (в некоторых случаях составляющие содержание всей главы), функции которых сводятся к воссозданию событийной канвы повествования. В первой части романа это анонимный донос, фрагменты которого приводятся в трех главах (16, 26, 57). Во второй части — письма разных героев, связанные с историей преследования Мятлева и Лавинии и их последующей разлукой: письмо матери Лавинии, госпожи Тучковой, «Его Высокопревосходительству господину Дубельту» о бегстве дочери (глава 61), письмо Дубельта графу Орлову (глава 62), письма полковника фон Мюфлинга (главы 66, 71, 73), господина Ладимировского (главы 78, 81, 83), поручика Катакази (глава 77),

Елизаветы Мятлевой брату (глава 87), письмо Лавинии Амирану Амилахвари и Марго (глава 86). Оригинальное архитектурное решение находит автор, помещая два письма, адресованные госпоже Ладимировской («письмо первое» Елизаветы Мятлевой, «письмо второе» — матери Лавинии), в виде приложений к запискам Амираана Амилахвари после двух послесловий, одно из которых принадлежит Амилахвари, «условному автору», второе — «современное» — подписано «Булат Окуджава». Появление писем объясняется в тексте следующим образом: «К бесценному экземпляру, попавшему мне в руки, были приложены два подлинные письма, не использованные Амираном Амилахвари. Прочитав их, я ахнул: в них таилась разгадка самой таинственной из метаморфоз, которую претерпели герои записок. Видимо, письма эти были обнаружены родственниками отставного поручика уже не при его жизни, но из уважения к его благородному труду были аккуратно вложены меж последней страницей и тяжелым переплетом» (с. 493). В архитектонике романа реализуется авторская установка как на избранный жанр «записок» (он обеспечивает свободу «волеизъявления» автора, а также подвижность и фрагментарность формы — отсюда и демонстративное завершение романного целого эпистолярным приложением), так и на «игровое» начало, выраженное и в мистификации читателя.

В «современном послесловии» содержится еще одно объяснение участия автора послесловия в «судьбе труда»: «Я посчитал интересным для читателя вставить несколько эпизодов из жизни Николая I, так и назвав их в с т а в н ы м и [рядка Б.Ш. Окуджавы. — А.С.] главами, которые должны были, на мой взгляд, несколько дополнить характеристику человека, которого Мятлев долгое время считал виновным в своих несчастьях» (с. 493). «Драма неведомых» автору современного послесловия людей помещается им, благодаря его «дополнениям» в виде вставных глав (23, 58, 67, 89), в определенный исторический контекст.

Вставные главы не только содержательно «дополняют» повествование, но и вполне органично вписываются в него. Так, до первой вставной главы (всего их в тексте четыре, и они нумеруются автором) в главе двадцать второй речь идет о разговоре Мятлева с доктором Шванебахом о власти как о «чудовище», как об «одном большом злодее», и о приезде Елизаветы Мятлевой к брату с известием о «благополучном решении» его дела об отставке. Во вставной же главе раскрывается уклад жизни царской семьи. «Положение этой семьи в обществе было столь высоко, а потому и жизнь ее была столь непохожа на жизнь окружающих ее людей, что каждый из членов этой семьи, сам того не замечая, с малых лет начинал ощущать себя подвластным законам некоей высшей идеи, рядом с которой бессильны и ничтожны все твои маленькие и робкие пристрастия» (с. 92). Вставная глава вы-

свечивает основную романную коллизию, предопределившую и развитие любовного сюжета — противостояние частного человека государственной машине, олицетворяемой могущественным главой семьи.

Следующая вставная глава (58) сюжетно связана с обрамляющими ее главами. Так, в пятнадцатой главе повествуется о том, что у разлученного с Лавинией князя Мятлева появляется надежда встретиться с нею благодаря участию госпожи Фредерикс, в пятидесяти седьмой главе излагается анонимное письмо «истинного патриота с младенческих лет» о «всяких похождениях этого человека» (с. 253). Во вставной, пятнадцатой восьмой, главе из разговора императора с графом Орловым выясняется, что Государь интересуется госпожой Ладимировской (Лавинией). «Все работало, как славная машина, если не считать малой кучки больных и вялых сумасбродов<...>, отщепенцев, уродов, мнящих себя исключительными<...>, таких как Мятлев» (с. 256). И далее: «Мятлевы? Но разве они могут что-нибудь значить в таком громадном государстве?» (с. 256). Итак, противостояние маленького перед государственной машиной человека и власти усиливается. Мотивы слежки, доношительства, зародившиеся ранее (главы 14, 16, 26, 27, 33 и др.), связаны с основной коллизией, получающей развернутое раскрытие во вставных главах.

Третья вставная глава (67) посвящена дворцовым маскарадам. «Ощущение подлинности происходящего не покидало его» (с. 311), — говорится о Николае Павловиче, однако в романе «казаться» не совпадает с «быть». *Подлинными* же оказываются переживания беглецов Лавинии и Мятлева, презирающих погоню и пренебрегающих опасностью (глава 66). Кроме того, *первозданной и истинной* является природа, описанная как явление творчества («...Чья-то угодливая кисть, не жалея красок, кропила горизонт, создавая волшебные линии синих прохладных гор...» с. 317) в главе шестьдесят восьмой, следующей после вставной. Вставная же глава заканчивается описанием живописного полотна кисти французского художника Гораса Вернье, изобразившего дворцовый маскарад: «...Вдохновение художника оказалось слишком робким, творческое воображение — ничтожным, душа — невосприимчивой» (с. 316). Во вставной главе получает развитие тот же мотив, что и в предыдущих: противостояние маленького человека («какого-нибудь Мятлева») и власти в лице маскарадного Цезаря, голубая туника которого «казалась продолжением небес» (с. 311). Образ маскарадного Цезаря, символизирующего власть, пародия, и претензии государства на неограниченные («космические») масштабы власти иронически осмысливаются в романе.

В последней вставной главе (89), предпоследней в романе, дано описание болезни и смерти монарха, Николая Павловича. Смерть уравнивает Государя с его подданными: «Господи бо-

жемой! — крикнул он в отчаянии...» (с. 480). Это восклицание, вложенное автором в уста разных героев, рефреном проходит в романе. В девяностой главе, заключительной, сообщается о помиловании Мятлева.

Вставные главы не только способствуют созданию исторического фона, особого колорита, передающего «вкус» эпохи (кроме того, они дополнительно характеризуют Государя, благодаря чему автор избегает односторонности в раскрытии его образа), но и структурно организуют повествование, придавая ему целостность.

В.В. Кожин в работе «Роман — эпос нового времени» обратил внимание на то, что «для романа XVIII — начала XIX в. (просветительского, сентиментального, романтического) характерна открыто диалогическая [курсив В.В. Кожина. — А.С.] форма — диалог в собственном смысле, переписка, дневник (т. е., в конечном счете, диалог с воображаемым собеседником)»¹⁸. Думается, что Окуджаву привлекла сама форма «записок» — жанра, распространенного в русской литературе XIX века. Не случайна в романе и «игра» с читателем, мистификация его — что тоже в традициях отечественной литературы.

Есть и еще одно объяснение пристрастия автора к избранной им для «Путешествия дилетантов» форме. В.В. Кожин подчеркивает соответствие диалогической формы романа его основной художественной цели, связанной с освоением уже сложившегося неповторимого душевного мира личности. «Дело идет именно о целом внутреннем мире, который оказался таким же неисчерпаемым, как и внешний мир событий, вещей, поступков»¹⁹. Не уважением ли к этому внутреннему миру личности и стремлением раскрыть его во всей полноте объясняется и выбор формы Булатом Окуджавой?

Архитектоника романа «Путешествие дилетантов» определяется стремлением автора создать крупную форму путем соединения малых форм²⁰, которые, взаимодействуя, образуют единое повествование, отличающееся завершенностью и стройностью. Своеобразие архитектоники определяется не только фрагментарностью построения произведения, но и синтетической природой самого жанра романа. В «Путешествии дилетантов» синтезируются лирическое и эпическое, романтическое и реалистическое, ироническое и поэтически возвышенное.

Примечания

¹ **Оскоцкий В.Д.** «Вымысел не есть обман» (Булат Окуджава — исторический романист) // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 43.

² **Латынина А.** Знаки времени: Заметки о литературном процессе. 1970—1980-е годы. М., 1987. С. 302.

³ **Неретина С.С.** Тропы и концепты. М., 1999. См.: http://www.philosophy.ru/lib/zakl/zakl_460.html

⁴ **Уварова С.** «Документ» в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 135.

⁵ <http://archive.svoboda.org/programs/otb/1998/obm.03.asp>

⁶ Там же.

⁷ **Тамарченко Н.Д.** Архитектоника // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 62.

⁸ **Волкова Е.В.** Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976. С. 272.

⁹ См.: **Русакова С.Г.** Архитектоника и композиция. Томск, 1928. Цит. по: **Волкова Е.В.** Указ. соч. С. 272—273.

¹⁰ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 39. Курсив в цитате мой — А.С.

¹¹ **Окуджава Б.Ш.** Путешествие дилетантов: Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари. Роман. М., 1990. С. 492.

Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹² **Окуджава Б.** В нашем доме // Литературная газета. 1996. 21 февр. С. 3.

¹³ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 92.

¹⁴ **Оскоцкий В.Д.** Указ. соч. С. 43.

¹⁵ Булат Окуджава // Русские поэты 20 века. Биографический словарь. М., 2000. С. 516. Стихотворение «Прогулки фрайеров» <так!> см.: **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 380—381.

¹⁶ **Некрасов Н.А.** «Еду ли ночью по улице темной...» // **Некрасов Н.А.** Избранное. Л., 1980. С. 16.

¹⁷ А.Латынина указывает на характерное свойство романной поэтики Б.Окуджавы: «Смещение стилей. Отсутствие правил. Вместо «отражения» мира — его романтическое преобразование, пересоздание» (**Латынина А.** Указ. соч. С. 300).

¹⁸ **Кожин В.В.** Роман — эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 137.

¹⁹ Там же. Курсив В.В. Кожина. — А.С.

²⁰ С.С. Неретина говорит о «монтажировании» интонаций, темпа и характера речи», о «монтаже точек зрения», уподобляя его «монтажу-склейке коротких кусков пленки в кино». См.: **Неретина С.С.** Указ. соч.

Мария АЛЕКСАНДРОВА

Лермонтовский миф в творчестве Б.Ш. Окуджавы

Погружение в любимый XIX век было для Окуджавы, по определению В.А. Куллэ, «не только органичной, но и единственно возможной формой существования»; при этом всматривается в прошлое поэт, «вооруженный иной оптикой»¹. Свободные от хрестоматийного глянца Пушкин и Лермонтов в лирике Окуджавы — образы индивидуального мифотворчества, преломление единого мифа о Поэте.

Новый миф полемичен по отношению к ратифицированным результатам коллективного творчества советского времени с его идеологическим пафосом и культом «непримиримого» Лермонтова². С другой стороны, поэт оспаривает созданный самим Лермонтовым романтический образ жертвы («Венец певца, венец терновый...»³). Окуджава, «неизменно отрицавший жертвенность как таковую» (Вл.И. Новиков⁴), превращает поэта «жертвоцентричного» в «дароцентричного» — соответственно идеалу Художника, который ассоциируется прежде всего с Пушкиным. Не только Лермонтов, но и Грибоедов, Галактион Табидзе, Вийон, Моцарт, Пиромани к идеалу приближены, а подчас и демонстративно пересозданы. Поэтому «мы лучше пойдем Окуджава, если увидим тот смысловой сдвиг, который ощутим в очертаниях <...> “великих теней”»⁵.

Характерно, что Лермонтов как герой лирики Окуджавы зачастую от Пушкина неотделим. В душах их «запечатлен портрет одной Прекрасной Дамы»⁶:

И загадочным и милым
лик Ее сиял живой
Александр с Михаилом
перед пулей роковой⁷.

Пушкин и Лермонтов утверждают высший смысл «горения, сгорания / терпения и веры, любви и волшебства, / трагического после, счастливого сперва»:

Никто на едкий вызов ответа не получит.
Напрасны наши споры. Вот Лермонтов-порулик.
Он некрасив, несладен, и всё вокруг серо,
но как же он прекрасен, когда в руке перо!

Вот Александр Сергеич, он в поиске и муке,
да козыри лукавы и не даются в руки,
их силуэты брезжут на дне души его...
Терпение и вера, любовь и волшебство!⁸

Лирический мир Окуджавы, пишет А.К. Жолковский, «дуален <...> и символичен. Он строится на концепции идеала, стоящего над тяжелой реальностью и позволяющего надеяться на его воплощение в ней»⁹. Отсюда — сквозной мотив воскресения/бессмертия Поэта. Если контекст лирики 60-х годов еще позволяет интерпретировать этот мотив как условный образ желаемого, в модальном ключе¹⁰, то в позднем творчестве акценты расставлены с большей определенностью; «горение, сгорание» поэтов оставляет зримый след:

Всё гаснет понемногу: надежды и смятенье.
К иным, к иным высотам возносятся *их тени*.
А жизнь неутомимо вращает колесо,
но искры остаются. И это хорошо.

Антитеза «тени — искры» подготавливает буквализацию метафоры:

И вот я замечаю, *хоть и не мистик вроде*,
какие-то намеки в октябрьской природе:
не просто пробужденье мелодий и кистей,
а даже возрождение умолкнувших страстей¹¹.

Анализируя «пути исканий Булата Окуджавы», С.С. Бойко заключает: «Несомненно, у поэта *всегда* было чувство бессмертия», ощущение реальной причастности ушедших к земной жизни¹². Показательно, что иносказание «уйти» также переключается в буквальную план:

Вот заповедь *ушедшего поэта*,
чья песня до конца еще не спета.
Сестра моя, всё — только впереди!
Пускай завистникам пока неймется...
Галактион когда-нибудь *вернется*,
*он просто задержался по пути*¹³.

Поэты возвращаются так же непреложно, как в обыденном проступает высокое («рай, замаскированный под двор»¹⁴), и всегда сфера их явления — родное для лирического героя пространство, будь то Москва («И вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот...»¹⁵) или Грузия («Цинандальского парка осенняя дрожь...»¹⁶). Встреча с живым Лермонтовым «на Усачевке, возле остановки» — событие столь же чудесное, сколь и обыкновенное:

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 простил¹⁷.

Легкий «балладный» колорит («в полночи рассеянной и зыбкой») контрастно оттеняет земной, «посюсторонний» облик поэта («насмешливый, тщедушный и неловкий») и разговорную интонацию первой реплики, задающей тон; ощутим непосредственный контакт с собеседником. В то же время только «из-за черты», с позиции высшей мудрости может прозвучать слово прощения:

Что — царь? Бог с ним. Он дожил до могилы.
Что — раб? Бог с ним. Не воин он один...¹⁸

Аллюзия на лермонтовскую инвективу «Прощай, невытая Россия...»¹⁹, где поэтический гнев с равной беспощадностью поражает «рабов», «господ», российских «пашей», подчеркивает великодушные героя Окуджавы. Те же функции выполняют и переключки со «Смертью Поэта»: «Его убийца *хладнокровно* / Навел удар... спасенья нет: / *Пустое сердце бьется ровно*, / *В руке не дрогнул пистолет*»²⁰. На эти памятные строки «сам Лермонтов» отвечает:

*Что — пистолет?.. Страшна рука дрожащая,
тот пистолет растерянно держащая,
особенно тогда она страшна,
когда сто раз пред тем была нежна...²¹*

Драма Лермонтова даже «на фоне Пушкина» воспринимается автором с необычайной остротой: ведь смерть от «дрожащей руки» приятеля — большее, и должно быть особенно трудно простить такого убийцу. Но в мире Окуджавы Поэт неизменно преодолевает свой гнев:

Как дети, мы всё забываем быстро,
обидчикам не помним мы обид...²²

Это контрастная параллель к лирической кульминации «Смерти Поэта», где личное чувство Лермонтова приписано герою стихотворения: «И умер он — с напрасной *жаждой мщенья*»²³. Мотив инобытия в контексте подобных аллюзий выражает контраст идеальной сущности поэта и его реального существования. Этим объясняется символическое раздвоение героя «Встречи»:

И ты не верь, не верь в мое убийство:
*другой поручик был тогда убит*²⁴.

«Другой поручик» — это Лермонтов и был, «настоящий» Лермонтов, к прощению не склонный²⁵. Логика преобразования реальности задана одним из предшествующих «Встрече» стихот-

ворений, где ключевой образ возникает на фоне вечного конфликта: «Поэтов травили, ловили / на слове, им сети плели; / куражась, корнали им крылья, / бывало, и к стенке вели»²⁶. Ответ их на жестокость — прорыв в сферу идеала: «...но все ж в переделке любой / *глядели они голубыми / за свой горизонт голубой*»²⁷. Пафос финала определяется взглядом из-за «горизонта голубого», из обретенного бессмертия: «...О, как им смешны, представляю, / посмертные тосты в их честь»²⁸. Ирония бессмертных Поэтов сродни прощению, ведь и посреди земных мытарств «слова рожденного сладость / была им превыше, чем злость»²⁹. Таким же предстает «острослов очкастый» («Грибоедов в Цинандали»): воскрасающий в самый миг гибели поэт обретает способность «прокричать *про любовь* навсегда, сторяча / *прямо в рожу орущей толпе*»³⁰. Настойчивость обращения Окуджавы к метафоре инобытия, на наш взгляд, освещается поздним исповедальным стихом: «Искусство всё простить и жажда жить — / *недостижимое совершенство*»³¹.

«Недостижимое совершенство» становится реальностью для Лермонтова:

Но, слава Богу, жизнь не оскудела,
мой Демон продолжает тосковать,
и есть еще на свете много дела,
и нам с тобой нельзя не рисковать³².

Образ вечного бытия Поэта создается по мотивам лермонтовской поэзии, но с характерным переосмыслением источника. Романтические гиперболы «Демона» превращены в образы подчеркнута скромные («земных земней»³³). Так, несравненная улыбка Тамары — «И улыбается она, / Веселья детского полна. / Но луч луны, во влаге зыбкой / Слегка играющий порой, / Едва ль сравнится с той улыбкой, / Как жизнь, как молодость, живой»³⁴ — отзывается в стихе:

Но, слава Богу, снова паутинки,
и бабье лето тянется на юг,
и маленькие грустные грузинки
*полжизни за улыбки отдают...*³⁵

Идеальная женственность как будто растворена во множестве «малых сих», любовь мира к своему поэту воплощается в образах, созвучных его «детской» сущности.

Лермонтовская Грузия — «счастливый, пышный край земли»; «роскошной Грузии долины» в «Демоне» — страна вечного лета, неувыдающего цветения: «И блеск, и жизнь, и шум листов, / Стозвучный говор голосов, / Дыханье тысячи растений! / И полдня сладострастный зной, / И ароматную росой / Всегда увлажненные ночи, / И звезды яркие, как очи...»³⁶. Напротив, Окуджава обходится без традиционного «полуденного» великолепия; край «за хребтом Кавказа» ассоциируется у него с ранней осенью («снова паутинки, / и бабье лето тянется на юг»), что придает образу юга смягченный колорит. Здесь угадывается также аллюзия на стихотворение «Тучи» с его

центральной антитезой: «С милого севера в сторону южную»³⁷. Контраст родины и чужбины снят, вместо мчащихся «тучек небесных»³⁸, пролагающих путь изгнаннику, возникает иной динамический образ: перемещение в пространстве совпадает со сменой времени года, северное лето как будто продолжается в южной осени, прошлое естественно перетекает в настоящее. Таким образом, Поэт оказывается включенным в движение самой жизни:

...и суждены нам *новые порывы*,
они скликают нас наперебой...
Мой дорогой, *пока с тобой мы живы*,
всё будет хорошо у нас с тобой...³⁹

Знаменательна финальная оговорка: воскресение/возвращение обещает новые драмы, то есть настоящую жизнь и, следовательно, смерть.

В ближайшем лирическом контексте уточняется мотив вины. К современникам Поэтов обращен и требовательный вопрос: «Вот вы с ними рядом живете, / а были вы с ними добры?»⁴⁰, и мольба: «Берегите нас, и чтобы — все за одного»⁴¹. В мире Окуджавы ответственность несут не только и не столько те, кто в конфликте с Поэтом оказался на виду, на исторической авансцене. Отсюда — смещение акцентов во «Встрече»:

Царь и холоп — две крайности, мой милый.
*Нет ничего опасней средин...*⁴²

«Опасная середина» — те, что просто «рядом жили». Эта коллизия и становится сюжетобразующей в «Путешествии дилетантов».

О поэзии Окуджавы как важнейшем источнике его романа не раз писали, но соотношение лирического и романного образа Лермонтова не было предметом специального внимания. У рецензента, критиковавшего «Путешествие дилетантов» с ортодоксальных идеологических позиций, вызвал раздражение сам факт появления Лермонтова в воспоминаниях «безыдейного» героя: автор-де напрасно потревожил «славную тень»⁴³. В целом этот аспект романа оказался недооценен, что обусловлено, вероятно, еще и властью определенной литературной традиции: реальное лицо, которому отведено место на периферии образной системы, привычно воспринималось в качестве фигуры исторического фона, лишь оттеняющего центральную «романическую» ситуацию. Между тем «дальний план» в художественном мире «Путешествия...» оказывается средоточием глубинного смысла.

В романе довершается переоценка роли свидетелей и виновников смерти поэта: убийца поминается здесь вскользь, даже без имени; напротив, тот современник, чье участие в судьбе Лермонтова было едва заметно, превращен в героя, осознавшего свою ответственность за трагическую развязку. Прототип князя Мятлева Сергей Васильевич Трубецкой был, как известно, связан с Лермонтовым светским знакомством, од-

новременной службой на Кавказе (оба участвовали в «деле» при Валерике 11 июля 1840 года, имена обоих царь мстительно вычеркнул из наградных списков); наконец, Трубецкой присутствовал на последней лермонтовской дуэли. Сохранив все эти детали, Окуджава придал свойства ключевой метафоры одной из них: неопределенный статус Трубецкого по отношению к Лермонтову и Мартынову⁴⁴ символизирует в романе ту «опасную середину», о которой поведал герой «Встречи».

Смерть Лермонтова — точка отсчета в судьбе Мятлева: «Мы были знакомы <...> с того злополучного года, когда в кавказском поединке от пули *недавнего товарища* по какому-то там *недо разумению* пал молодой, но уже знаменитый поэт. Князь Мятлев был секундантом у одного из них, *у кого точно, не берусь утверждать, но эта трагедия как-то сразу его надломил*»⁴⁵. Сама последовательность изложения фактов в деликатном рассказе Амираана Амилахвари дает представление о характере душевного надлома: это трагедия не только потери, но и личной вины. Отказ мемуариста от морального суда над «недавним товарищем» Лермонтова и секундантами лишь оттеняет болезненный для Мятлева смысл произошедшего. В воспоминаниях самого князя противоположность события обнажена: «Мы стояли над телом в ожидании врача и хоть какой-нибудь повозки. *Казалось, мы всегда были вместе*. Так, значит, *не роковой жребий свел нас нынче, а любовь — на этом диком пикнике?*»⁴⁶ Антитеза «рок — любовь» отсылает к «Смерти Поэта»: «...Заброшен к нам *по воле рока*; / Смеясь, он дерзко презирал / Земли *чужой* язык и нравы; / Не мог шадить он *нашей* славы...»⁴⁷ Только любовь налагает ответственность, а с чужого, безучастного спроса нет.

Диалог с лермонтовской поэзией в романе формирует целую систему мотивов. Отзвук горькой формулы «Я в мире не оставлю брата...»⁴⁸ слышится в покаянном монологе князя: «Но вот, представьте, едва всё устроилось, и тело было увезено и похоронено, и страсти утихли, как пришла пора разъезжаться... Мы разъехались навсегда, равнодушно и вяло, не испытывая ни малейшего желания сойтись когда-нибудь опять тесным кругом, и даже памяти об убитом поэте не довелось свести нас на мимолетной тризне...»⁴⁹ Но тот же мотив «братского сочувствия» подвергается ироническому превращению: «братья и сестры», проявляющие слишком живой интерес ко всякому, кто пытается «жить по своим страстям», неизменно оказываются наиболее жестокими судьями. Развернут в гротескную картину поэтический афоризм раннего Лермонтова («Увы! как скучен этот город, / С своим туманом и водой!.. / Куда ни взглянешь, красный ворот, / Как шиш, торчит перед тобой»⁵⁰) в соединении с образом прощального его стихотворения («И вы, мундиры голубые...»⁵¹): «...стоило только получше приглядеться, и <...> фон Мюфлинг в голубом мундире стоял, наваясь на парাপет, уз-

нал Мятлева и низко поклонился<...> И господин Катакази в цивильном костюме прогуливался у книжной лавки, делая вид, что с Мятлевым незнаком. И еще один господин в голубом сюртуке <...> прошел, незаметно поклонившись Катакази <...>, и другой, в голубом же, сошел на мостовую, ища извозчика... Но это был опять фон Мюфлинг! Как ему удалось опередить Мятлева и очутиться на Английской набережной?»⁵². Мятлев исповедуется в дневнике стихами: «А годы проходят, все лучшие годы...»⁵³ Размышления о Кавказской войне перекликаются с «Валериком».

Двойко спроецирован на творчество Лермонтова сам сюжет «путешествия». Рефреном становятся прощальные лермонтовские строки: «Быть может, за хребтом Кавказа укроюсь от твоих пашей?.. В том-то и дело, что “быть может”, а ведь может и не быть...»⁵⁴. В то же время вдохновляет «дилетантов» и «Тамбовская казначейша»: «голубой мундир» подкарауливает влюбленных в Пятигорске, где, по признанию князя, у него «есть интересы»⁵⁵, но получает от Мятлева «неожиданное письмецо, что их планы поменялись и они срочно выезжают в Тамбов!»⁵⁶ (об этом сообщается вслед за оценкой Лавинии как создания ироничного и остроумного, «наивного, однако не лишенного <...> житейской, дамской хитрости»⁵⁷, что указывает на ее активную роль). Мистификация имеет целью не только избавиться от слежки, но и разминуться с трагической судьбой, влекущей героев к месту гибели Лермонтова. Подменяющий Пятигорск Тамбов превращает романтическое бегство в соблазнительный анекдот о похищении чужой жены, изгой Мятлев в маске обаятельного повесы из «Тамбовской казначейши» как будто возвращается ко временам своих кавалергардских проказ, так легко сходящихся ему с рук. Если же принять во внимание, что в финале шутовой лермонтовской поэмы неожиданно возникает трагический акцент, станет понятной логика сопряжения обоих планов. Как сказано по поводу развязки сюжета бегства, все мы живем «посреди трагедий, притворяющихся водевилями»⁵⁸.

При насыщенности романа подобными аллюзиями соблюдается запрет на само имя поэта (Амиран Амилахвари обмолвился им лишь единожды⁵⁹). Если о Пушкине говорят с благовоением, но открыто, свободно, то любовь к Лермонтову оказывается неизреченной. Лермонтов «похоронен в сердце Мятлева»⁶⁰. Отсюда — намеки, как бережные прикосновения к незаживающей ране: «тот поэт», «тот погибший товарищ», «большелобый гусарский поручик», «Он» (с заглавной буквы), «Его стихи»⁶¹. Лермонтов соединяет героев общей тайной: « — Лавиния, — шепотом сказал он, — тот поэт (она тотчас поняла, кого он имеет в виду)...»⁶².

С другой стороны, заветный образ подвергается отчуждению, когда Лермонтова присваивают доморощенные фронтеры. «*Наши* печаль-

ный гений»⁶³ посмертно мобилизован на «борьбу за справедливость», как она понимается в данный момент и с точки зрения данной журнальной партии: «“Не-е-ет, ваше сиятельство, будь жив ваш трагически погибший друг, он разразился бы такими стихами, что мы прозрели бы, увидев себя на краю пропасти. Ваш друг, господин Мятлев, ваш друг был *истинным гением*...”» Большеглазое, с короткими усиками лицо “вашдрузга” вспыхнуло в сознании Мятлева и тут же погасло, ничего не объяснив»⁶⁴. Лермонтов, «погретенный в сердце», не может совпасть с «вашдрузгом», «истинный гений» здесь — сомнительный титул, зависящий от политической конъюнктуры. Перипетии идеологического мифа заострены тем, что взаимоисключающие суждения о Лермонтове («*истинный гений*» — «гений зла») оглашает один и тот же персонаж; мемуары о «трагически погибшем друге», заказанные князю «передовым журналистом», вызывают в итоге его искреннее негодование.

Если в лирике Окуджавы Лермонтов демонстративно пересоздан в духе идеала, то и герой романа по-своему творит. Предметом авторской рефлексии становится в данном случае закономерность рождения мемуарного мифа. Обстоятельства подталкивают князя к тому, чтобы, создав облагороженный портрет друга, защитить его от посмертных судей: «“Он появился в моем доме, обуреваемый неистовыми надеждами на удачу, отчего его коротконогое тело показалось исполинским, и я до сих пор не могу отделаться от ощущения, что в дверях ему пришлось даже наклонить голову...”» Уже в этом прозвучало что-то зловещее и задавало определенный тон всей работе, и Мятлев уже не мог отступить от первоначального *запева*, *погружаясь всё более и более во мрак, в ночь, в тайну и меланхолию*»⁶⁵. Это еще один вольный парафраз лермонтовской лирики. Выясняется, что о Лермонтове нельзя писать «объективно»: либо подхватываешь его трагический «запев», либо становишься на сторону благоразумных, кто к этой музыке глух («Довольно с меня *всякого мрака и безысходности!*»⁶⁶ — восклицает перепуганный журналист в зеленом вицмундире). Соответственно утверждается масштаб противостояния — один против всех: «Получалось так, что люди, охваченные ненавистью, <...> жаждали гибели поэта как избавления от его укоряющего взора»⁶⁷; «“...Так, значит, толпа и есть ответчик?...”» Тут он представил себе Государя и уже не мог выйти из-под зловещего обаяния<...> он, сам того не подозревая, пришел к вульгарному решению об ответственности царя за гибель гения, *но концы с концами не сошлись*<...> Тайна гибели гусарского поручика повисла в воздухе»⁶⁸.

Все, что нарушило бы возвышенную цельность образа, — Лермонтов «с неприятными, задевающими манерами злого ребенка, раздраженный завистью и потому упорно презирающий все вокруг»⁶⁹, — вспоминается героем про себя и для себя. В одном случае Мятлев неволь-

но сводит личные счеты с императором и петербургским светом, в другом — бесконечно возвращается к проблеме собственной вины, без признания которой нельзя свести те самые «концы».

Метафорой встречи с прошлым становится узнавание памятных черт в облике возлюбленной: «*Матан всегда подозревала самое худшее, когда распекала меня. Только злодеи, говорила она, способны рыдать и смеяться одновременно. Как будто я виновата, что природа была небрежна и линии моих губ придали немного насмешливости*» <...> — Лавиния, — шепотом сказал он, тот поэт <...> казался чрезмерно насмешлив, несоответствие скорби в глазах с едва уловимой усмешкой в каждом движении губ вызывало раздражение. <...> Этот насмешливый излом его губ нам помнится и доныне, и мы, что поразительно, цепляемся за это воспоминание как за оправдательный крючок, и мы думаем в остывающем отчаянии... я думаю иногда, что, пожалуй, следовало бы ему быть терпеливее и мягче, думаю я... тоже втайне рассчитывая на оправдание... — Как странно, — сказала Лавиния, — какой заколдованный круг...»⁷⁰. Давняя вина Мятлева словно отбрасывает тень на судьбу влюбленных, так что затруднительно расписать роли жертв и палачей в новой драме, и «нельзя оживить того поэта, не подвергая его участи стреляться вновь...»⁷¹.

«Заколдованный круг» разрывается появлением двойника Лермонтова — одного «из несчастных», как именовали на Кавказе разжалованных в солдаты: «Коротконогий гусарский поручик с громадным лбом гения и обиженно поджатыми губами проявился в пламени свечей особенно четко, видимо, тому способствовали <...> близость тех гор, <...> мысли о смерти, которая так доступна — особенно в этом краю. Мятлеву даже показалось, что солдат, бесшумно появившийся в комнате и усевшийся в углу, появился не случайно, а именно в связи с горестными воспоминаниями. Он был даже похож на убитого поэта, такое же круглое лицо с усиками, большие лихорадочные глаза, да и сидел он, как и тот, когда бывал в нерасположении, — неподвижно, сгорбившись...»⁷². Вероятно, этот образ навеян автору романа одним из последних лермонтовских портретов: карандашный рисунок Д.П. Палена, выполненный после боя при Валерике, где поэт действительно похож на усталого солдата; портрет, «возможно, наиболее схожий с оригиналом из всех прижизненных изображений»⁷³ — и самый неожиданный в своей правдивости. Двойник Лермонтова в романе предстает не в привычном ореоле мятежности, а носителем выстраданной мудрости.

«Тот, из несчастных»⁷⁴ — гарнизонный эвфемизм, повторяемый слишком часто, чтобы служить лишь созданию местного колорита; он включается в сквозной мотив «жертвы», развиваемый так же парадоксально, как и в лирике Окуджавы. Смысл появления солдата на пути князя раскрывается в споре о царе как ближайшей причине всех бед. На этом больном вопро-

се и прервал Мятлев работу над своими «несовершенными»⁷⁵ записками о Лермонтове: «Он хотел быть справедливым, как история, а оказался несправедлив, как историк. <...> “Анализ этой трагедии выше моих сил. Я слишком ничтожен, чтобы не касаться собственных обид. Я испытываю страшную тяжесть, но не могу осознать ее причин. Очень может быть, что главный ответчик — *вся наша жизнь*, а не капризы владыки, но я не гений: мне больно — вот я и кричу и ругаюсь...”»⁷⁶. Теперь же царь, преследующий и Лермонтова, и Мятлева, и нынешнего солдата, не достоин ответного гнева. «Несчастный» выше ненависти, а потому именно он предстает «власть имущим»: « — Видите ли, ваше сиятельство, — сказал он спокойно и серьезно, — за всё, вероятно, надо расплачиваться. <...> — Так ведь он устанавливает цену, а не вы! — Видите ли, дело в том, что цену устанавливают сами поступки, как выяснилось, и, к сожалению, этому нельзя научить, это надо **узнать** самому.. Ежели у вас с ним счеты, — продолжал солдат тихим, ровным голосом, — о цене можно не беспокоиться: меньше, чем полагается за зло, ни одному платить не придется... — Да жертва-то вы! — сказал Мятлев, слабая. — Кто знает, — улыбнулся солдат, — этого никто не знает... — Да вы вслушайтесь, вслушайтесь, что он говорит, — шепнула Лавиния, сжимающая руку Мятлеву, — кажется, он прав... *Мятлев глянул на солдата, но того не было*»⁷⁷.

Намек на свидание с тенью, подкрепленный пространственной символикой («близость тех гор<...>, мысли о смерти»⁷⁸, за горами, овеянными смертью, цель путешествия — «райская Грузия» («Я кричал о Грузии как о рае»), где человек осознает себя бессмертным⁷⁹), заостряет этико-философскую коллизию. Воистину, лишь инобытие позволяет «быть справедливым, как история»⁸⁰, только пребывание в вечности дарует такую мудрость, немислимую для земного человека: последний всегда «слишком ничтожен, чтобы не касаться собственных обид»⁸¹. Взгляд «из-за черты» напоминает ситуацию «Встречи», которая, в свою очередь, варьирует сквозной мотив творчества Окуджавы: «Давай, брат, отрешимся. / Давай, брат, воспарим»⁸²; «А не пора ли воспарить, брат?»⁸³. Но трансформация «обыкновенного чуда» в событие с мистическим оттенком знаменует необратимость «воспарения»; в романе, где вымысел подчинен историческому факту — «закону вечной прозы», Поэт никогда не скажет другу: «И ты не верь, не верь в мое убийство...»⁸⁴.

Система двойников в «Путешествии...» построена таким образом, что «лермонтовский круг» постоянно расширяется. Мятлев повторяет участь того, кто напомнил ему Лермонтова; бессрочная солдатчина «за хребтом Кавказа», словно бы вычеркнувшая героя из жизни, становится его собственным «инобытием». Фантастическое в своей жестокости наказание есть в то же время путь к полному внутреннему освобождению («Чего не потеряешь, того, брат, не

найдешь»⁸⁵). Последний в романе лермонтовский эпизод, включенный в солдатский дневник Мятлева, — акт жизнепознания и самопознания: «Однажды, <...> перечитывая Его стихи, наткнулся на: "...И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг..." — и ощутил бурю. Эта буря состояла из *любви* и *сомнения*, а сомнение, как известно, вызывает потребность сравнивать, и я принялся <...> сравнивать Его с Пушкиным <...> Я <...> внезапно почувствовал, что раскрыл тайну, возвышающую одного гения над другим»⁸⁶. Пушкин — один из тех «редких счастливых»⁸⁷, кому удалось «вознестись над собою»⁸⁷, передать другим ощущение мудрости жизни, вызвав их ответную благодарность: «...ты начинаешь распознавать вокруг себя иные лица, не менее достойные, чем твои, и муки, не менее ужасные, чем те, которые испытываешь ты... А там, глядишь, и руку захочется протянуть, и соседу улыбнуться...»⁸⁸. В том, как развивается мысль Мятлева, в самом построении фразы угадывается полемика с лермонтовским: «*И скучно и грустно, и некому руку подать...*»⁸⁹

«Воспарив» при жизни, Пушкин достиг совершенства, в то время как смятение и раздвоенность Лермонтова («другому поручику» в лирике соответствует в романе «злой ребенок») — знак «незавершенности». Она-то и притягивает с особенной силой: «А Он плакал о себе самом. Так плакал, что и до сих пор сжимаются наши сердца...»⁹⁰ На смысл этого притяжения указывает обрамление эпизода. Много лет учившийся «бесстрашию смеяться над самим собой», Мятлев обретает способность «плакать о себе самом»: «Всё вспомнилось. Захотелось плакать, просто, по-детски, свернувшись калачиком, неразумно всхлипывать, причитать, скулить <...> *Что же это значит?*»⁹¹ И еще раз, словно подытоживая размышления о «тайне гениев», герой спрашивает: «Так что же нынче мне захотелось свернуться калачиком и всхлипывать, и скулить?..»⁹² Снижение чеканной формулы, характеризующей Лермонтова, не отменяет наглядный параллелизм. Происходит, как это ни странно, восстановление в правах (но уже на иных основаниях) того самого романтического индивидуализма, который столь убедительно был оспорен. При этом «романтический титан» для Окуджавы — величина мнимая, что обыграно в перелицовке традиционных мотивов «возвышенного облика»: «...Его коротконогое тело *показалось исполинским*»⁹³ Теперь индивидуализм предстает в его неотразимой человечности; ведь слезы, которых не сдерживать, — образ самого естества.

Грань, разделяющая «того поэта» и Мятлева — «не гения», говоря его собственными словами, становится все более тонкой по мере приближения финала. Так, еще в мемуарах князя возникает «обытовленный» парафраз поэтической темы узничества: «Воистину помещение было ему тесно. Он не выносил близости стен. Они теснили, как мундир, ворот которого он все время теребил, будто силился разорвать»⁹⁴ (ср.

с «Пленным рыцарем»: «В каменный панцирь я ныне закован, / Каменный шлем мою голову давит...»⁹⁵). Затем в ситуации Мятлева и Лавинии романтическая фразеология восстанавливается: «пленники гранитного Петербурга»⁹⁶. Лермонтовский «запев» получает развитие не только в мотиве бегства из «плена», но и в метафоре гибельного / освободительного горения («и он прожег свою тюрьму»⁹⁷): «Конечно, он <Мятлев> *гибнет* <...> может быть, его предназначение именно в том и состоит, чтобы *сгореть* в огне любви и сострадания и отогреть наши ледяные сердца»⁹⁸; ассоциации подкрепляются резюме философствующего «голубого мундира»: «Впрочем, это уже из области *фантазии и поэзии*»⁹⁹.

Наконец, Лермонтов оказывается духовным ориентиром при совершении главного в жизни выбора. Если похищение возлюбленной — поступок вполне «дилетантский» (Мятлев не предвидел, что за это на него обрушится вся мощь государства), то побег разжалованного в солдаты князя, с риском умереть под шпидерутенами в случае поимки, — подвиг верности себе самому, своему «отчаянью», «безысходности», «страсти»¹⁰⁰. Прежняя склонность Мятлева к житейскому компромиссу, его бессильные попытки «откупиться <...> всем, чем угодно: притворством, деньгами, слепотой...» — в то время как «гусарский поручик с простоватостью пастуха *лез на рожон*»¹⁰¹ — сменяется по-лермонтовски наивной стратегией поведения.

Органичность этой параллели подкрепляется также тем, что главный герой — музыкант, осуждаемый, подобно «тому поэту», с точки зрения «общественной пользы»¹⁰². Забросив музыку из отвращения к самооправданиям и по слабости духа, Мятлев возвращается к роялю только после романтического побега, словно бы заслужив это право заново. Своеобразное стихотворение в прозе, открывающее эпилог, включает лермонтовскую реминисценцию: «*Из трав и света рождались эти звуки*, когда сильные, тонкие, нервные солдатские пальцы прикасались к остывшим косточкам» рояля¹⁰³ (ср.: «Из пламя и света / Рожденное слово»¹⁰⁴). Прозвучавшая в докладе Н.М. Малыгиной мысль о полигенетической природе образа художника в лирике Окуджавы (архетип поэта-музыканта) плодотворна и для понимания образной системы романа. Лермонтов и Мятлев предстают «братьями» в мифопоэтическом смысле — распавшимся целым.

Роман, в свою очередь, освещает место Лермонтова в составе мифа о Поэте. Пушкинская мера определяет идеальную всечеловеческую сущность Художника, далеко не всегда реализуемую им самим на житейских путях; в этом смысле Пушкин, по собственному признанию Окуджавы, недостижим. Лермонтов же символизирует обычный земной путь к «горизонту голубому»¹⁰⁵, ту искренность «эгоизма», ту естественную поглощенность собою, которая в конечном итоге претворяется в общее достояние: «И когда он кричит

всему свету, / *это он не о вас — о себе...*¹⁰⁶. Приблизиться к гению могут, не претендуя на равенство, но узнавая в его зеркале себя, и герой романа, и лирический герой.

«Встреча», положившая начало лермонтовскому мифу в творчестве Окуджавы, двояко освещает проблему «дистанции». Дружно подхваченный посмертный культ Поэта, словно бы восполняющий прижизненный ущерб, оборачивается торжеством замаскированных убийц, причем современники Лермонтова и дальние их потомки, превратившие трагические даты в «юбилей смерти поэта», выступают как один персонаж:

Над мрамором, венками перевитым,
убийцы стали ангелами вновь.
Удобней им считать меня убитым:
венки всегда дешевле, чем любовь¹⁰⁷.

Официальные почести воздаются тому, кого «травили, ловили», и те же самые мытарства претерпевают под шум всеобщего ликования другие Поэты, чьи «речи за десять шагов не слышны»¹⁰⁸. Получается, что именно смерть (и только она) делает Поэта удобной, «общественно-полезной» фигурой. Государственному культу мертвого классика Окуджава противопоставляет отношение личное, бескорыстное — и в силу этого воскрешающее: «Я вовсе их не прославляю. / Я радуюсь, что они есть»¹⁰⁹. Поэту «Встреча» построена на метафоре «разделенной любви». Пронзительное лирическое чувство — «единственный на этот шар земной»¹¹⁰ — вызывает Лермонтова из небытия. Лермонтов отвечает поэту иной эпохи: «Мой дорогой, пока с тобой мы живы, / всё будет хорошо у нас с тобой»¹¹¹.

Но, будучи выделено графически (многоточием в конце предшествующего стиха и пробелом), финальное двустипение может знаменовать также и смену носителя речи, его обращение то ли к самому Лермонтову, то ли к другу, чье имя значится в посвящении, — Кайсыну Кулиеву, поэту со своей лермонтовской темой. Неопределенность отношений между «я» и «другим», свойственная, как показано С.Н. Бройтманом, многим стихотворениям Окуджавы («Чудесный вальс», «Песенка о Моцарте», «Шарманка старая крутилась...», «Как улыбается юный флейтист...»,

«Отъезд» и др.), символизирует двойничество, «счастливый дуэт»: «музыкант», «другой» — «то же “я”, только более совершенное и отрешенное», предназначенное «воспарить»¹¹². «Встреча» представляет особый вариант лейтмотивной ситуации. «Мы» («Как дети, мы всё забываем быстро, / обидчикам не помним мы обид», «и нам с тобой нельзя не рисковать», «и суждены нам новые порывы»)¹¹³ звучит из уст «идеального другого», способного в каждом поэте увидеть брата. Напротив, «я» рядом с Лермонтовым как бы уходит в тень; показательно, что в речевой композиции стихотворения оно играет скромную роль, лишь обрамляя своим словом монолог героя.

В то же время именно Лермонтов, раздвоившийся в стихотворении на «самого себя» (бессмертного, великодушного) и «другого поручика», интимно близок лирическому герою Окуджавы в обоих его воплощениях, идеальном и реальном. Портрет героя «Встречи» («Насмешливый, тщедушный и неловкий»¹¹⁴) перекликается с ироническим мотивом автобиографического мифа: слабость, смешная худоба, детская беспомощность — постоянная характеристика «я» и современников-собеседников поэта («мы» — «худосочные дети с Арбата»¹¹⁵). Подобным же образом варьируется лермонтовская «тщедушность» в облике героя «Путешествия дилетантов», лирически связанного с автором. Инфантильность в поэтическом мире Окуджавы может символизировать и досадное земное несовершенство, осознающее себя лишь в предвидении ухода («Еще моя походка мне не была смешна...»¹¹⁶), и неполную укорененность поэта в земном бытии («Руки тонкие к небу возносят...»¹¹⁷). Образ Лермонтова строится на скрещении этих смыслов. Его вечная юность соответствует «другому я» («юный флейтист», «попутчик мой, этот *молоденький*»¹¹⁸). Идеальный двойник поэта, подобно герою «Встречи», отрицает смерть:

Кричит какой-то соловей
отличных городских кровей,
как мальчик, откровенно:
«Какое счастье — смерти нет!
Есть только тьма и только свет —
всегда попеременно...»¹¹⁹

Примечания

¹ 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 научной конференции. 19–21 ноября 1999 г. Переделкино. М., 2001. С. 54.

² Достаточно оценить состав «памятных» сборников, как-то: Венок поэту / Сост. Л.Морозова. Ставрополь, 1976; Венок Лермонтову / Сост. О.Савич. 2-е изд., испр. и доп. Саратов, 1984, и др. Общий для разных поэтов мотив — угрозы врагам поэта, произнесенные от имени самого Лермонтова («И не простит он ничего / Холопам власти, черни светской», В.Рождественский), его избранных современников (Ермолов в стихотворении Г.Шенгели), «всего народа» («Восстанет мститель — сам народ», Н.Браун), лирического «я», принимающего эстафету мщения («Ты жив еще, подлец Мартынов. / Вставай к барьеру! я иду!», М.Дудин), и т. п.

³ Лермонтов М.Ю. «Не смейся над моей пророческой тоскою...» // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1953. С. 264.

- ⁴ Цитата приводится по тексту, предоставленному участникам конференции: **Новиков Вл.И.** «Всё дал — кто песню дал». Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича: Доклад на международной конференции «Дар и жертва» (Ольденбург, 2–4 декабря 2004 г.).
- ⁵ **Новиков Вл.И.** Тайна простых чувств // Литературное обозрение. 1986. № 6. С. 80.
- ⁶ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 354. Курсив во всех цитатах принадлежит автору статьи, жирный шрифт использован там, где текст был выделен самим Окуджавой.
- ⁷ Там же. С. 265.
- ⁸ Там же. С. 512.
- ⁹ **Жолковский А.К.** «Рай, замаскированный под двор»: заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // **Жолковский А.К.** Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 114.
- ¹⁰ **Жолковский А.К.** Указ. соч. С. 123.
- ¹¹ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 512.
- ¹² **Бойко С.С.** За каплями датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы // Вопросы литературы. 1998. № 5. С. 21, 26.
- ¹³ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 297.
- ¹⁴ Там же. С. 262.
- ¹⁵ Там же. С. 168.
- ¹⁶ Там же. С. 219.
- ¹⁷ Там же. С. 217.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ **Лермонтов М.Ю.** «Прощай, немытая Россия...» // **Лермонтов М.Ю.** Там же. С. 320.
- ²⁰ **Лермонтов М.Ю.** Смерть Поэта // **Лермонтов М.Ю.** Там же. С. 255.
- ²¹ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 217–218.
- ²² Там же. С. 217.
- ²³ **Лермонтов М.Ю.** Смерть Поэта. С. 257.
- ²⁴ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 217.
- ²⁵ В связи с этим приходится оспорить утверждение автора специальной статьи, посвященной «Встрече»: «Монолог Лермонтова в стихотворении “Встреча” мог бы сойти — с известными допущениями — за лермонтовский оригинал» (**Чайковский Р.Р.** «Мой Демон продолжает тосковать...» // Русская речь. 1989. № 5. С. 26). Если принцип антитезы и афористичность речи, присущие стилю Лермонтова, Окуджавой «достоверно воссозданы» (Указ. соч. С. 25, 26), то пафос — иной.
- ²⁶ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 243.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 244.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же. С. 220.
- ³¹ Там же. С. 455.
- ³² Там же. С. 218.
- ³³ Там же. С. 23.
- ³⁴ **Лермонтов М.Ю.** Демон // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. В 4 т. Т. 2. М., 1953. С. 378.
- ³⁵ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 218.
- ³⁶ **Лермонтов М.Ю.** Демон. С. 377.
- ³⁷ **Лермонтов М.Ю.** Тучи // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 303.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 218.
- ⁴⁰ Там же. С. 243.
- ⁴¹ Там же. С. 164.
- ⁴² Там же. С. 217.
- ⁴³ **Плеханов С.** Анатолий Курагин, возведенный в Печорины? // Литературная газета. 1979. 1 янв. С. 5.
- ⁴⁴ См. различные версии П.Е. Щеголева, Э.Г. Герштейн и др.
- ⁴⁵ **Окуджава Б.Ш.** Путешествие дилетантов. М., 1980. С. 8–9.
- ⁴⁶ Там же. С. 326.
- ⁴⁷ **Лермонтов М.Ю.** Смерть Поэта // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 255.
- ⁴⁸ **Лермонтов М.Ю.** «Гляжу на будущность с боязнью...» // Там же. С. 268.
- ⁴⁹ **Окуджава Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 326–327.
- ⁵⁰ **Лермонтов М.Ю.** «Примите дивное посланье...» // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 234.
- ⁵¹ **Лермонтов М.Ю.** «Прощай, немытая Россия...» // Там же. С. 320.
- ⁵² **Окуджава Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 120.
- ⁵³ Там же. С. 244.
- ⁵⁴ **Окуджава Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 85.
- ⁵⁵ Там же. С. 335.
- ⁵⁶ Там же. С. 377.
- ⁵⁷ Там же. С. 376.
- ⁵⁸ Там же. С. 424.
- ⁵⁹ «...у него написалась уже знакомая современникам лермонтовская строка: «А годы проходят, все лучшие годы...» (Там же. С. 244).
- ⁶⁰ Там же. С. 91.
- ⁶¹ Там же. С. 326, 90, 236, 497, 496.
- ⁶² Там же. С. 326.
- ⁶³ Там же. С. 190.
- ⁶⁴ Там же. С. 193.
- ⁶⁵ Там же. С. 237.
- ⁶⁶ Там же. С. 240.
- ⁶⁷ Там же. С. 237.

- ⁶⁸ Там же. С. 238.
- ⁶⁹ Там же. С. 90–91.
- ⁷⁰ Там же. С. 326–327.
- ⁷¹ Там же. С. 195.
- ⁷² Там же. С. 371–372.
- ⁷³ **Тер-Габриэлянц И.Г.** [Портреты] // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 430.
- ⁷⁴ Ср.: **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 458, 461, 464, 468, 473, 488, 492, 494.
- ⁷⁵ Там же. С. 239.
- ⁷⁶ Там же. С. 238–239.
- ⁷⁷ Там же. С. 373.
- ⁷⁸ Там же. С. 372.
- ⁷⁹ Там же. С. 258.
- ⁸⁰ Там же. С. 238.
- ⁸¹ Там же.
- ⁸² **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 236.
- ⁸³ **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 375.
- ⁸⁴ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 217.
- ⁸⁵ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 236.
- ⁸⁶ **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 496–497.
- ⁸⁷ Там же. С. 497.
- ⁸⁸ Там же.
- ⁸⁹ **Лермонтов М.Ю.** «И скучно и грустно, и некому руку подать...» // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 286.
- ⁹⁰ **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 497.
- ⁹¹ Там же. С. 496.
- ⁹² Там же. С. 497.
- ⁹³ Там же. С. 237.
- ⁹⁴ Там же.
- ⁹⁵ **Лермонтов М.Ю.** Пленный рыцарь // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 294.
- ⁹⁶ «**Это** вы мне обещали, безумец, когда <...> спасали из гранитного заточения?» (слова Лавинии: **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 382); выше героиня называет себя «петербургской пленницей» (Там же. С. 413).
- ⁹⁷ **Лермонтов М.Ю.** Мцыри // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 2. С. 289.
- ⁹⁸ **Окуджаву Б.Ш.** Путешествие дилетантов. С. 377.
- ⁹⁹ Там же.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 530.
- ¹⁰¹ Там же. С. 91.
- ¹⁰² См. с. 13: «Было бы полезнее, если бы он <Мятлев. – М.А.> с его именем послужил обществу, ну, скажем, на политическом поприще».
- ¹⁰³ Там же. С. 531.
- ¹⁰⁴ **Лермонтов М.Ю.** «Есть речи – значенье...» // **Лермонтов М.Ю.** Полн. собр. соч. Т. 1. С. 289.
- ¹⁰⁵ Ср.: **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 243.
- ¹⁰⁶ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 361.
- ¹⁰⁷ Там же. С. 217.
- ¹⁰⁸ **Мандельштам О.Э.** «Мы живем, под собою не чуя страны...» // **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М., 1991. С. 202; **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 243.
- ¹⁰⁹ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 244.
- ¹¹⁰ Там же. С. 217.
- ¹¹¹ Там же. С. 218.
- ¹¹² **Бройтман С.Н.** «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджаву: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 191.
- ¹¹³ **Окуджаву Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. С. 217–218.
- ¹¹⁴ Там же. С. 217.
- ¹¹⁵ Там же. С. 165.
- ¹¹⁶ Там же. С. 253.
- ¹¹⁷ Там же. С. 361.
- ¹¹⁸ Там же. С. 572, 598.
- ¹¹⁹ Там же. С. 126.

Марина ЗВЯГИНА

Семейная хроника Б.Окуджавы**«Упраздненный театр»: «память жанра»
и обновление традиции**

«Упраздненный театр» Б.Окуджавы стоит в ряду тех литературных образцов, которые как нельзя лучше подтверждают следующую мысль М.М. Бахтина: «Как бы ни было высказывание монологично (например, научное или философское произведение), как бы ни было оно сосредоточено на своем предмете, оно не может не быть в какой-то мере и ответом на то, что было уже сказано о данном предмете <...> Ведь и самая мысль наша — и философская, и научная, и художественная — рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, и это не может не найти своего отражения и в формах словесного выражения нашей мысли»¹.

В этом смысле у Б.Окуджавы два «собеседника», два первоисточника. Один связан с «Упраздненным театром» концептуально. Это «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, где сопряжены «домашняя», «частная» история рода (семейная хроника) и история страны в один из самых беспокойных ее периодов. Такое сопряжение

понадобилось Пушкину для того, чтобы поставить вопрос о справедливости и милосердии, о том, где кончается историческая закономерность и начинаются права человеческой личности.

Выбор жанра давал возможность усилить акцент на идее господства гуманизма во всех сферах социальной жизни.

Б.Окуджаве также было важно решить, насколько оправдана суровость в «жестокый век», не усугубляет ли человек своей непримиримостью и без того неизбежную трагичность существования «Ивана Иваныча», «Ванванча» во все исторические эпохи.

Но если у Пушкина идея неотделимости истории от гуманизма воплощена как эстетически реализованная мечта, то у Окуджавы такой идеализации нет. Чтобы увидеть это, достаточно сравнить два финала, две встречи: Маши Мироновой с императрицей в «Капитанской дочке» и Ашхен с Берией в «Упраздненном театре». Переключка этих сцен обнаруживается уже на уровне мотивов.

«Капитанская дочка»	«Упраздненный театр»
<i>Вызов во дворец по приказу императрицы</i>	<i>Вызов на прием к Берии</i>
«...как вдруг придворная карета остановилась у крыльца, и камер-лакей вошел с объявлением, что государыня изволит к себе приглашать девицу Миронову» (358) ²	«Через несколько дней случилось чудо: ей пришло уведомление на служебном бланке, в ответ на ее заявление, что народный комиссар внутренних дел примет ее в назначенное время!» (297) ³
<i>Подготовка к встрече</i>	
«И как же вам ехать в дорожном платье? <...> Камер-лакей объявил, что государыне угодно было, чтоб Марья Ивановна ехала одна и в том, в чем ее застанут» (359)	«В назначенный день Ашхен вытащила из гардероба свой старый серый костюм <...> Она даже слегка припудрила лицо, особенно — слишком угрожающую синеву под глазами, и вдруг почему-то вспомнила, что когда Лаврентий пришел к ним на Грибоедовскую улицу в Тифлисе, в начале тридцатых, и они вместе праздновали новоселье, она была в этом же костюме» (298)
<i>Реакция окружения</i>	
«Анна Власьева изумилась и расхлопоталась <...> Марья Ивановна села в карету и поехала во дворец сопровождаемая советами и благословениями Анны Власьевны (359)	«Не верю, — поморщилась Изольда и посмотрела на пылающую Ашхен, и спохватилась, — впрочем, все может быть, Ашхеночка... Конечно... А почему бы и нет?..» (297)
<i>Настроение героини перед встречей</i>	
«Марья Ивановна предчувствовала решение нашей судьбы; сердце ее сильно билось и замирало» (359)	«Нет, подумала она, он ничего не сможет сделать, потому что, если бы был один Шалико, можно было бы уповать на печальную несурязицу происшедшего, но все, все <...> Она совсем не волновалась, что-то бывшее, железное, возникло в ней, что-то неукротимое и бесстрашное <...> Она совсем успокоилась <...> (298)

Прибытие героини на прием

«Марья Ивановна села в карету и поехала во дворец <...> Через несколько минут карета остановилась у дворца. <...> Двери перед нею отворились настежь <...> камер-лакей указывал дорогу» (359)

«Она доехала до центра на троллейбусе и пешком пошла на Лубянку <...> молодой человек в цивильном костюме <...> учтиво сопровождал ее по ковровым дорожкам <...>» (298)

Узнавание

«Государыня ласково к ней обратилась, и Марья Ивановна узнала в ней ту даму, с которой так откровенно изъяснялась она несколько минут тому назад» (359)

«...маленький, короткошей, плотный Лаврентий, тот же самый, тот же самый, бросился к ней навстречу. <...> Лаврентий как Лаврентий. В том же посверкивающем пенсне. Всегда ей мало симпатичный, но ведь давний соратник по партии!» (299)

Наличие одних и тех же мотивов в финальных сценах «Капитанской дочки» и «Упраздненного театра» свидетельствует о совпадении авторских интенций, об общности темы. Однако различия в реализации большинства мотивов говорят о разности видения авторами сходного круга проблем.

Общая для «Капитанской дочки» и «Упраздненного театра» тема большой истории и маленького человека, определившая и в том и другом случае выбор жанра семейной хроники, решается авторами по-разному. Отсюда и различия в значениях мотивов.

У Пушкина именно императрица должна была сохранить жизнь Гриневу, проявить милосердие, суметь подняться над своими политическими амбициями, показать возможность гуманности на государственном уровне. Вот как писал по этому поводу Ю.М. Лотман: «В основе авторской позиции лежит стремление к политике, которая возводит человечность в государственный принцип, не заменяющий человеческие отношения политическими, а превращающий политику в человечность»⁴.

Маша Миронова, не будучи обременена политическими условиями, сразу противопоставляет справедливость и милосердие. Это важно для автора, поэтому и императрица сначала показана дамой, «голубые глаза и легкая улыбка» которой «имели прелесть неизъяснимую» (357). Приоритет за человеком. Лишь соприкосновение с делами государственными заставляет вдруг лицо ее перемениться. «...Марья Ивановна, следовавшая глазами за всеми ее движениями, испугалась строгому выражению этого лица, за минуту столь приятному и спокойному» (358). Но примечательно, что позже в разговоре с уже раскравшей инкогнито императрицей Марья Ивановна вновь видит «ту даму, с которой так откровенно изъяснялась она несколько минут назад» (359). Здесь структура мотива узнавания (привлекательная незнакомая дама — императрица — императрица с чертами привлекательной дамы) имеет циклический характер с доминантой «человеческое». Милосердие одерживает победу, и судьба героев решается счастливо.

Отличие от Маши Мироновой, которая оказалась в эпицентре исторических событий случайно и была далека от политики, Ашхен,

«начитавшись каких-то загадочных книжек, погружилась в веселые опасные будни политического кружка, каких тогда было множество <...> Старый мир требовал разрушения, и она была готова, отбросив рогатку, схватиться за подлинное оружие и, сокрушив старый мир, пожертвовать собой» (52). Ашхен идет к Берии прежде всего за политически справедливым решением: «...мне даже странно убеждать тебя... было бы смешно, если бы ты мог подумать, что Шалико... Какой он большевик, ты знаешь не хуже меня...» (299). И, плохо веря в успех дела, она заставляет себя надеяться, что давний знакомый Лаврентий, человек ей мало симпатичный, должен все понять, поскольку является соратником по партии. Гуманизм не берется в расчет. В сознании героев приоритетной является идеология и политика. В «Упраздненном театре» мотив узнавания решен иначе, чем в «Капитанской дочке». Развертывание этого мотива (не очень надежный старый знакомый, в котором проскальзывало что-то человеческое — нарком «из грязи — в князи» — мало симпатичный, но соратник по партии⁵), где на каждом из уровней отрицается человеческое начало, сигнализирует о трагическом исходе. Трагедия Ашхен и таких, как она, искренне верящих в необходимость борьбы, по мнению Окуджавы, в том, что абстрактные идеи свободы, равенства и братства, ставшие политикой, заслонили истинный гуманизм, складывавшийся веками. Трагедия же их детей помимо всего пережитого еще и в том, что они разуверились в плодотворности призывов «милости к падшим», обращенным к сильным мира сего. Им осталась только горькая ирония, тяжелое ощущение безысходности перед «упраздняющей» силой истории.

Особенно отчетливо разница между историческим оптимизмом Пушкина и трагическим мироощущением Окуджавы видна в развертывании мотива «решения судеб героев». В «Капитанской дочке» он вербально представлен следующим образом: «В тот же день Марья Ивановна, не полюбопытствовав взглянуть на Петербург, обратно поехала в деревню» (360). В «Упраздненном театре» все гораздо лапидарней: «Ночью ее забрали...» (300). Здесь на лексическом уровне обнаруживается антитетичность мотива: в тот же день / ночью; поехала / забрали; в

деревню / фигура умолчания, предполагающая «в тюрьму». Это противопоставление свидетельствует о том, что Пушкин и Окуджава, рассматривая историю как категорию этическую, по-разному видят воплощение своего идеала.

Жанровый подзаголовок романа «Упраздненный театр» — *семейная хроника* — отсылает к другому «собеседнику» Б.Окуджавы. Речь идет о «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука» С.Т. Аксакова.

На эту связь указывает не только совпадение названия одной из частей воспоминаний Аксакова и жанрового подзаголовка «Упраздненного театра». Вполне возможно, что и название «Упраздненный театр» родилось из эпилога «Семейной хроники» Аксакова, где автор прощается со своими героями: «Вы были такие же действующие лица великого всемирного зрелища, с незапамятных времен представляемого человечеством, так же добросовестно разыгрывали свои роли, как и все люди, и так же стоите воспоминания»⁶. Совпадают и цепочки поколений, охваченные вниманием авторов: от деда к внуку, а хроникеры оказываются представителями третьего звена этой цепочки. Возможно, случайное совпадение имен основателей рода, с которых начинаются семейные хроники Аксакова и Окуджавы, в то же время многозначно. И Багрова-старшего, и «грузинского деда», и «отменного столяра» звали Степанами, именем, которое в переводе значит «венец».

Естественно, что в воссозданном Б.Окуджавой жанре наряду с узнаваемыми чертами присутствуют и черты, говорящие о переосмыслении жанра-предшественника. Сходства и различия можно обнаружить на уровне субъектной организации художественного мира и хронотопы, которые, как известно, являются основными элементами жанровой формы.

В произведениях Аксакова присутствуют два субъекта речи. Во-первых, это автор, который обозначает себя в начале «Детских годов Багрова-внука» в виде обращения «К читателям», подписанного «С.Аксаков», и в финальном абзаце. В обоих фрагментах автор подчеркивает лишь функцию организатора текста, записавшего историю детства, якобы рассказанную ему «с большими подробностями» младшим представителем рода Багровых — Сергеем Алексеевичем. Последний и является еще одним субъектом речи, хроникером. От его лица ведется повествование. Поскольку свой рассказ он начинает с истории деда, Степана Михайловича Багрова, то формы проявления «я» рассказчика в «Семейной хронике» и в «Детских годах...» разные. В первом случае, там, где рассказчик не является участником событий (они произошли до его рождения), степень субъективации минимальная. Авторское «я» здесь проявляется в грамматических формах притяжательного местоимения 1-го лица «мой», в обращениях к читателю («Но не сказать ли вам наперед, что за человек был мой дедушка» (27),

а также в отступлениях от повествования («Но много раз я замечал в продолжение моей жизни, что у самых строгих господ прислуга пускалась на отчаянные проказы» — 48). Хроникер проявляет себя только в тех случаях, которые не касаются непосредственно фабульной линии; передавая ее, он встает на позицию объективированного автора, имеющего возможность перемещать точку видения в сферу субъекта. Что же до второй части воспоминаний Аксакова — «Детские годы Багрова-внука», то здесь рассказчик выступает не только организатором текста, но участником событий. Здесь субъективация авторского «я» максимальная. Большая часть повествования передана через впечатление ребенка, но детское сознание опосредовано рефлексией взрослого рассказчика: «Я приписываю мое спасение, кроме первой вышеприведенной причины, без которой ничто совершиться не могло, — неусыпному уходу, неослабному попечению, безграничному вниманию матери и дороге, то есть движению и воздуху» (232). Возникает такой композиционный эффект, когда «я» субъекта речи присутствует одновременно в прошлом и настоящем времени. Понятно, что герой в прошлом не тождествен себе в настоящем. Эта «разность» находит воплощение на лексическом уровне, в употреблении соответствующих глагольных форм.

У Аксакова автор и хроникер-повествователь разведены, хотя оба эти образа суть двойники реального автора. Историю своего рода писатель рассказывает, прибегая к придуманным географическим названиям, давая некоторым персонажам и хроникеру имена не прототипов, а вымышленные. По мнению современников, «прикрыться» именем вымышленного рассказчика Аксакову пришлось из нежелания оскорбить родственные чувства еще здравствующих прототипов. Как бы то ни было, мистификация у Аксакова задает высокий уровень обобщения и переводит семейную хронику в разряд жанров художественной литературы, где, как известно, вымышленная реальность важнее реальности физической.

Те принципы повествования, которые представлены у С.Аксакова в двух произведениях, Б.Окуджава комбинирует в одном, создавая новый повествовательный рисунок. Здесь всеведущий автор попеременно выступает то в роли организатора текста, то в роли хроникера. Повествование от третьего лица сменяется повествованием от первого без дополнительных пояснений со стороны носителя речи. Всезнающий автор в некоторых фрагментах текста совмещает пространство-время героев со своим, передает их мысли в форме несобственно-прямой речи, объясняет внутреннюю мотивацию их поступков. Например, он разворачивает во внутренней монолог «тревожные предчувствия» Степана Окуджавы: «Вот и старший, Володя, задетый этим недугом переустройства, отсиживается теперь в какой-то Швейцарии. И Миша, про-

износя проникновенные слова отцу и матери, таит в душе, оказывается, некие неведомые для государства каверзы, о которых перешептываются наедине с Колей. Да, с Колей... И Оля, представьте, худенькая, большеглазая, склонная к романтическим фантазиям, начинает подкидывать братьям» (14). Выстроен этот внутренний монолог как переплетение слова героя со словом автора. Просторечная стилевая манера взаимодействует с литературной, создавая не только речевую самобытность, но и усиливая смысл. Раздумья деда дают толчок к размышлениям внука. Такая преемственность, собственно, и есть одно из условий успешного усвоения уроков истории.

Объективированный автор не скрывает своей непосредственной «биографической», родственной связи с героями: «мой грузинский дед», «бабуся Маруся». В других фрагментах этот всезнающий автор персонифицируется посредством перехода к повествованию от первого лица. Здесь он, продолжая оставаться хроникером, выступает и в функции организатора текста, ориентирующего читателя в пространстве повествования: «...Ну ладно, пока суд да дело, я возвращаюсь в тридцать второй год, в июньскую оранжевую тифлисскую духоту, сквозь которую неторопливо движется Шалико, ведя Ванванча за руку» (110). Автор-организатор текста считает необходимым поделиться с читателями своими размышлениями: «Не думал я, пускаясь в плаванье, что мое родословное древо приобретет постепенно столь обременительный, столь вероломный характер» (70). Предметом его рефлексии становится и такая проблема, как соотношение факта и вымысла в произведении, созданном на документальном материале. Обращаясь к читателю, автор объясняет, почему только главный герой, прототипом которого является писатель Булат Окуджавы, единственный назван вымышленным именем, и не одним: «Я надеюсь, что вы не осудите меня за этот умышленный калейдоскоп имен, в который я вверг вас не по злему умыслу или болезненной прихоти, и вы поймете, что Ванванч, Иван Иванович, Отар, Дориан, Картошина и Кукушка — в конце концов одно лицо, вовсе не претендующее на исключительность. Оно возникло в моем воспаленном сознании, как некая игра, а может быть, одно из средств связать распадающуюся Время, людские судьбы и разноплеменную кровь» (108–109).

Фрагменты текста, в которых автор предлагает в качестве предмета изображения свои собственные мысли и переживания, большей частью связанные с самим произведением, организуют некий обрамляющий сюжет, где автор становится героем истории о том, как создается произведение, находящееся перед читателем.

Присутствие внутри произведения автора, который выступает и как герой, делает взаимопроницаемыми внутренний мир героя и внешний мир, создаваемый автором. Этот момент

оказывается решающим при переходе документального жанра в художественный.

Важной характеристикой автора становится его двойничество с реальным лицом — поэтом, бардом, прозаиком Булатом Окуджавой. Это обнаруживается через автоцитаты: «и молодая рука с тонким запястьем прикасалась к деревянной кобуре» (83), «“быть” и “слыть”» (154), «музыка утрат» (138), «скорбная и неостановимая мелодия утрат» (44), «Москва уже вливалась в кровь» (104). Дословно или почти дословно эти фразы и образы перенесены из поэзии Б.Окуджавы, равно как и мотив арбатского двора: «Пространство арбатского двора было необозримо и привычно. Вместе со всем, что оно вмещало, со стенами домов, окружавших его, с окнами, с помойкой посередине, с тощими деревцами, с ароматами, с арбатским говорком — все это входило в состав крови и не требовало осмысления» (20). Вне текста двойничество обнаруживается в соотношении фактов биографии писателя, событий «Упраздненного театра», а также автобиографических рассказов Б.Окуджавы.

Уже на уровне субъектной организации художественного мира у Б.Окуджавы происходит расширение «компетенции» жанра. Если Аксаков рассказывает об истории рода, судьба которого была относительно благополучна: все его представители «в тишине и безвестности прошли <...> свое земное поприще» (222), то семейная хроника у Б.Окуджавы превращается в трагическую историю страны. На это ориентирует и хронотоп. Если у Аксакова автор-организатор текста, ограничивший свою функцию лишь воспроизведением речи хроникера-повествователя, включен в хронотоп настоящего, то в «Упраздненном театре» автор охватывает своим знанием и пристрастием все пространственно-временные пласты. Он свободно перемещается из одного времени в другое, следует за героями в пространстве. Как организатор текста он обладает собственным хронотопом, доминантой которого является настоящее.

Таким образом, у Б.Окуджавы время теряет свою однонаправленность и необратимость. Границы между прошлым, настоящим и будущим становятся проницаемыми. Сообщение о рождении Ванванча — представителя третьего поколения — автор помещает в текст, еще не до конца познакомив читателя со вторым поколением. Через несколько страниц появляется уже взрослый Иван Иванович, воображающий время юности своей матери: «...В девяностом году, в конце двадцатого века, Ивану Ивановичу странно представлять все это теперь, с его-то опытом. Представлять девятнадцатый год и шестнадцатилетнюю Ашхен, рыдающую над тарелкой, свою маму, тогда едва выбившуюся из отрочества, но которую сейчас он уже успел похоронить на Ваганьковском кладбище, после всего, что случилось» (55). Затем повествование вновь возвращается к Ванванчу, который «еще не знает истории. Для него

и бабушка и мама всегда были такими, как сейчас» (55). То, что автор говорит о себе в третьем лице и называет героя-двойника вымышленным именем, обнаруживает пересечение нескольких точек зрения, нескольких хронотопов. К этому нужно добавить всеведение автора, позволяющее расширить границы создаваемого им художественного пространства за счет проникновения во внутренний мир героев. Все вместе задает такой смысловой объем, который расширяет границы семейной хроники. Автор выходит за рамки частной истории, видя в своей судьбе и судьбе родных отражение судеб многих людей.

О расширении жанровых границ свидетельствует тот факт, что, завершая свои хроники одинаково — упоминанием о конце детства пове-

ствователей — Аксаков и Окуджава показывают, как по-разному происходило взросление. Если у героя «Детских годов Багрова-внука» детство завершилось естественно, то у героя «Упраздненного театра» оно было отнято. В этой трагедии «упраздненного» детства маленького Ванванча просматривается судьба нескольких поколений, которым выпало жить в один из самых суровых периодов в истории России.

Наблюдения над текстом «Упраздненного театра» позволяют сделать выводы о том, что, вступая в «жанровый» диалог с предшественниками, Б.Окуджава развивает традиции семейной хроники, обновляет жанр, выбор которого связан с эстетическими установками и историософской концепцией писателя.

Примечания

¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 287.

² Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собр. соч. в десяти томах. Т. 6. Л., 1978. Здесь и далее ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.

³ Окуджава Б.Ш. Упраздненный театр. Семейная хроника. Н. Новгород, 2000. Здесь и далее ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.

⁴ Лотман Ю.М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 223.

⁵ См.: Окуджава Б.Ш. Упраздненный театр. С. 296, 299.

⁶ Аксаков С.Т. Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука. М., 1982. С. 222. Далее ссылки даются на это издание с указанием страницы в скобках.

Александра УРБАН-ПОДОЛЯН

Заметки об одной стилистической особенности поздней поэзии Булата Окуджавы (фигура *enumeratio*)

Одной из существенных стилевых особенностей поздней поэзии писателей, которую А. Лежежинска называет «жестом прощания»¹, является, как правило, наличие так называемых «метафорических фигур автобиографизма, представляющих собой конденсированные метафоры биографий поэтов»². Среди вышеназванных фигур польский литературовед Т. Вуйцик выделяет три основные, а именно: фигуру перечисления (*enumeratio*), фигуру круга и фигуру отражения³.

В поэзии Булата Окуджавы накопление «метафорических фигур автобиографизма», сопутствующих, как правило, финальным настроениям, приходится на 80–90-е годы, т. е. на две последние декады его поэтического творчества, исполненного раздумий о недолговечности человеческого существования и неизбежности смерти.

Анализ поэзии Окуджавы показывает, что автор «Молитвы» использовал в своих стихотворных произведениях все вышеназванные фигуры. Наше внимание привлекает фигура *enumeratio*, которая до настоящего времени все еще остается неизученной. В данном сообщении я хотела бы вкратце продемонстрировать способы ее использования поэтом.

Значительная часть произведений Окуджавы, в которых автор применяет фигуру перечисления, относится, согласно определению Лежежинской, к т. н. «личной элегичности», понимаемой как жест прощания с самим собой, подведение итогов собственной жизни⁴. В качестве примера можно привести фрагмент стихотворения «Меня удручают размеры страны проживания...», в котором дается отрицательная оценка былых юношеских идеалов поэта. «Величие» любимой с детства родины сводится лишь к величине ее территории, в результате чего большее значение в жизни лирического героя приобретают новые ценности, представленные в виде фигуры *enumeratio*:

Меня удручают размеры страны проживания.
Я с детства, представьте, гордился отчизной такой.
Не знаю, как вам, но теперь мне милей и желаннее
мой дом, мои книги, и мир, и любовь, и покой⁵.

Подводя итоги своей жизни, Окуджава обращается также к автоматической проблематике, оценивая себя как поэта. В подобных произведениях фигура *enumeratio* неоднократно слу-

жит для выражения разочарования, неудовлетворенности, тщетных надежд и потерь. В качестве примера достаточно привести фрагмент стихотворения «Мне не нравится мой силуэт...», построенного почти полностью из автоцитат:

Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель – на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви... (ЧНА, 511)

По тематике и тональности этому произведению близко стихотворение «Отчего ты печален, художник...». Однако здесь за счет перечисления в финальной строке проявляется стремление лирического героя к обобщающей трактовке судьбы артиста:

Отчего ты печален, художник –
живописец, поэт, музыкант?
На какую из бурь невозможных
ты растратил свой гордый талант?
.....
Так плати из покуда звенящих,
пот и слезы стирая со щек,
за истертые в пальцах дрожащих
холст и краски, перо и смычок. (ЧНА, 432)

Стоит обратить внимание также на одно из поздних стихотворений Окуджавы «Украшение жизни моей...», которое с точки зрения стилистики почти полностью подчинено фигуре *enumeratio*. В этом произведении мы имеем дело как бы с двойным перечислением: с одной стороны, явлений и элементов природы, сопутствующих прогулке по варшавскому парку, а с другой – чувств и впечатлений, отражающих душевное состояние лирического героя, вызванное размышлениями о мимолетности человеческой жизни. Таким образом, поэт входит в сферу так называемой экзистенциальной элегичности, наводящей раздумья о человеческом существовании и о ходе времени⁶:

Украшение жизни моей:
засыпающих птиц перепалка,
роза, сумерки, шелест ветвей
и аллеи Саксонского парка.

И не горечь за прошлые дни,
за нехватку любви и ласки...
Все уходит: и боль, и огни,
и недолгий мой полдень варшавский. (ЧНА, 531)

Как отмечает Легежиньска, вышеупомянутые типы элегичности редко представлены в чистом виде; нельзя четко разграничить прощальные ситуации, зато можно установить их иерархию⁷. С этой точки зрения заслуживает внимания стихотворение «Мое поколение», само название которого ставит его в ряд произведений так называемой «элегичности поколения». Согласно Легежиньской, этот тип элегичности свойственен такой ситуации прощания, когда «индивидуальная судьба подытоживается как результат принадлежности к определенной формации, на долю которой выпал особый исторический опыт»⁸. И действительно, доминанта трех первых строф этого стихотворения — это раздумья об уходящем со сцены жизни фронтовом поколении, перечисляются же солдатские добродетели:

Да, это мое поколение,
и знамени скромненький наряд,
но риск, и любовь, и терпенье
на наших погонах горят. (ЧНА, 447)

Финал стихотворения содержит, в свою очередь, заключение экзистенциального характера (близкое при этом религиозным представлениям) о равенстве всех людей перед лицом смерти. Смысл его интенсифицируется за счет антитезы (она построена на контрасте, основанном на военной лексике):

Гудят небеса грозные,
сливаются слезы и смех.
Все — маршалы, все — рядовые,
и общая участь на всех. (ЧНА, 447)

К военным воспоминаниям возвращается Окуджава и в стихотворении «Что происходит под нашими крышами...», являющемся апострофой к другому поэту-ветерану — Давиду Самойлову. В названном произведении, используя символику своих предыдущих стихотворений на военную тему, Окуджава перечисляет идеалы фронтового поколения, причем здесь фигуре *enumeratio* сопутствует аллитерация как стилистический прием, усиливающий смысл авторского высказывания:

Дезик, мне дороги наши традиции:
верность, виктория, воля, война,

воля, восторг, вероятность везения,
все, что угадало, как детские сны... (ЧНА, 589)

Фигура *enumeratio* в поздней поэзии Окуджавы зачастую сопровождается другими так называемыми «фигурами исхода жизни». Одна из них — это *фигура дороги*. К примеру, в стихотворении «От нервов ли, от напряженья...» поэт рисует апокалиптическую картину гибели мира, показанной символически как стихия огня («Мне слышится пламени рокот. / Пожар полыхает земной» — ЧНА, 440). Благодаря соединению фигуры перечисления и топоса дороги в финальных строках стихотворения образ земной гибели становится одновременно метафорическим изображением завершения человеческой жизни:

Он с каждой минутой все пуше,
все явственней он и слышней
над лесом, над лугом, над пушей,
над улицей жизни моей. (ЧНА, 440)

Интересный стилистический прием использовал поэт также в стихотворении с кольцевой композицией «В больничное гляну окно, а там, за окном — Пироговка...». Исходной точкой для размышлений о смерти являются в этом произведении раздумья лирического героя, связанные с болезнью и старостью. Больничное окно становится своего рода рубежом, отделяющим мир живых от мира тех, кто уходит из жизни. Именно поэтому предметом перечисления в первой строфе являются атрибуты жизни:

В больничное гляну окно, а там, за окном — Пироговка,
и жизнь, и судьба, и надежда, и горечь, и слава, и дым.
Мне старость уже не страшна, но все-таки как-то
неловко
мешать вашей рыси отменной ничтожным галопом
своим. (ЧНА, 448)

Однако в последней строфе стихотворения как бы одобряется ход времени, и это вытекает из веры в то, что завершение земной жизни обозначает на самом деле начало нового существования. Поэтому в финале произведения кольцо смыкается за счет повторного перечисления «реквизитов» жизни:

В больничное гляжу окно — узнаю, что может начаться,
и чем, наконец, завершится по этому свету ходьба,
что завтра случится, пойму. И в сердце мое постучатся
надежда, любовь, и терпенье, и слава, и дым, и судьба.
(ЧНА, 427)

Таким образом, можно прийти к выводу, что кольцевая композиция выполняет в данном стихотворении функцию фигуры круга. Время, вписанное в круг, наделено здесь свойством бесконечности, благодаря чему жизнь возвышается до уровня вечности.

В заключение следует отметить, что, кроме вышеупомянутых фигур автобиографизма (фигуры *enumeratio*, круга, дороги), в репертуаре стилистических приемов поздней поэзии Окуджавы можно найти и другие, не менее интересные фигуры исхода жизни, заслуживающие более серьезного изучения. В качестве примера я хотела бы привести одну из таких фигур, свойственную творчеству Окуджавы. Четверостишие «Наша жизнь — это зал ожидания...» вносит в стилистику «прощальной поэзии» новый, оригинальный, однако исполненный фатализма, мотив жизни-зала ожидания, подытоживая одновременно совокупность рассуждений лирического героя о смысле и цели человеческого существования:

Наша жизнь — это зал ожидания,
от младенчества и до седины.
Сколько всяких наук выживания,
а исход непременно один. (ЧНА, 506)

Примечания

¹ См.: А. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*, [В:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska i A. Brodzka, Poznań 1997, с. 233.

² См.: Т. Wójcik, *Esencja biografii a liryka esencji (Świadectwa autobiograficzne w poezji późnej)*, [В:] *Autobiografizm. Przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, с. 196.

³ Там же.

⁴ См.: А. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce...*, с. 236. Следует, однако, отметить, что по определению Лежежиньской, термин «элегичность» понимается как конвенциализованный тип настроения, обозначающий прежде всего «прощальную» позу и ситуацию, которому свойственно наличие каких-либо топосов, повторяющихся мотивов или литературных аллюзий. Исследовательница различает три типа элегичности в зависимости от преобладающей проблематики: 1. «личная» элегичность (личные размышления), 2. элегичность поколения (размышления личного характера, но выведенные из опыта поколения) и 3. экзистенциальная элегичность (размышления обобщающего характера, сопровождаемые умозаключением о человеческом бытии как таковом). См.: Там же. С. 235–236.

⁵ **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 603. Далее цитаты приводятся по этому сборнику с указанием «ЧНА» и номера страницы.

⁶ См.: А. Legeżyńska, *Gest pożegnania w liryce...*, с. 246.

⁷ См.: Там же. С. 236, 246.

⁸ Там же. С. 241–242.

Константин ВАНШЕНКИН

СТИХ И МУЗЫКА

Каждый понимает: Булат Окуджава — явление уникальное, что, впрочем, не такая уж редкость в искусстве. Но вот чем он отличается, скажем, от Владимира Высоцкого или Александра Галича, которых, кстати, мы тоже высоко ценим?

Они прежде всего, изначально, люди театра, артисты до мозга костей, причем театра более всего сатирического. В малой степени — музыкального, несмотря на их гитары. Это люди сюжета в песне, порою — либретто. Разумеется, у каждого из них собственный характер, манера.

Булат — прежде всего поэт, однако живущий по законам, близким законам театра, и порою недовольный, раздраженный этим. Он лирик и скорее равнодушен к сюжету, его песни выстраиваются как бы сами собой, никакой очевидной заданности. Еще отличие Окуджавы от тех двух в его яркой музыкальной одаренности.

Когда-то он регулярно привозил мне свои диски, выходявшие за границей, а однажды подарил маленькую фабричную аудиокассету из ФРГ, где были записаны только мелодии его песен. Исполнял их без затей действительно «маленький оркестрик». Вы знаете, слушать их было истинным удовольствием.

Но откуда он взялся? Я как-то прочитал¹, что во второй половине 50-х появился Б.Окуджава и сразу повлиял на песню в смысле ее интимизации. Вот какой термин, вроде индустриализации. Я прочитал, что «вполне официальный Винокуров»² (так написано! А Булат что, был неофициальным, запрещенным, что ли?) сочинил «Сережку с Малой Бронной» под влиянием «Леньки Королева». Но ведь Винокуров написал своих «Москвичей» гораздо раньше (1953)³. То есть как раз наоборот! Я прочитал, что если прежде упоминались в песне какие-либо конкретные места, то это был сплошной официоз («Друзья, люблю я Ленинские горы»⁴), а у Окуджавы — милый сердцу Арбат.

Но вот у И.Френкеля, еще во время войны:

Теплый ветер дует.
Развезло дороги.
И на Южном фронте
Оттепель опять.
Тает снег в Ростове,
Тает в Таганроге.
Эти дни когда-нибудь
Мы будем вспоминать...⁵

(1942)

Какая раскованность!

Что же касается Арбата, то напомним, что он, между прочим, был правительственной трассой, по нему Сталин ездил на Ближнюю дачу.

Кстати, о Сталине. У Булата была трагическая личная судьба — жизнь, сломанная еще в сугубо благополучном детстве: расстрел отца, ссылка матери. Но это, как ни странно, впоследствии мало отразилось в его песнях, в отличие от стихов и прозы: он, видимо, не испытал достаточной потребности в этом, не захотел или не решился. (Да и автобиографический «Упраздненный театр» появился фактически в конце жизни⁶.) В отличие, скажем, от Ю.Трифонова, человека с точно такой же судьбой, написавшего «Отблеск костра» и «Дом на набережной» значительно раньше⁷.

Иное дело война. Ведь что было! Страшное отступление. Гайки затянуты чудовищно. Жестокость по отношению прежде всего к своим. Приказ 227 — «Ни шагу назад!», штрафбаты, заградотряды и пр. Военная цензура, контролирующая всю переписку в стране и вымарывающая густой пастой все кажущееся ей сомнительным. Она не таилась: помню ее лиловые штампы.

А теперь послушайте такой сюжет. Я после реформирования военного училища попал весной сорок третьего в 4-ю воздушно-десантную бригаду, вскоре ставшую гвардейской. Под Москву. Жили в лесу, в тесных землянках, спали одетыми на еловом лапнике, как бывлые отшельники. Выматывались смертельно (парашютные прыжки, стрельбы, кроссы с полной боевой выкладкой), падали на нары пластом. И вдруг вижу в воскресенье меж стволов каких-то женщин с узелками, и мне объясняют: а это жены приехали к офицерам, матери к солдатам. А как они нашли? А ты напиши!..

И я написал родителям: «Нахожусь по Казанке, платформа «42-й километр». Направо в лес, 1,5 километра». И что вы думаете? Через неделю ко мне приехала мать. То есть это не было вымарано!

Что же получается? Раскрытие дислокации секретной части. Это же преступление! А происходило подобное потому, что шла не на словах, а на деле народная война, и цензоры понимали, что если они вычеркнут это, то бедные матери и невесты не смогут проститься со своими милыми — может быть, навсегда.

То же самое произошло с песнями военной поры.

Знаете, десять лет назад, перед 50-летием Победы, ко мне обратилась радиостанция «Свобода» с просьбой сделать большую передачу о песнях войны. И я отобрал песни — одна к одной — и рассказал о каждой, а они заказали записи в Государственном фонде Всесоюзного радио. Эта моя передача прошла по «Свободе» более шестидесяти (!) раз, в разное время суток, и имела колоссальный резонанс.

Нашим сейчас такое и в голову не приходит.

Да, так о войне. Песни, понятно, вообще самый мобильный вид искусства. Тогда пропагандировалось все плакатное, лобовое. А на первый план выходило не оно.

Вот А.Сурков написал:

Дал Сталин нам волю и силу,
Горяч наш порыв боевой.
Мы выроем немцам могилу
В холодных полях под Москвой⁸.
(1941)

Но он же, партийный функционер, один из руководителей литературы, тогда же написал глубоко человечные строки: «Бьется в тесной печурке огонь...»

Ты сейчас далеко-далеко,
Между нами снега и снега.
До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти — четыре шага⁹.
(1941)

М. Исаковский:

А коль придется в землю лечь,
Так это ж только раз¹⁰.
(1942)

Алеша Фатьянов:

Соловьи, соловьи,
Не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят...¹¹
(1943)

Е.Долматовский и его волшебный вальс:

Ночь коротка,
Спят облака
И лежит у меня на погоне*
Незнакомая ваша рука¹².
(1943)

Цитировать можно без конца.

Конечно, Булат песен на войне не писал¹³. Возможно, пел. Но уж слышал-то точно. А ведь все эти песни очень булатовские. Нет, не интонационно (я знаю, что такое интонация в стихах, и могу объяснить любознательным), но по духу, по характеру он оттуда. Да мы бы и не уди-

вились, если бы вдруг он оказался их автором. Он мог подобное написать.

Все это было до Окуджавы. И еще многое, к чему мы вернемся.

Дальше. Б.Окуджава появился со своими песнями в середине 50-х. Я с ним познакомился именно тогда. Полвека назад.

Это было время ослепительной вспышки в нашей поэзии.

Завершил цикл «Стихи из романа» Б.Пастернак. Некоторые из них были опубликованы в «Знамени»¹⁴. В знаменитом первом выпуске альманаха «День поэзии» — два: «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...») и «Рассвет» («Ты значишь все в моей судьбе...») ¹⁵. Второе — о Христе. Некоторые члены редколлегии догадались, тряслись, но пронесло.

Был написан А.Твардовским «Теркин на том свете» (первая редакция)¹⁶, поразивший Москву. Набор в «Новом мире» рассыпали.

Возвратился из Инты после досрочного освобождения Я.Смеяков.

Вновь стали много писать, широко печататься и издавать книги Н.Заболоцкий и Л.Мартынов¹⁷.

Появился и укрепился в поэзии Б.Слуцкий¹⁸.

Отлично работали А.Межиров, Е.Винокуров¹⁹, другие. Заставила говорить о себе молодежь: Евтушенко, Ахмадулина, Вознесенский.

Вот в это время и обратили на себя всеобщее внимание трогательный тенорок и гитара художавого, слегка сутуловатого грузина из Калуги... Но оцените, какой фон!

Да, было всякое. И зависть, и выпад, заде-тость, злоба. Ничего не поделаешь. Да и ничего страшного тоже, такое бывало и прежде сплошь и рядом. Булат не раз не без удовольствия рассказывал о своем первом выступлении в Доме кино, и как его там унижали со сцены, а в зале находилась его мать.

Я хочу сказать о другом. К обвальному, вышедшему далеко за пределы России успеху его песен при выступлениях и в бесчисленных записях неожиданно попыталось подстроиться некое возникшее движение, скорее дикое степное наше-ствие, назвавшее себя авторской песней. Эти десятки и сотни тысяч человек с гитарами в руках и за спиной объявили его своим вождем и кумиром. Булата их ликование буквально бесило.

Пора бы нам уже разобраться с этим поистине идиотическим термином. Ясно, что всякая песня имеет авторов, в том числе и та, где авторы неизвестны. Люди, предложившие и подхватившие это название, просто элементарно неграмотны — иного объяснения нет. Но что харак-

* Так у него было изначально, потом заставили изменить. — К.В.

терно: авторы безликих текстов и никаких мелодий агрессивно противопоставили их так называемой массовой, а правильной сказать, профессиональной песне.

Есть ли удачи в той бездне? Безусловно. Долгие годы у нас существовало такое понятие: художественная самодеятельность. Выпускались репертуарные сборники: одноактные пьесы, скетчи, ноты для баяна, устраивались смотры и конкурсы. С.И. Ожегов так определяет ее в своем словаре: «Непрофессиональная театральная, исполнительская, художественная деятельность»²⁰. Однако оттуда вышло немало блистательных имен — С.Лемешев, недавно ушедший Б.Штоколов, масса драматических актеров.

Песни, сочиненные теми бесчисленными толпами, тоже правильнее было бы назвать не авторскими, а самодеятельными. Среди них существуют настоящие шедевры — песни романтических профессий, например, геологов («Глобус» М.Львовского, муз. М.Светлова²¹), таежных лесорубов («Едкий дым создает уют» Н.Карпова, муз. В.Благонадеждина²²) или стилизованные под блатную песню «Фонарики» Г.Горбовского²³. Да и настоящие, полные страдания блатные песни, существующие многими десятилетиями и по сути общеизвестные, тоже самодеятельны: «Ты помнишь тот Ванинский порт», «Таганка»²⁴ и др.

Однако после обрушения в нашей культуре многих критериев, благодаря отсутствию традиций, естественных механизмов отбора и элементарной требовательности нынешняя самодеятельная песня оккупировала эстраду и с помощью телевидения бесцеремонно оттеснила песню профессиональную. Это можно было бы убедительно показать на примере известных исполнителей, скажем, О.Газманова, А.Розенбаума и многих других, против которых лично я, разумеется, ничего не имею.

Теперь еще немного о том, что было до Окуджавы.

Гражданин Вертинский
вертится. Спокойно
девочки танцуют
английский фокстрот.
Я не понимаю,
что это такое,
как это такое
за сердце берет?
Я хочу смеяться
над его искусством
я могу заплакать
над его тоской...²⁵

Я.Смеляков. Любка (1934)

«Как это такое за сердце берет?» — написал молодой человек, заявивший себя советским рабочим поэтом. Смело! Ведь Вертинского числили чужим, эмигрантским, манерным. Нет, у Окуджавы никогда не было манерности, но были

изощренность, изящество. Вертинского вполне можно назвать если не учителем, то, во всяком случае, предшественником. Он тоже был поэтом — певцом, исполнявшим им же сочиненные песни.

И еще об одной, гораздо более скромной фигуре.

Но прежде следует вспомнить моего друга Марка Бернеса. Как, вероятно, многим из вас известно, он в течение ряда лет, по его выражению, *организовывал* свой репертуар: подсказывал «тему» поэтам или разыскивал нужные ему стихи в печати, заказывал музыку композиторам. Если бы не он, в природе просто не существовало бы многих известнейших песен. Последняя из них — «Журавли». Бывают люди с абсолютным слухом, Бернес обладал куда более редким даром, он обладал абсолютным вкусом.

Так вот, еще в тридцатые он очень хотел сняться в фильме «Человек с ружьем»²⁶. Главный режиссер С.Юткевич и сценарист Н.Погодин хорошо к нему относились, но для него там не было роли. Однако, он, как выражались в моем детстве, в картину все-таки *протырился* — сперва в бессловесный эпизод, потом с репликами. Подобрал в костюмерной Ленфильма, сказать уже по-современному, *прикид*, превратившись в молодого рабочего-путиловца. Но чего-то не хватало.

Тут выяснилось, что второй режиссер фильма Поль Арманд сочиняет для себя и исполняет для своих песенки (слова и музыку). Таким образом, тогда он и стал, вероятно, первым в этом новом жанре. Бернес убедил его написать для своего персонажа. И тот не устоял, сочинил. Получилось здорово.

Тучи над городом встали.

Как звучит! А вторая строка еще лучше:

В воздухе пахнет грозой²⁷.

(1938)

Юткевичу и Погодину понравилось, но как быть? Музыку-то для фильма писал сам Шостакович. Но и тот поддержал, включил в основную музыкальную тему.

Этой немудреной песенкой безвестный артист поразил и покори́л страну.

Нечто похожее случилось через много лет и с Окуджавой. Режиссер А.Смирнов заказал ему песню для фильма «Белорусский вокзал». Композитором картины был Шнитке. Булат сочинил, приехал на студию, сел к роялю. Он рассказал мне, что почему-то страшно волновался. Присутствовали все, кому положено. Едва он закончил, как Смирнов веско сказал, что это неудача. Булат откликнулся: — Да-да, конечно... Но Шнитке не согласился и заявил, что берет песню.

Вы потом не раз слышали эту мелодию не только в фильме, но и в громовом исполнении сводного оркестра во время парадов.

Я не ставил перед собой задачи рассказать здесь о конкретных песнях по отдельности, Окуджавы или не Окуджавы. Песня ведь, полагаю, самый таинственный, необъяснимый вид искусства. Простота и понятность песни зачастую бывает кажущейся. Ведь лучшие песни — это не обязательно лучшие стихи + лучшая музыка. Нередко бывает и наоборот. Бывает, что заурядные стихи и незамысловатая мелодия при соединении дают эффект великой песни. Или средние стихи,

оказавшиеся благодаря музыке бессмертной песней. Вариантов и примеров сколько угодно.

Отношения между стихом и песней бывают разные, порою они меняются; иногда со стороны кажется, что они мешают друг другу, что они даже ссорятся и готовы разойтись (случается и такое), но как приятно вдруг замечать, что они обожают друг друга и, как истинные нестареющие влюбленные, ощущают себя единым целым. И в песнях Булата они чаще всего естественно делят кров и ложе.

Примечания

- ¹ Речь идет о статье Н.А. Богомолова «Булат Окуджава и массовая культура» (см.: Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 91–96). *Здесь и далее — прим. ред.*
- ² См.: Там же. С. 93.
- ³ **Винокуров Е.** Москвичи. Муз. А.Эшпая. 1957 // Поет советская страна. М., 1962. С. 528.
- ⁴ **Долматовский Е.** Ленинские горы. Муз. Ю.Милютина // Там же. С. 222.
- ⁵ **Френкель И.** Давай закурим. Муз. М.Табачникова // Там же. С. 87–88.
- ⁶ **Окуджава Б.Ш.** Упраздненный театр: Роман // Знамя. 1993. № 9. С. 4–55; № 10. С. 77–125.
- ⁷ «Отблеск костра» написан в 1965, «Дом на набережной» — в 1976 г.
- ⁸ **Сурков А.** Песня защитников Москвы // **Сурков А.** Декабрь под Москвой. М., 1942. С. 47–48.
- ⁹ **Сурков А.** В землянке. Муз. К.Листова // Поет советская страна. С. 206.
- ¹⁰ **Исаковский М.** В лесу прифронтовом. Муз. М.Блантера // Там же. С. 108.
- ¹¹ **Фатьянов А.** Соловьи. Муз. В.Соловьева-Седого // Там же. С. 289.
- ¹² **Долматовский Е.** Офицерский вальс. Муз. М.Фрадкина // Там же. С. 220. Под давлением цензуры название было изменено на «Случайный вальс» (см.: Песенник. М., 1976. С. 98).
- ¹³ Т. е. таких, которые приобрели бы всенародную известность. Б.Ш. Окуджава рассказывал, что на фронте сочинил песню «Нам в холодных теплушках не спалось...», которую пели его однополчане (см.: **Окуджава Б.Ш.** Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилов. М., 1989. С. 21), однако ныне она утрачена.
- ¹⁴ **Пастернак Б.Л.** Стихи из романа в прозе «Доктор Живаго» // Знамя. 1954. № 4. С. 92–95.
- ¹⁵ День поэзии. М., 1956. С. 27.
- ¹⁶ «Первый вариант поэмы был написан весной 1954 года»: **Буртин Ю.** «Идейно-порочная и политически вредная...» // **Твардовский А.Т.** Теркин на том свете. М., 1994. С. 157.
- ¹⁷ См., напр.: **Заболоцкий Н.А.** Стихотворения. М., 1957; **Заболоцкий Н.А.** Стихотворения. М., 1959; **Мартынов Л.Н.** Стихи. М., 1957.
- ¹⁸ См., напр.: **Слуцкий Б.А.** Память. Книга стихов. М., 1957; **Слуцкий Б.А.** Время. Стихи. М., 1959.
- ¹⁹ См., напр.: **Межиров А.П.** Возвращение. Стихи. М., 1955; **Винокуров Е.М.** Военная лирика. М., 1956.
- ²⁰ **Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.** Толковый словарь русского языка. М., 2002. С. 694.
- ²¹ Авторская песня. Антология / Сост. Д.Сухарев. Екатеринбург, 2002. С. 19.
- ²² См.: **Карпов Н.** Дым костра // Там же. С. 222.
- ²³ **Горбовский Г.** Фонарики ночные // **Горбовский Г.** Падший ангел. М., 2001. С. 9.
- ²⁴ См.: Блатные песни [в вых. дан. назв.: Блатная лирика] / Сост. Ф.Жиганец. Ростов-на-Дону, 2001. С. 222–223, 210–211.
- ²⁵ **Смеяков Я.В.** Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1989. С. 48.
- ²⁶ «Человек с ружьем». Реж. С.Юткевич. Ленфильм, 1936.
- ²⁷ **Арманд П.** «Тучи над городом встали...» // Поет советская страна. С. 254.

Раиса АБЕЛЬСКАЯ

Окуджава и Киплинг¹

В сфере бытования авторской песни Киплинг — одна из культовых фигур. Со времен Великой Отечественной войны широкой популярностью пользовалась песня, сочиненная Е. Аграновичем на слегка подправленное стихотворение Киплинга «Пыль» в переводе А. Оношкович-Яцыны². Среди песен, распевавшихся под гитару в 70–80-е годы в молодежных компаниях, обязательно всплывали «На далекой Амазонке» (стихи Р. Киплинга в переводе С. Маршака, муз. В. Берковского), «Солдат Киплинга» Ю. Кукина, «Песня шагом, шагом...» (стихи Н. Матвеевой, муз. В. Берковского)³.

Ю. Визбор и А. Городницкий признавались, что в начале творческого пути находились под влиянием Киплинга и подражали ему⁴. Имя британского поэта воспринималось в студенческой и интеллигентской среде как туманный символ чего-то волнующего, романтического, экзотического. С одной стороны, стремление к романтике «дальних странствий» свидетельствовало о новой «оттепельной» раскрепощенности, с другой — через увлечение Киплингом осуществлялась преемственность от довоенного поэтического поколения — к поэтам-шестидесятникам и далее — к авторам 70–80-х годов.

Б. Окуджава неоднократно упоминал Киплинга в числе тех немногих поэтов, которые оказали на него наибольшее влияние в молодости:

«Что касается любимого писателя и поэта, я могу вам сказать. Из поэтов люблю я Пушкина, Киплинга, Франсуа Вийона, Пастернака...» (лето 1969)⁵;

«Кто из поэтов оказал на Вас большое влияние в пору поэтического становления? — Пастернак, Киплинг, Ахматова» (4 мая 1985)⁶;

«Я могу просто коротко сказать о своих учителях в литературе... Если говорить о поэзии, это — Пушкин, Пастернак, Киплинг. Так приблизительно» (1985)⁷.

Исследователи творчества Б. Окуджавы в поисках истоков его поэзии обращались в первую очередь к русским корням, фольклорным и литературным. С тех пор как появились первые работы на эту тему, в той или иной степени проанализированы или хотя бы обозначены его связи с творчеством самых разных авторов, в том числе и советских поэтов 30–50-х годов, таких как М. Светлов, Я. Смеляков⁸, Н. Заболоцкий⁹, Л. Мартынов, К. Симонов, Б. Слуцкий¹⁰.

Перечень имен советских литераторов, предшественников Б. Окуджавы, более или менее значимых для его становления как поэта, можно продолжить, но, думается, ряд этот так длинен потому, что существенным было влияние эпохи в целом, импульса ее энергии, ее своеобразного песенно-поэтического камертона.

А камертон эпохи с готовностью отзывался на поэзию Киплинга. Советскую литературу в 20–30-е годы буквально заморозил его «твердый прямой почерк»¹¹. По воспоминаниям В. Шкловского, в конце Гражданской войны петроградские поэты «увлекались сюжетным стихом и Киплингом»¹². Последователем Киплинга был, как известно, Н. Тихонов, в чьих балладах 20-х годов отчетливо слышатся интонации и ритмы «железного Редьярда» — речь, конечно, идет не об оригинале, а о переводах Ады Оношкович-Яцыны, которые были изданы в 1922¹³ и вместе с переводными стихами еще нескольких авторов переизданы в 1936 году¹⁴. И тогда, и в последующие годы английского поэта в нашей стране знали, главным образом, по переводам, создавшим «русского Киплинга». За переводами Оношкович-Яцыны встает и запретная тень Гумилева — киплингянца, учителя талантливейшей переводчицы (о том, что имена Киплинга и Гумилева были тайно связаны в сознании советских поэтов, невольно свидетельствует К. Симонов¹⁵).

Для Э. Багрицкого, В. Луговского, К. Симонова и других поэтов Киплинг стал «одним из главных литературных наставников, у которого они находят столь созвучное их поискам сочетание точной, подчас жестокой натуральности изображения с романтическим пафосом борьбы и героического деяния»¹⁶.

Литературовед Д. Мирский, вернувшись в Россию в 30-е годы из Лондона, где он долго преподавал русскую литературу, был поражен тем, что советские поэты так увлечены Киплингом, ибо в среде интеллектуалов, в которой он вращался в Англии, Киплинга глубоко презирали как апологета антигуманной имперской идеи. «Товарищ князь» — так в шутку называли убежденного ленинца Мирского в литературных кругах — посчитал это увлечение результатом непонимания «классовой сущности» произведений Киплинга. В своей статье о британском поэте, опубликованной в «Знамени» (№ 10, 1935), он

попытался проанализировать, что представляет собой Киплинг и в чем причины такого различия оценок его творчества в России и на Британских островах.

Презрение английских и американских интеллигентов он объясняет «антиэстетством» Киплинга и грубой прямоотой, с которой тот пропагандировал британскую имперскую идеологию. Советский же любитель Киплинга, с точки зрения Мирского, ценит в нем как раз «отсутствие потуг в потустороннее, известную мужественность, прямооту и тягу к некоторому, хотя и ограниченному, реализму»¹⁷. Кроме того, Д.Мирский находит у советских поэтов мотив, который он называет «потребностью достойного врага»¹⁸.

Сам Мирский по соображениям более политическим, чем эстетическим, оценивал поэзию Киплинга как посредственную. Тем не менее его статья содержит ряд глубоких суждений, на которые опираются позднейшие исследователи.

Со времени выхода этой давней статьи произошла переоценка творчества Киплинга и у него на родине, и в российском литературоведении. Советские же поэты довоенной эпохи чрезвычайно высоко ценили Киплинга, невзирая на рассуждения критики. И доминирует, дело было отнюдь не в «потребности достойного врага». Сегодня мы можем воспользоваться преимуществом, которое дает временная дистанция, оглянуться и сформулировать, в чем суть глубокого родства киплинговского мировоззрения и мироощущения молодых советских поэтов 20–30-х годов.

«Высший закон» Киплинга («время белых», как он его понимал) состоял в самоотверженном служении имперской идее, в которой, в сущности, не было ничего национального. Это была идея служения надличному Богу государства, Богу высокого общественного долга Великой Империи. Если вынести за скобки советскую революционную фразеологию, то останется все та же невербализованная идея империи, несущей народам высшие духовные ценности коммунистической цивилизации.

Но, чтобы прославить идею, нужен язык, нужны образы, нужны герои. Киплинг дал советской поэзии 20–30-х годов образ солдата, преодолевающего нечеловеческие тяготы службы, ощущающего рядом плечо товарища, постоянно идущего вперед, навстречу опасности и смерти, — настоящего героя действия. А то, что этот герой зачастую прокликает свою службу, болеет, погибает, воспринималось в плане «жестокости натуральности», сообщало стихам горький, пронзительный привкус, придавало эмоциональную достоверность. Этот образ скорее всего и привлек впоследствии Б.Окуджаву.

Образы Киплинга очень хорошо согласовались с советской метафорой жизни как героического похода. Вероятно, поэтому произведения Киплинга — стихи и проза, для взрослых и детей — выходили в довоенные годы и в перио-

дике, и отдельными изданиями (в частности, в журнале «Молодая гвардия», № 5, 1939, были опубликованы замечательные «вольные переводы» К.Симонова). Тем не менее последним поэтическим сборником оставались «Избранные стихи» 1936 года.

Все изменилось в 50-е годы в связи с новой политической конъюнктурой. Ни возобновившаяся в 1955 году «Иностранка», ни «Знамя», когда-то охотно публиковавшие стихи Киплинга, не напечатали о нем ни строчки ни в 1955-м (год 90-летия со дня рождения Киплинга), ни в 1956-м (20-летие смерти поэта). Правда, выходили его сказки — в основном, в книгах для чтения на английском языке для школьников. Ситуация стала меняться с 1976 года — очередной даты, связанной с биографией Киплинга, — когда в «Библиотеке всемирной литературы» вышел том с новыми переводами его стихов и рассказов¹⁹.

Между тем первые окуджавские песни, несущие на себе явный отблеск поэзии Киплинга, появились в 1957 году. Это позволяет предположить, что киплинговские даты предыдущих двух лет не остались для поэта незамеченными и послужили поводом для обращения к поэзии Киплинга.

К Б.Окуджаве, как и к другим поэтам 60-х, стихи Киплинга могли придти двумя путями: во-первых, непосредственно в опубликованных переводах, во-вторых, от старшего поэтического поколения, передававшего любовь к Киплингу «по наследству». В воспоминаниях И.Живописцевой есть эпизод, где Булат читает наизусть стихи Н.Тихонова в студенческой компании²⁰. Увлечение балладами Тихонова — ученика Гумилева и страстного киплингианца — могло привести к Киплингу уже в студенческие годы. Позднее Окуджаву общался с К.Паустовским и П.Антокольским — представителями поэтического поколения, выросшего под знаком Киплинга. Наверное, можно говорить о таком явлении в довоенной литературе, как «советский писатель Редьярд Киплинг».

Авторитетный переводчик и составитель книг Киплинга А.Долинин дает следующую знаменательную характеристику его стихам: «В поэзии... Киплинг опирается на жанры периферические, находящиеся на «задворках литературы». Он смело вводит в свои баллады солдатский сленг, использовавшийся прежде лишь в юмористических журналах; он обращается к рифмам и интонациям популярных комических опер Гилберта и Салливана; он строит стихи как подтекстовку к мелодиям распространенных песен, маршей и романсов...»²¹. Чтобы продолжить аналогию с авторской песней, сформировавшейся в 60-е годы, заметим, что рассказчик в балладах Киплинга — это всегда маска, роль, сказочный повествователь, что прямо приводит нас к ролевой лирике Высоцкого и Галича.

То, что авторская песня 60–70-х словно училась у Киплинга, уже замечено его переводчиками. «Ни один из прямых подражателей Кип-

линга не подошел к нему так близко, как подошли Владимир Высоцкий, Александр Галич, Юз Алешковский. Вот где в чистом виде господствует стихия прямой речи, сказа, монолога, вот где в дело идет всякое слово без деления на высокое и низкое. И не важно, влияли ли Киплинг на этих поэтов... Главное, у них были общие с Киплингом истоки — городской романс, блатная и лагерная песня — золушки поэзии, вдруг преобразившиеся и затмившие своих старших и надоевших сестер»²².

Переводчик, назвав имена бардов, «близко подошедших к Киплингу», не включил в этот ряд Окуджаву — и это вполне объяснимо. У перечисленных поэтов, действительно, имеется типологическое родство с Киплингом, которое проявляется в «весомой, грубой, зримой» опоре на маргинальные песенные жанры. Кроме того, у этих авторов ярко выражена сказовая природа песен, чего нет у Окуджавы. Связи Окуджавы с Киплингом гораздо тоньше и в силу этого труднее определимы. Окуджавский Киплинг более литературен, как бы «окончательнее» переведен с кокни и грубого солдатского сленга на литературный русский язык — что органично для Окуджавы, но, наряду с другими особенностями его поэтики, затрудняет поиск непосредственных связей.

Поле наибольшего сближения двух поэтов — это стихи и песни о войне. В «Казарменных балладах» Киплинга есть черты, необыкновенно привлекательные для Окуджавы, которого война «не отпускала»²³ в течение всей жизни. Возможно, они подсказали русскому поэту некоторые жанровые особенности, образы и поэтические приемы, ставшие для него основополагающими именно в песнях о войне.

В первую очередь, это сам жанр «солдатской» лирической песни-баллады, данный Киплингом в законченном и оформленном виде. Этот жанр использовали и Высоцкий, и Галич, и, реже, Окуджава. Пример такой откровенно киплинговской ролевой лирики у Окуджавы — «Песенка веселого солдата» (1960, май—июнь 1961)²⁴ — ее родство с тональностью киплинговской баллады «Томми» отмечено М. Чудаковой²⁵.

Тональность (анализируется перевод Е. Полонской) в данном случае складывается из определенных стиховых приемов. Это как бы навешиваемый мотивчик солдатского марша, который задается в обоих произведениях сходной метрикой: разухабистым 4-строчным ямбом с парной рифмовкой и настойчиво повторяющимся рефреном. В сравнении с киплинговской балладой «Песенка» Окуджавы отмечена общей гармонизацией стиля: мужские окончания строк заменяются на женские, рефрен сокращается до одной строки, отсутствуют грубые «словечки» и жестокие откровения. При этом грохот барабана, присутствующий в рефренах «Томми» и на образном, и на фонетическом уровне, в окуджавских рефренах передается только средствами

фонетическими, с помощью аллитераций на звонкие «ударные» согласные: «б», «д», «р» и их сочетания. Для сравнения:

у Киплинга (перевод Е. Полонской):

О, Томми то, и Томми се, и как с грехами счет?
Но мы «стальных героев ряд», лишь барабан забьет, —
О, барабан забьет, друзья! О, барабан забьет!
И мы «стальных героев ряд», лишь барабан забьет.
«Томми»²⁶

у Окуджавы:

Возьму шинель и вещмешок, и каску,
в защитную окрашенные краску.
Ударю шаг по улицам горбатым...
Как просто быть солдатом, солдатом.
«Песенка веселого солдата»²⁷

«Песенка веселого солдата», как и «Томми», представляет собой смысловый оксюморон: ее бодрый бесшабашный мотивчик исполнен скрытого трагизма, а шуточный стихотворный текст отмечен цинизмом и горькой иронией — и в этом главное родство двух стихотворений.

Окуджава учился у британского поэта лиризм в изображении трагической солдатской судьбы, окрашенному, в конце концов, в пацифистские тона, как это ни парадоксально звучит, когда речь идет о Киплинге.

И лиризм, и пацифизм Киплинга заметил еще Д. Мирский. Он называет лиризм киплинговских баллад «глубоко пассивным», никуда не ведущим, «не открывающим никаких горизонтов»²⁸. Почти то же самое писали через 30 лет о «солдатских» песнях Окуджавы.

При всей своей нелюбви к «империалисту» Киплингу, Мирский вынужден признать: «Отдельно взятые, некоторые его стихи могут показаться даже антимилитаристскими»²⁹. Добавим к этому, что антимилитаристскими можно назвать чуть ли не все «казарменные баллады», начиная с «Томми», «Мандалея» и кончая «Пылью», «Пикником Вдовы» и «Дэнни Дивером» — все зависит от точки зрения читателя. Например, «Словарь» Брокгауза и Ефрона, изданный задолго до кристаллизации официального советского взгляда на Киплинга, дает его творчеству совершенно иную трактовку: «...Резкая критика английского режима и неподражаемое изображение солдатской жизни ставят К. наряду с Диккенсом. Он смело опрокидывает традиционные английские идеалы добропорядочности и чопорной добродетели и противопоставляет им возвышенный буддизм дикарей-туземцев...»³⁰

Киплинговские мотивы в стихах Б. Окуджавы уже были отмечены исследователями, хотя и не рассматривались подробно. Так, на общую киплинговскую интонацию в «Песне о солдатских сапогах» Б. Окуджавы указывает Марран³¹. Возможная связь между словом «воронье» в «Песне о солдатских сапогах» Б. Окуджавы и в стихах Киплинга «Марш хищных птиц» (пер. И. Грингольца) и «Добровольно «пропавший без вести» (пер. К. Симонова) отмечена В. Сажиним

(без указания хронологической последовательности появления текстов)³².

М. Чудакова в статье «Возвращение лирики» высказывает осторожное предположение, что «Песня о солдатских сапогах» Окуджавы «имела одним из источников или, во всяком случае, импульсов русскую версию песенки на слова Кипплинга»³³ (речь идет об уже упоминавшейся «Пыли»). Автор статьи отмечает сходство ключевого образа (сапоги) и акцентированные лексические повторы, которые даже графически записаны одинаково (через дефис); ср.: «пыль-пыль-пыль» у Кипплинга — «туман-туман-туман» у Окуджавы.

С осторожностью этого предположения трудно не согласиться. Вероятно, песенная форма «казарменных баллад» оказалась и в послевоенные годы близка молодому поколению. Не случайно оно запело одну из них — «Пыль» — на вновь обретенную мелодию, не случаен и отклик на нее Окуджавы. Но отклик этот столь же скрыт и таинствен, как и другие аллюзии в его текстах. Иногда поэт сам подсказывает ключ к ним (как в «Письме Антокольскому», о котором речь пойдет ниже), иногда мы можем судить об их источниках только по косвенным признакам.

Все же думается, что в данном случае, помимо песенного импульса, было и внимательное чтение поэтом переводов Кипплинга — иначе как объяснить появление одинаковой графики? Кроме того, в «Песне о солдатских сапогах», как и в некоторых других песнях Б. Окуджавы, есть аллюзии не только на «Пыль» — каждая из них в отдельности трудно вычленима, но вкупе они делают «киплинговский мотив» в творчестве Окуджавы более явственным.

Начнем с лирического субъекта «Песни о солдатских сапогах» — знаменитого окуджавского «мы», природа которого уже обсуждалась исследователями³⁴. Касался этой проблемы и автор данной публикации, пытаясь вывести происхождение коллективного лирического героя окуджавской поэзии из советской песенной традиции³⁵. Это краткое энергичное местоимение попало в песенную поэзию, во-первых, из солдатских и революционных песен, во-вторых, из стихов В. Маяковского, Э. Багрицкого и других поэтов через молодежные марши 30-х годов (самый известный из них — «Авиамарш» П. Германа и Ю. Хайта). В этих песнях говорится «о простых советских людях, словно об одном гигантском существе»³⁶. «Мы» — это общее тело, общее плечо, могучий коллективный сверхорганизм, у которого «стальные руки-крылья, / а вместо сердца пламенный мотор»³⁷.

Внес свою лепту в формирование этого образа и А. Прокофьев, прежде всего благодаря одноименному стихотворению. По мнению Д. Мирского, стихи А. Прокофьева «Мы» и «Разговор по душам» «написаны под несомненным формальным влиянием Кипплинга»³⁸. К моменту, когда создавалась «Песня о солдатских сапогах», этот совокупный лирический субъект уже

был неотъемлемой частью советской поэзии и с такой «советской» семантикой использовался Окуджавой в ранних стихах (далее везде курсив наш — Р.А.):

Ты веди нас по жизни строго,
жаркой молодости дорога...³⁹

Чтение переводов баллад Кипплинга в подобной ситуации могло стать еще одним импульсом для того, чтобы использовать этот образ для написания солдатской песни, и уже не на советский, а на кипплинговский лад.

У Кипплинга:

Но мы «стальных героев ряд», лишь барабан забьет...
«Томми», пер. Е. Полонской⁴⁰

Мы сломили Царя, мы свершили дела,
Там зданье Суда, где дивизия шла...
«Пикник Вдовы», пер. А. Оношкович-Яцыны⁴¹

В наш лагерь холера пришла — она ста боев злее,
И мы умираем в пустыне, как древние иудеи...
«Холерный лагерь», пер. Г. Фиша⁴²

День-ночь-день-ночь — мы идем по Африке...
«Пыль», пер. А. Оношкович-Яцыны⁴³

Таким образом, коллективный герой кипплинговских стихов — строитель и завоеватель Империи — дважды имел шанс отразиться в стихах русского поэта. Он мог прийти в произведения Окуджавы, во-первых, через стихи А. Прокофьева, Э. Багрицкого, молодежные марши 30-х, преобразившись в молодого бойца революции и строителя социализма, во-вторых, непосредственно через кипплинговские баллады. Так или иначе, в творчестве Окуджавы растворились оба лирических героя, став частью третьего — окуджавского «мы» (не монолитный коллектив, а избранные личности, не народ, а отдельные его представители).

Еще один кипплинговский образ в «Песне о солдатских сапогах» — грохочущий барабан. «Барабан», «барабанщик», «барабанщица» — атрибуты ранней окуджавской лирики. Их генеалогия, казалось бы, легко просматривается в советских пионерских песнях, откуда родом (пусть и с интенцией отталкивания) «веселый барабанщик» Б. Окуджавы. На самом деле между этим персонажем и героем окуджавских солдатских песен лежит непересекаемая граница — Война. Реальная война пошатнула юношеский романтизм, воспитанный советской поэзией 30-х, зато открыла взору трагическую правду баллад Кипплинга — Война же как поэтический образ разграничила художественное пространство на две части. Веселый барабанщик — персонаж романтического мира, освещенного отблесками светлых надежд, герои которого уходят вдаль, не оглядываясь и не сожалея о доме. Герои же солдатских песен Окуджавы и «казарменных баллад» Кипплинга рвутся назад, центр их пространства — дом, и уходят они в мрачный и трагический мир Войны и Смерти. Соответственно и гро-

хот барабана в этих песнях существует в другом семантическом поле: он вестник не надежды, а безысходности и гибели. Для сравнения:

у Окуджавы:

Вы слышите: грохочет барабан?
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...
*«Песня о солдатских сапогах»*⁴⁴

у Киплинга:

Но мы «стальных героев ряд», лишь барабан забудет...
*«Томми», пер. Е. Полонской*⁴⁵

Жизнь окончил Денни Дивер —
слышишь звонкий барабан?
*«Денни Дивер», пер. А. Оношкович-Яцыны*⁴⁶

Нам не до шуток с бабами, нет охот, и никто не пьян;
Нам остается лишь думать, шагая под барабан...
*«Холерный лагерь», пер. Г. Фиша*⁴⁷

В «Песне о солдатских сапогах» и еще некоторых «солдатских» песнях Окуджавы рассыпаны и другие «осколки» кипплинговских образов, которые с трудом поддаются анализу и потому остаются спорными. Но мы на них все же укажем.

У Киплинга:

Братцы, братцы, вы с войны?
Не видали моего дружка?
*«Братцы, братцы...», пер. А. Оношкович-Яцыны*⁴⁸

Слово «дружок», настойчиво повторяющееся в рефрене кипплинговской песенки, в поэтическом творчестве Окуджавы встречается единственный раз — в «Песне о солдатских сапогах», одном из самых «киплинговских» его произведений, — и встречается, хотя и с несколько сдвинутой семантикой, в контексте, перекликающемся с контекстом «Братцев...» (в обоих случаях речь идет об измене возлюбленному, ушедшему на войну). Песенка Киплинга заканчивается призывом солдатского хора к героине, чей возлюбленный не вернулся с войны:

Старый! Новый!
Бери себе *дружка*,
Мертвым не помочь, вытри слезы прочь
И лучше-ка возьми его в *дружки*!
*«Братцы, братцы...», пер. А. Оношкович-Яцыны*⁴⁹

Ср. у Окуджавы:

А где же наши женщины, *дружок*,
когда вступаем мы на свой порог?
Они встречают нас и вводят в дом,
но в нашем доме пахнет воровством...
*«Песня о солдатских сапогах»*⁵⁰

С конца 50-х появляется в стихах и песнях Окуджавы и словечко «братцы»:

Ах, это, *братцы*, о другом!
*«Песенка о комсомольской богине», 1957*⁵¹

Спите себе, *братцы*, — всё начнется вновь...
*«Старинная солдатская песня», 1972*⁵²

В «Старинной солдатской песне» многое, начиная с названия, отсылает к источнику XIX века, а именно, к стихам Дениса Давыдова — в частности, упоминающиеся в песне реалии: «звонкие копыта», «маркитантка», излюбленное давидовское «братцы» (см. об этом в нашей работе⁵³). Но если в 70-е годы Б. Окуджавы, как известно, серьезно интересовался поэзией XIX века, то для 1957-го, когда создавалась «Песенка о комсомольской богине», такой интерес еще не был характерен, в то время как поэзия Киплинга, по видимому, уже была в сфере его внимания (во всяком случае, в приведенных выше ответах на вопросы слушателей во время выступлений поэт говорит о большом влиянии на него Киплинга в пору поэтического становления). Таким образом, русское солдатское «братцы», выбранное А. Оношкович-Яцыной для перевода вышеназванной песенки, могло прийти в творчество Окуджавы и через стихи Киплинга.

Но и в «Старинной солдатской песне», создававшейся, казалось бы, в период изменившихся литературных предпочтений поэта, слышен кипплинговский отзвук.

И по настроению, и по маршевому ритму, и по теме и облику лирического героя песня перекликается с кипплинговским «Томми». Неизбежность гибели, фатальность подчинения «командирам» на века вперед — суть обоих произведений. Антитеза, на которой построена вся баллада Киплинга (Томми — презренное существо, «серая скотинка», но как только начинается война, его объявляют героем), отзывается у Окуджавы латентно, как намек, отзвук, аллюзия, но тем не менее остается узнаваемой:

Живы мы куда, фронтовая голь,
а погубнем — райская дорога...
*«Старинная солдатская песня»*⁵⁴

Начинаясь как стилизация под солдатскую песню XIX века, «Старинная солдатская песня» от строфы к строфе все более абстрагируется от определенного исторического времени и приобретает все большую степень обобщенности:

Спите себе, братцы, — всё вернется вновь,
всё должно в природе повториться:
и слова, и пули, и любовь, и кровь...
Времени не будет помириться⁵⁵.

«Пули» в одном ряду с вечными ценностями — «словами», «любовью» и «кровью» — тоже окрашиваются семантикой вечного и символического. Война как вечное убийство; абстрактные враги, фатальная повторяемость цикла «жизнь — долг солдата — гибель в бою» — каждый образ песни приобретает обобщенный символический смысл.

Но согласно этой логике, такая деталь, как «песок» («Для чего мы пишем кровью на пес-

ке?...»⁵⁶) также должна рассматриваться вне какой-либо конкретики. Между тем «песок» кажется «чужой» реалией и в песне, стилизованной под солдатскую Д.Давыдова (более логичным был бы, наверное, «снег»), и в песне обобщенно-символической. «Песок» перестает восприниматься как конкретная деталь, если рассматривать его не просто в качестве ворвавшегося в «старинную» русскую песню воспоминания о реальном «песке моздокском»⁵⁷, а как экзотический образ далекой, почти мифической, а потому превратившейся в символ — Войны Киплинга («День-ночь-день-ночь мы идем по Африке»).

В целом, если поэты 30-х взяли у Киплинга — автора «казарменных баллад» — пафос коллективного действия и подчинения долгу, романтику жертвенного служения идее, то у Окуджавы акцентируется другое — горечь, неизбежность подчинения жестокому закону Войны, протест против отношения общества к солдату как к необходимой жертве, агнцу, обреченному на заклятие. В результате преодолеть романтизм военного похода («Товарищ мужчина, / а всё же заманчива доля твоя...»⁵⁸), отказаться от него в песнях о войне Окуджаве помог не кто иной, как романтик и милитарист Киплинг.

Если об отзвуках киплинговских «казарменных баллад» в поэзии Б.Окуджавы имеется несколько упоминаний в исследовательской литературе, то «морские баллады» Киплинга, кажется, никем под таким углом зрения не рассматривались. Между тем романтизм киплинговских «морских баллад», столь созвучный мироощущению «оттепели», оказался востребованным и в ряде песен и стихов Б.Окуджавы, которые, в отличие от его «солдатских» песен, можно с полным правом назвать романтическими.

Таково «Письмо Антокольскому», где единственный раз в стихах Б.Окуджавы имя британского поэта называется прямо и для которого был выбран ритм, метр и образный ряд перевода одной из самых известных «морских баллад» Киплинга «Мэри Глостер».

У Киплинга:

Я платил за твои капризы, не запрещал ничего.
Дик! Твой отец умирает, ты выслушать должен его.
Доктора говорят — две недели. Врут твои доктора.
Завтра утром меня не будет... и... скажи, чтоб вышла
сестра.

.....
Капитан в двадцать два года, в двадцать три женат,
Десять тысяч людей на службе, сорок судов прокат.
Пять десятков средь них я прожил и сражался немало
лет,

И вот я, сэр Антони Глостер, умираю — баронет!
«Мэри Глостер»,
пер. А.Оношкович-Яцыны и Г.Фиша⁵⁹

Ср. у Окуджавы:

Здравствуйте, Павел Григорьевич! Всем штормам
вопреки,
пока конфликты улаживаются и рушатся материки,

крепкое наше суденышко летит по волнам стрелой,
и его добротное тело пахнет свежей смолой.

.....
Киплинг, как леший, в морскую дудку насвистывает
без конца,
Блок над картой морей просиживает, не поднимая лица,
Пушкин долги подсчитывает, и, от вечной петли
спасен,
в море вглядывается с мачты вор Франсуа Вийон!
«Письмо Антокольскому»⁶⁰

Мы находим в стихотворении почти тот же ряд имен, что и в ответах на записки слушателей на выступлениях Б.Окуджавы. Первым назван Киплинг, затем вместо Пастернака — Блок, далее Пушкин и «вор Франсуа Вийон», основная «профессия» которого подчеркнута не случайно: герои «морских баллад» Киплинга, как правило, пираты, бродяги, изгои общества, изображенные в романтическом свете (Пастернаку, как олицетворению «домашности», не место в этой «маргинальной» компании).

То, что «ключом» к стихотворению является имя Киплинга, в данном случае не вызывает сомнений. Во-первых, стиховая структура «Письма...» почти в точности повторяет структуру русского перевода «Мэри Глостер». Метр киплинговской баллады — 6-ударный тактовик с цезурой после 3-й стопы, с женским окончанием 1-го и мужским окончанием 2-го полустишия — не принадлежит к числу «ходовых» в русской поэзии и достаточно сложен, чтобы признать подобную метрическую близость двух стихотворений случайной. Окуджавский метр повторяет метр «Мэри Глостер» в первых двух строфах — за исключением характерной для Окуджавы попытки его гармонизировать посредством удлинения окончаний первых полустиший (дактилические и гипердактилические вместо женских). Затем тактовик «Письма...» становится 7-ударным (цезура из-за этого сдвигается), но в последней строфе возвращается к исходному рисунку. Оба стихотворения имеют парную рифмовку и идентичную строфику. В жанровом отношении стихотворение Окуджавы стилизовано под балладу.

Во-вторых, в «Письме...» использован тот же прием, что и в «Мэри Глостер» — прием «драматического монолога», обращенного к молчаливому собеседнику. Воспроизвел поэт и грубоватую матросскую интонацию киплинговского героя, и ключевую метафору баллады — судьба человека как плавание по бурному морю жизни. Б.Окуджава эту метафору трансформирует: в его стихотворении море жизни тождественно морю поэзии.

Поэтическое обращение к Антокольскому, аранжированное под «Мэри Глостер», содержит условный код, понятный и отправителю, и адресату. И скорее всего код этот двойной. От Киплинга тянется ниточка к запретному имени Гумилева, его «Капитанам», гордо стоящим на мостике, «отряхая ударами трости / ключья пены с высоких ботфорт»⁶¹.

Не потому ли в последнем стихе «Письма...» появляется единственный безымянный персонаж — капитан:

Но перед бурей всегда надежней в будущее глядеть...
Самые чистые рубахи велит капитан надеть!⁶²

Мы рискнем назвать «киплинговской» и песню «Не бродяги, не пропойцы...». Ранее⁶³ мы предположили, что загадочная строчка этой песни «за столом семи морей» восходит к ветхозаветной метафоре всемирности «семь морей», но не смогли найти убедительных доказательств знакомства поэта с соответствующими библейскими текстами. «Морские баллады» Киплинга помогают обнаружить недостающее звено этой цепи.

Некоторые «морские баллады» вошли в упоминавшиеся выше «Избранные стихи» (1936), в частности, туда попали «Баллада о ночлежке Фишера», «Женщина моря», «Береговые маяки».

«Баллада о ночлежке Фишера» повествует о «бродягах и пропойцах» всех морей, пирующих в ночлежке Калькутты, и о смертельной драке из-за женщины:

Шли к Фишеру в ночлежный дом
Одни лишь моряки,
Со всех концов, из всех портов,
Кто с моря, кто с реки,
И были щедры на вранье, окурки и плевки.
.....
Без австриячки Анны здесь
Никто не пьет вина...
.....
Жизнь — бой, ну что ж! бой — это нож
И в Ховра и кругом,
И до заката тот умрет,
Кто шелкал пробкой днем.
В ночлежке Фишера горим
*Мы все любви огнем...*⁶⁴

«Береговые маяки» — песня Маяков, олицетворяющих зов Англии, берег и свет родины, куда всегда возвращаются корабли, посланные на завоевание колоний «Женщиной моря» — Британской империей:

Увенчанные пеной и в траве морской по грудь,
Мы молча озираем морскую кипящую муть.
С утесов, шхер и мысов, с аванпостов крутой земли
Мы смотрим, как Каналом ползут и ползут корабли!
.....
Домой, домой с востока плывите поскорей!
Домой спешите с запада, цыгане всех морей!
Вы ткете ткань Империи, морские челноки,
Вас Англия встречает, и с ней ее *Маяки*!⁶⁵

Образ *береговых маяков*, посылающих лучи морским странникам, плывущим домой, и стал ключевым в песне «Не бродяги, не пропойцы...». Образ этот совершенно по-окуджавски очеловечен: вместо глобального и имперского ему придан личный, интимный смысл. Основная тема киплинговского текста растворена в последней строфе песни Б.Окуджавы:

Просто нужно очень верить
этим синим маякам,
и тогда неожиданный берег
из тумана выйдет к вам.⁶⁶

Образ Маяков, соединяющих своими лучами влюбленных, как коннотация основного образа тоже присутствует в стихотворении Киплинга:

Мы горящую свяжем цепью, как бы яростен ни был
шквал,
Любимого, что морем взят, с подругой, что он
целовал...⁶⁷

И, наконец, «В неолитическом веке» — стихотворение, которое не является «морским» (оно представляет собой монолог доисторического поэта, поющего гимн творческой силе и ярости первозданного мира). Но именно оно дало название поэтическому сборнику Киплинга, в котором собрана большая часть «морских баллад» — «Семь морей» (1896):

Мир еще огромный дом — *семь морей* лежат на нем,
И не счесть народов разных стран...⁶⁸

Интересно, что образ мира как *плоскости*, на которой лежат «семь морей», появился только в переводе М.Фромана (в оригинале: «Still the world is wondrous large — seven seas from marge to marge»⁶⁹ — «мир все еще удивительно велик — семь морей от края до края»), но именно этот образ стола-мира и оказался востребован в окуджавской песенке. Если исходить из предположения о «киплинговском» происхождении песни «Не бродяги, не пропойцы...», смысл загадочной строки «за столом семи морей» становится прозрачным и легко укладывается в «оттепельный» контекст с его жаждой свободы и открытости мира: *хотя мы не бродяги и не пропойцы, мы, подобно вольным пиратам Киплинга, пьем вино за столом в огромном прекрасном мире, и я хочу, чтобы мы, как вольные пираты, пропели славу моей женщине и сравнили ее с близким берегом, а ее глаза — с синими маяками.*

Источник киплинговской метафоры «семь морей» сомнений не вызывает — это Ветхий Завет. Представление Киплинга о британцах как об «избранном народе» — иудеях современности — подкреплено обилием ветхозаветных образов в его стихах, множеством цитат, демонстрирующих глубокое знание библейских текстов и библейской символики, что отмечалось исследователями его творчества⁷⁰. Даже в таком небольшом сборнике, как «Избранные стихи», содержится несколько метафорических «библейских» стихотворений («Гимн перед битвой», «Слава Сада», «Сион» и т. д.) и множество библейских аллюзий. Таким образом, строка «стол семи морей» в песне «Не бродяги, не пропойцы...» через стихотворение Киплинга в конечном счете восходит к Библии — что не мешает ей, разумеется, иметь и другие коннотации (и сказочно-фольк-

лорную, и, например, морскую и пиратскую — «роза семи ветров», и московскую — «порт пяти морей»).

Морская и пиратская тема у Б.Окуджавы как тема тоски по свободе и мужеству (этот киплингский смысл метафоры пиратства сохранен поэтом) возникает неоднократно — в таких произведениях, как «Письмо Антокольскому», «Не бродяги, не пропойцы...», «Последний Пират», стилизованная «Пиратская лирическая». На двух последних мы не будем останавливаться, отметим только их гумилевско-киплинговское происхождение. Их образы перекликаются с образами гумилевского (написанного под явным обаянием Киплинга) цикла «Капитаны» (ср. у Окуджавы: «В ночь перед бурей на мачте горят Святого Эльма свечи...»⁷¹; у Гумилева: «Но, знак печали и несчастий, / Огни Святого Эльма светятся, / Усеяв борт его и снасти...»⁷²) и киплинговских «морских баллад», таких как «Баллада о «Боливаре», «Стихи о трех котиколовах», «Купцы» и других, в которых Киплинг создал «подлинный героический эпос пиратства»⁷³.

Помимо аллюзий на «казарменные» и «морские» баллады, можно отметить еще некоторые точки соприкосновения двух поэтик. Как видно на примере «Письма Антокольскому», Б.Окуджава легко адаптировал понравившиеся ему метры и ритмы к собственным поэтическим замыслам. Эхо киплинговского стиха можно обнаружить и на уровне отдельной окуджавской строки. Вот строчка из знаменитой песенки Б.Окуджавы, ритмическая и рифмическая организация которой почти идентична одной «мускулистой» строке перевода А.Оношкович-Яцыны, что, с нашей точки зрения, исключает случайное совпадение:

*В огонь? Ну что ж, иди! Идешь?
И он шагнул отважно...*

«Бумажный солдатик»⁷⁴

У Киплинга (пер. А.Оношкович-Яцыны):

*Жизнь — бой, ну что ж! бой — это нож
И в Ховра и кругом...*

«Баллада о ночлежке Фишера»⁷⁵

Стихотворение Киплинга «Когда намалюют картину...» могло подсказать поэту идею «Живописцев», рисующих не обычными красками на обычном холсте, но — окуная кисти в палитру вселенского пространства («в суету дворов арбатских и в зарю»⁷⁶), рисующих «наши судьбы»⁷⁷ на живом — «очнувшемся» — пространстве Тверской улицы.

В стихотворении Киплинга повествуется о том, как после библейского конца света мистические художники будут рисовать на холсте Мироздания: они не станут использовать краски и кисти, а начнут

*Холсты многомилльные мазать летящей кометы
хвостом...*

.....
Никто ради денег и славы стараться не будет тогда,
Но каждый за счастье работать, с планеты отдельной
своей,
Напишет все Вещи, как видит, для Господа Сущих
Вещей.
«Когда намалюют картину», пер. М.Фромана⁷⁸

Окуджавские живописцы — свои, «домашние», — не осознают мистического смысла происходящего, тайну знает только поэт («Я потом, что непонятно, объясню»⁷⁹).

Киплингский прием сквозного диалога, на котором построены, например, баллады «Денни Дивер», «Братцы, братцы...», «Пикник вдовы», Б.Окуджава использовал в стихотворении «Дерзость, или Разговор перед боем» (это отмечено М.Чудаковой⁸⁰) и в «Ночном разговоре».

И, наконец, «фирменный» киплингский прием — придание образу абстрактного или глобального смысла с помощью прописной буквы — мы находим и у Б.Окуджавы.

У Киплинга это выглядит так:

*О, Запад есть Запад, Восток есть Восток,
и с мест они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей
на Страшный господень суд...
«Баллада о Востоке и Западе», пер. Е.Полонской⁸¹*

*Великие вещи, все, как одна:
Женщины, Лошади, Власть и Война.
«Баллада о царской шутке»,
пер. А.Оношкович-Яцыны⁸²*

*...Стояли вечером тогда
На якоре у Лондона Трех капитанов суда...
«Стихи о Трех капитанах»,
пер. А.Оношкович-Яцыны⁸³*

*Жгучий полдень, мрак полночи, Боль, Печаль иль
Смерти час?
«Галерный раб», пер. М.Фромана⁸⁴*

У Окуджавы:

*Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые: Вера, Надежда, Любовь.
«Три сестры»⁸⁵*

*В районной пивной, на сквозном ветерке,
гуляет Последний Пират...
«Последний Пират»⁸⁶*

*У полковника Смерти ошибка...
«Из фронтового дневника»⁸⁷*

*...не разглагольствуя, не помышляя о Зле и Добре...
«Летняя бабочка вдруг закружилась над лампой
полночной...»⁸⁸*

*...что станут профессией Боль, и Надежда, и Даль...
«Звезда Голливуда»⁸⁹*

Поэтическое слово иногда отзывается самым неожиданным образом. Во «взаимоотношениях» Окуджавы и поэтического наследия Кип-

линга в 70-е годы возник дополнительный аспект. Бардовские песни «оттепели», по мнению одного из переводчиков британского поэта, с которым мы не можем не согласиться, «позволили заново и по-новому прочесть Киплинга, сделали возможным появление таких переводов, как замечательные переводы недавно скончавшегося Грингольца. Такого Киплинга на русском еще не было...»⁹⁰

И хотя речь в приведенном высказывании идет о песнях Высоцкого, его можно с полным правом отнести и к песням Окуджавы. В переводах Киплинга, сделанных И. Грингольцем в 70–80-е годы, можно обнаружить характерные параллели с окуджавскими песнями, уже широко известными в то время. И эти параллели, на наш взгляд, позволяют ставить вопрос о влиянии Б. Окуджавы на переводчиков Киплинга.

У Окуджавы:

Надежда, я вернусь тогда, *когда трубач отбой сыграет,*
Когда трубу к губам приблизит и острый локоть
ответит...
«Сентиментальный марш»⁹¹

Вы слышите, грохочет барабан?
Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...

А по полям жиреет воронье,
А по пятам война грохочет вслед.
«Песня о солдатских сапогах»⁹²

В стихах Киплинга (переводы И. Грингольца):

Эй, Томми, так тебя и сяк, ступай и не маячь!
 Но — мистер Аткинс, просим Вас! — *когда зовет*
трубач,
 Когда зовет трубач, друзья, когда зовет трубач...
«Томми»⁹³

«Товсь к погрузке!» Пусть малюют черта —
 Хвост трубой! Еще гульнем, *солдат!*

И кончай о ней. Любовь, браток, — до борта.

.....
 Коршунье и воронье
 Налетит урвать свое.

«*Марш хищных птиц*»⁹⁴

Творчество Булата Окуджавы в силу способности автора вбирать в свою поэтику и почти бесследно растворять в ней самые разнородные элементы «чужих» художественных систем, сложно для исследований. Как всякое крупное явление словесности, его поэзия представляет собой поток, который одновременно питается множеством разнообразных литературных и фольклорных источников. Чтобы выявить связи его творчества с какой-либо конкретной поэтикой (в данном случае Редьярда Киплинга), приходится терпеливо собирать крошечные осколки чужого художественного мира, инкорпорированные в собственно окуджавскую поэтическую ткань. Но когда число этих осколков становится значительным, появляется основа для предположений об истоках тех или иных тем и мотивов, а значит, и возможность приблизиться к тайне становления художника.

В заключение нам представляется уместным процитировать строфу Киплинга, содержащую два символа, которые имеют важное значение для всей поэзии Б. Окуджавы и потому, несомненно, были им замечены в годы увлечения Киплингом (конец 50-х — начало 60-х). Доказательством тому служит окуджавское стихотворение «Два великих слова» (1962)⁹⁵, представляющее собой развернутый парафраз этой киплинговской строфы, которая вполне могла бы принадлежать перу Булата Окуджавы или, по крайней мере, стать эпиграфом к его творчеству:

Великие вещи, две, как одна:
 Во-первых — Любовь, во-вторых — Война.
 Но конец Войны затерялся в крови —
 Моё сердце, давай говорить о Любви!

Р. Киплинг «Баллада о царской шутке»,
пер. А. Оношковиц-Яцыны⁹⁶

Примечания

¹ Данный текст опубликован в изд.: *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. М., 2004. С. 336–358.

² *Пыль* // *Антология бардовской песни*. М., 2005. С. 22–23.

³ На далекой Амазонке // Там же. С. 93; *Солдат Киплинга* // *Кукин Ю.* Дом на полпути. М., 1991. С. 164. «Песня шагом, шагом...» // *Люди идут по свету: Книга-концерт* / Сост. Л. Беленький. М., 1989. С. 128.

⁴ *Соколова И.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 215.

⁵ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 170.

⁶ Там же. С. 176.

⁷ Там же. С. 177.

⁸ *Паперный З.* За столом семи морей // *Вопросы литературы*. 1983. № 6. С. 34–35, 40–41.

⁹ *Зайцев В.* Булат Окуджава и поэты-современники // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта*. М., 2001. С. 66–68.

¹⁰ *Чудакова М.* Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 16–25.

¹¹ *Паустовский К.* Рассказы о Бабеле // И. Бабель. Воспоминания современников. М., 1972. С. 11.

¹² *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 370.

¹³ *Киплинг Р.* Стихотворения и баллады. Пг., 1922.

¹⁴ *Киплинг Р.* Избранные стихи. Л., 1936.

- ¹⁵ **Симонов К.** Глазами человека моего поколения // Знамя. 1988. № 3. С. 27.
- ¹⁶ **Долинин А.** Редьярд Киплинг, новеллист и поэт // **Киплинг Р.** Рассказы. Стихотворения. Л., 1989. С. 5.
- ¹⁷ **Мирский Д.** Поэзия Редьярда Киплинга // **Мирский Д.** Статьи о литературе. М., 1987. С. 146.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ **Уайльд О.** Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. **Киплинг Р.** Стихотворения. Рассказы. М., 1976.
- ²⁰ **Живописцева И.** Опали, как листва, десятилетия. Воспоминания. СПб., 1998. С. 7.
- ²¹ **Долинин А.** Указ соч. С. 11.
- ²² **Дымшиц В.** Редьярд Киплинг // Киплинг Р. Стихотворения. СПб., 1996. С. 21.
- ²³ См., например, интервью Б.Окуджавы в альманахе «Московские встречи» (М., 1984. С. 177).
- ²⁴ Датируется по: **Окуджава Б.Ш.** Собрание сочинений: [В 12 т.] [Т. 2]: Песни. М., 1984. С. 88.
- ²⁵ **Чудакова М.** Указ соч. С. 27.
- ²⁶ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 154.
- ²⁷ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 106.
- ²⁸ **Мирский Д.** Указ. соч. С. 157.
- ²⁹ Там же. С. 155.
- ³⁰ **Брокгауз и Ефрон.** Энциклопедический словарь. Т. 29. М., 1991. С. 85.
- ³¹ **Марран.** Булат Окуджава и его время // Континент. 1983. № 36. С. 333.
- ³² **Сажин В.** Примечания // **Окуджава Б.** Стихотворения. СПб., 2001. С. 616–617.
- ³³ **Чудакова М.** Указ. соч. С. 27.
- ³⁴ **Кнабе Г.** Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы» // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 8–15.
- ³⁵ **Абельская Р.** «Ах, это, братцы, о другом...» (Советская песня и ее значение для формирования поэтики Б.Окуджавы) // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей международной научной конференции. М., 2003. С. 266, 268–269.
- ³⁶ **Минералов Ю.** Так говорила держава: XX век и русская песня. М., 1995. С. 101.
- ³⁷ Славим победу Октября: Избранные русские советские песни 1918–1940 гг. М., 1987. Вып. 1. С. 55.
- ³⁸ **Мирский Д.** Указ. соч. С. 153.
- ³⁹ **Окуджава Б.** Лирика. Калуга, 1956. С. 44.
- ⁴⁰ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 154.
- ⁴¹ Там же. С. 158.
- ⁴² Там же. С. 162.
- ⁴³ Там же. С. 165.
- ⁴⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 29.
- ⁴⁵ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 154.
- ⁴⁶ Там же. С. 157.
- ⁴⁷ Там же. С. 162.
- ⁴⁸ Там же. С. 160.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 29.
- ⁵¹ Там же. С. 53. Датируется по: **Окуджава Б.Ш.** Собрание сочинений: [В 12 т.] [Т. 2]: Песни. В сб. «Стихотворения» (М., 1984) датируется 1958 годом.
- ⁵² Там же. С. 271. Датируется по: **Окуджава Б.Ш.** Собрание сочинений: [В 12 т.] [Т. 2]: Песни. В сб. «Стихотворения» (М., 1984) датируется 1973 годом.
- ⁵³ **Абельская Р.** Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности. Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. С. 113.
- ⁵⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 271.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Там же. С. 63.
- ⁵⁸ Там же. С. 110.
- ⁵⁹ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 31.
- ⁶⁰ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 209.
- ⁶¹ **Гумилев Н.** Соч. в 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 116.
- ⁶² **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 210.
- ⁶³ **Абельская Р.** О еврейских мотивах в поэзии Б.Окуджавы // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 164–166.
- ⁶⁴ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 83–84.
- ⁶⁵ Там же. С. 128.
- ⁶⁶ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 23.
- ⁶⁷ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 128.
- ⁶⁸ Там же. С. 214.
- ⁶⁹ **Киплинг Р.** Стихотворения. СПб., 1994. С. 312.
- ⁷⁰ **Долинин А.** Указ. соч. С. 15; **Дымшиц В.** Указ. соч. С. 15.
- ⁷¹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 320.
- ⁷² **Гумилев Н.** Указ. соч. С. 119.
- ⁷³ **Миллер-Будницкая Р.** Поэзия Редьярда Киплинга // **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 7.
- ⁷⁴ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 74.
- ⁷⁵ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 85.
- ⁷⁶ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 81.
- ⁷⁷ Там же.
- ⁷⁸ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 215.
- ⁷⁹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 81.

- ⁸⁰ **Чудакова М.** Указ. соч. С. 27.
⁸¹ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 46.
⁸² Там же. С. 58.
⁸³ Там же. С. 77.
⁸⁴ Там же. С. 95.
⁸⁵ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 72.
⁸⁶ Там же. С. 178.
⁸⁷ Там же. С. 282.
⁸⁸ Там же. С. 355.
⁸⁹ Там же. С. 609.
⁹⁰ **Дымшиц В.** Указ. соч. С. 21.
⁹¹ **Окуджава Б.** Чаепитие на Арбате. С. 12.
⁹² Там же. С. 29.
⁹³ **Киплинг Р.** Рассказы. Стихотворения. Л., 1989. С. 395.
⁹⁴ Там же. С. 314.
⁹⁵ Датируется по: **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. М., 1984.
⁹⁶ **Киплинг Р.** Избранные стихи. С. 60.

Белла АХМАДУЛИНА

«Опора эта называется Булат»

Я думаю, что наша общая улыбка любви и благосклонности сейчас, когда мы вспоминаем Булата, будет посвящена... и Киплингу тоже. Прекрасная дама-оратор, которая только что говорила о Киплинге, наметила какие-то сложные пунктирные связи между ними. Я ничего об этом не знала. Хорошо, пусть будет так.

Я, сколько помню, не выступала ни на одной конференции. Если бы Булат сейчас видел, что я сижу перед микрофоном и между висками у меня то напряжение, которое необходимо, чтобы сказать слова, соответствующие и его образу, и его литературному значению, может быть, он усмехнулся бы и милостиво, и жалостливо. Я думаю о Булате всегда. Нить, соединяющая нас, не может быть прервана какой-то неведомой грубой силой. В моей очень сложной жизненной ситуации — затрудненного писания, плохо со зрением, — у меня есть эта светлая опора для мозга, для души, и опора эта называется Булат.

Мы присваиваем себе чужой опыт. Вот я вижу фотографию. Кого-то там выносят из родильного дома. Это маленький Булат. А могла быть и я. Боже, куда несут этого младенца, что ему предстоит претерпеть и за что? Человек присваивает себе все: страдания других людей, их плач, войну, которую он увидел лишь детским зрением. Что ж здесь странного, вот Аксенов хорошо помнит, как его вместе с отцом арестовали (в четыре года!), конфету дали, но тут его храбрый выпивший дядя отнял ребенка. А потом все, что произошло, почему-то становится нашим общим опытом. Всю жизнь ты живешь с чужими, но уже ставшими твоими воспоминаниями. Ты не можешь от души рассмеяться, не можешь вполне быть свободен, ты все равно помнишь, всю жизнь. В нашем общем опыте — и война, и убиенные, и арестованные, и уничтоженные. Все это и вытерпеть было бы невозможно, если бы не существовало того, что уравновешивает твое положение на белом свете. Есть сила, ее несут в себе некоторые избранные. Их немного, навряд ли их назовешь счастливыми, им самим нелегко живется. Но мощь их духа нас поддерживает. Их сила часто совпадает с их хрупкостью — как у Мандельштама, как у Булата.

Я не похваляюсь дружбой с Булатом. Просто для меня она означает содержание моей жизни. Иногда вдруг невыносимо становилось, а Булат засмеется, рот так рукой прикроет — и ничего...

Все вы знаете: отец его — Шалва, мать его Ашхен Степановна. Я — Ахатовна, отец мой — Ахат, мать моя — Надежда. Булат родился на Арбате, и я тоже в Москве родилась, прямо посредине Москвы. Его мать армянка, отец грузин. У меня отец — татарин, мать русская. А где то место, где я родилась, и откуда меня словно украли злые кочевники? Пока я подрастала, менялся язык, менялись нравы, менялось все. У нас словно была какая-то другая родина. И Булат — может быть, потому его так и влекли исторические сюжеты, словно он считал, что родина наша там, где русский язык, не изведенный, над которым еще никто не надругался? А когда изводят язык — это не только грамматика, суффиксы, прилагательные, — нет, это боль, которую причиняют языку, здесь еще и кровь людей, говоривших на этом языке. Все то, что мы нечаянно сделали своим собственным опытом, уже было в языке. Но до конца присвоить этот опыт, сделать его только нашей собственной добычей мы не можем, и снова его отдаем. Так в языке накапливается та высочайшая печаль, то положение души на белом свете, которое и есть Совесть, Благородство и совершенное человеческое Достоинство.

Вижу иногда: кто-то поет и шутит на экране, одни открывают рты для одной пошлости, другие для соответствующей. И кто наш защитник от этой опасности? Когда-то еще в ранней молодости я написала, мне кажется, не совсем удачно: «О пошлость — ты не подлость, / ты лишь уют ума»¹. Уют ума, который ничего не ищет, не хлопчет о другом, живом и сущем, который полагает, что речь — это просто то, что слетает с наших уст. Он не знает, что речь — изъяснение души и в то же время удостоверение того, что мы (то есть то, что нас объединяет) еще существуем. А Булат знал. Его тончайшая, поразительная хрупкость — ее даже худобой не назовешь, — весь его облик говорил о том, что в него не может вместиться ни одного дурного помысла, ни самого маленького вульгаризма. Булат с его совер-

шенной опрятностью совести — вот наша защита от пошлости.

Возблагодарим Ольгу Владимировну — она, скромнейшая и мужественная, собрала нас здесь и поддерживает какую-то стройность в этом действе.

О.Окуджава. Я хочу сказать официально: Белла Ахатовна, мы вас очень ждали, мы счастливы вас видеть и благодарим за то, что вы пришли нас поддержать. Ты неотразима как всегда.

Б.Ахмадулина. Ольга, ты же знаешь, как я тебя люблю, Солдатик!

Примечание

¹ Ахмадулина Б.А. Сказка о Дожде // Ахмадулина Б.А. Сочинения. Том 3. М., 1997. С. 19.

Борис МЕССЕРЕР

«И в том автомобиле объезди целый свет...»

Когда я говорю о Булате и произношу слово «друг» — я всегда подчеркиваю меру своего почитания этого замечательного человека, и у меня присутствует чувство, что я смотрю на него снизу вверх. Мы дружили на равных. Но я старался донести до него свое почитание и восхищение и в ответ чувствовал его благосклонное внимание и участие в своей судьбе. В любом случае дружба была. И мне хотелось бы попытаться сформулировать свое ощущение от личности Булата. Я понимаю, что невозможно охарактеризовать его личность в полной мере по той простой причине, что сам он отторгал всякое славословие в свой адрес, относился к себе с иронией и старался, чтобы окружающие его люди тоже были настроены на более легкий лад. Все его рассказы о себе — это рассказы о том, как он попадал в глупые и дурацкие положения. Он сам смеялся над собой — в этом, собственно, и заключалась его человеческая позиция.

Но, прежде чем рассказать о нем что-то конкретное, выскажу одно суждение о Булате. Он поразительно четко выстраивал свои отношения с людьми, был другом верным до педантичности. Он звонил нам с Беллой регулярно или, точнее сказать, редко, но регулярно. Он просто проверял, как мы живем... Вдруг в телефонной трубке раздавался голос Булата: «Что у вас там? Расскажи. Как Белла? Пишет ли? Что ты делаешь?» И я сразу терялся от неожиданной необходимости подробно о нас рассказывать. А он уже говорил: «Ну ладно, скоро увидимся. Пока. Привет». То есть он интересовался тем, что с нами происходит, все ли в порядке. При этом абсолютно не терпел амикошонских отношений. Панибратства нельзя было вообразить даже во время застолья, когда выпивали, шутили... Дружба всегда находилась под его присмотром. Она поверялась его точным ощущением формы человеческих взаимоотношений.

Мы могли, скажем, занять у Булата деньги, что, вообще говоря, выглядит для меня сейчас безумием — ведь Булат для другого, для чего-то высшего был создан.

Оглядываясь назад, думаю, что даже спрашивать у него: «Который час?» — и то выглядело нелепо, а уж деньги занимать — тем более. Но так случалось. Кстати, вспоминаю, что и у Высоцкого занимали... На риторический вопрос: «Можно ли было занимать?» — по поводу кото-

рого я сейчас рассуждаю, Булат со всей искренностью ответил сам в «Песенке Белле»:

Машина — это дело.
Все остальное — пыль.
Вот деньги тебе, Белла:
купи автомобиль.

Садись за руль надежный,
дорожный мрак рассей,
лети на крик тревожный
спасать своих друзей.

И в том автомобиле
объезди целый свет...
Я дал бы тебе крылья,
да у меня их нет¹.

Деньги на автомобиль мы у него и вправду брали. Ездили на этом автомобиле, а потом отдавали деньги. Свой душевный посыл он выразил в стихах.

Б.Ахмадулина. Он сам с этими деньгами приставал...

Б.Мессерер. Скажем так: приставал навязчиво. Редко, но регулярно. А Белла не спешила брать, потому что ей так нравилось, что Булат предлагает ей деньги. А когда возвращали долг — отказывался принимать: ему, мол, не нужны, он не хочет. Но я был ответственным за четкость поведения, и деньги возвращались.

Есть несколько его историй, которые я люблю, да и многие их знают. Вот история про то, как он дал интервью в Польше. Он ее потрясающе смешно рассказывал. И сам тоже смеялся, как обычно, закрывая при этом рот рукой. Поляки его страшно ценили, уважали, можно сказать, прониклись им. Советская власть и так была недовольна тем, что он в Польше оказался: Польша всегда фрондировала, всегда с советской властью не ладила. А тут еще какое-то интервью! Среди всего прочего его спросили: ну а если бы вы родились в те времена, которые вы так любите, в прошлом веке, то кем бы вам хотелось быть? Ну и Булат раздумчиво отвечал, что, вероятно, мелкопоместным дворянином. Сидел бы себе в усадьбе, писал что-то, воспитывал крестьян, просвещал, нес культуру... А когда он вернулся, его сразу вызвал Феликс Феодосьевич Кузнецов. Он был ужасно разгневан всем в его поездке, в том числе и этой фразой. Как вы, советский человек, коммунист, могли так ответить: «мелким

помещиком»? И тогда Булат спросил Феликса: «А ты кем бы хотел быть?» Тот задумался. А подумав, сказал: крепостным.

О.Окуджава. Он сказал: «Вообще-то я из крестьян».

Б.Мессерер. Значит, крепостным! Помню его историю о том, как он возвращался из-за границы в поезде. Рассказывая, он сам потешался невероятно, — Ольга свидетель. И перед мрачайшим моментом жизни человека, который въезжал на родину в те годы, — моментом пересечения границы, он разложил все книжки, которые запрещалось ввозить, на своем сиденье, накрыл их одеялом и сел на них величественно. Конспиратор! Пришли пограничники, узнали его. С любовью отнеслись. Попросили автограф. Он всем надписал свои книжки. Тут входят еще двое пограничников, они обычно делают еще одну, особую проверку: один резко поднимает сиденье, а другой заглядывает, не сидит ли кто под ним. И вся подпольная литература посыпалась вниз с грохотом. Пограничники побледили... А Булат наслаждался этим моментом!

О.Окуджава. Книжек было жалко.

Б.Мессерер. Но от своего рассказа он получил огромное удовольствие: рисовал живую картину!

О.Окуджава. Это его единственный прокол. Всегда привозил Набокова, Солженицына, Зайцева...

Б.Мессерер. Запомнился еще один случай. Белла жила в Доме творчества художников под Тарусой. Мы с Булатом приехали к ней. Вез нас Володя Дьяченко, его прозвали за что-то Стальной птицей. Он все время не так рулил: в плохой форме был очень. Мы заехали к Белле всего часа на два... В этом эпизоде нет никакого сюжета, просто мы замечательно посидели. Осталось ощущение счастья. Эта встреча в Тарусе, страннейшая, так сейчас почему-то кажется. Ведь Таруса — вторая родина Булата. Тут и «Тарусские страницы» сразу вспоминаются. В этом замечательном сборнике, достойном того, чтобы его восславить лишней раз, была опубликована проза Булата². Все лето мы с Беллой провели в Тарусе — сорок счастливых дней. Я рисовал виды Тарусы, и хочу теперь сделать книжку об этом городке. Проиллюстрировать ее своими пейзажами. И там же — стихи Беллы. Мы приросли к этому месту.

Примечания

¹ См.: Окуджава Б.Ш. Песенка Белле // Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 522.

² Окуджава Б. Будь здоров, школяр // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 50–75.

Какие-то неожиданные истории всплывают... Мне сейчас вспомнилась история, тоже связанная с поездкой. История о том, как Володя Максимов вдруг мне позвонил и говорит, зная, что я в очень хороших и нежных отношениях с Булатом: «Борис, поедем с тобой к Булату, мне одному неудобно...»

А их отношения менялись по жизни. Сначала нас всех безумно восхищала позиция Владимира Емельяновича Максимова. Он издавал «Континент» — подвиг человека, отстаившего свободу совести. Во всяком случае, он был из числа тех, кого мы считали светочами. Такого ранга личность. Он обычно звонил Булату из Парижа (и боясь подслушки, не называл себя), и просто говорил: «Булат, ну как дела, что там происходит», — своя форма конспирации. Булат отвечал в том же духе. Хотя, наверное, там это фиксировали, но была принята такая форма телефонного общения. Булат к нему в то время тоже с пиететом относился. И я очень дружил с Максимовым. Мы выпивали вместе, когда он приезжал в Москву. Целая эпоха нашей жизни. А потом вдруг как-то все сделалось иным. Так случилось, что Булат стал относиться к нему с холодком. А все оттого, что позиция Максимова постепенно менялась, происходила подмена ценностей.

...Так вот, вдруг звонит мне Максимов и предлагает поехать к Булату. Тот визит в Переделкино — бред какой-то, наворот глупостей. Едем на «Волге» из «Комсомольской правды». А потом страннейшая, как психологическая сцена из спектакля, встреча. И Максимов — совсем иной. И Булат все время оставался напряженно-внимательным, не стал мягче и дружелюбнее: недопонимание между Володей и Булатом так и не рассеялось.

Я мог бы еще долго рассказывать, но больше не буду. Хотелось просто передать ощущение тогдашней жизни.

О.Окуджава. Слушая Бориса, я *таю* — и еду, мысленно, вместе с ними в Тарусу. Хочу, нахально самоутверждаясь, добавить, что когда поехали туда Булат, и Боря, и Володя Дьяченко, они везли еще и пирог от меня, потому что был Беллин день рождения. Ехали весной, и к пирогу была приложена записочка для Беллы: «Я шлю тебе пирог и мужа своего, чтоб он привез пирог и мужа твоего». Таких историй сотни...

Евгений РЕЙН

Однажды ночью

Что бы ни происходило с человеком, он всегда думает, что это только черновик и будущее подарит ему события поярче и позамечательнее. Но проходит время, и выясняется, что самое замечательное уже было.

С Булатом Шалвовичем я встречался много раз, но было несколько эпизодов, особенно значимых для меня. О них хочется рассказать.

Шел 1959 год. Я почти не публиковался, но был довольно известен в ленинградском литературном кругу. И мне устроили вечер поэзии в Доме культуры промкооперации. «Промка» его называют в народе, весьма популярное место. Это на площади Льва Толстого на Петроградской стороне. Пока я читал стихи, я увидел, как в зал вошли Булат и Эля Котляр, поэтесса. Кстати, именно ей принадлежит замечательное двустишие: «У верблюда два горба, / потому что жизнь — борьба»¹.

Когда вечер кончился (оказалось, что Булат живет в гостинице «Балтийская», это около Литейного — угол Чайковского и Литейного) — мы с друзьями, которые пришли на мой вечер, пошли к нему.

По дороге мы купили какие-то скромные бутылки сухого вина и в номере опять стали читать стихи. Я прочел мое стихотворение, еще в институте написанное, на втором курсе, по-моему: «Но что мне сделалось, ах, эта девочка, / такая добрая, как наша Франция. / Мы с ней увиделись на свете давеча, / и ходим, этот случай праздную»². Булат выслушал и сказал: «Женя, подари мне этот размер». А это довольно редкий размер — тактовик. Я говорю: «Ну, Булат, ну как? Размеры ведь ничьи, они Божьи...». — «Ну, а ты все-таки подари» — сказал он. Я сказал: «Ну, если ты хочешь, я тебе с великой радостью это дарю». И спустя какое-то время он написал «Из окон корочкой...». Вот прислушайтесь: «Но что мне сделалось, ах, эта девочка...», «Из окон корочкой несет поджаристой...» — это одно и то же. Вот и всё.

Тогда же, будучи в Ленинграде, в «Октябрьской», он сказал мне: если будешь в Москве — вот тебе мой адрес и мой телефон. И почему-то — видимо, какая-то спешка — написал карандашом на клочке газеты. Я сохранил эту записку, и в году шестьдесят, может быть, втором, мы с тогдашним моим приятелем Дмитрием Бобышевым оказались в Москве и решили найти Окуджаву.

Мы вытащили тот обрывок газеты. Смотрим: там — Фрунзенская набережная, дом но-

мер..., но... оторвались и стерлись номер квартиры и номер телефона. Ну, Бобышев говорит: «Не судьба». А я говорю: «Почему? Надо быть настойчивым. У верблюда два горба, потому что жизнь — борьба». И мы поехали на Фрунзенскую. Я говорю: «Давай зайдем в три квартиры». Вы помните эти сталинские дома на Фрунзенской набережной? Там тысячи квартир! «Зайдем в три квартиры. Не найдем — пойдем пить пиво в Парк культуры напротив». В третьей квартире мы нашли Окуджаву — вот вам теория вероятности.

И я хочу подвести свой рассказ к некоей метафизике. Вот мы никогда не знаем, какой может быть высота нашего взлета и какой — глубина нашего падения. Мы все время думаем, что будут более значительные, более счастливые моменты в жизни. Оказывается, что судьба дарит нам один шанс, один.

Точной даты и даже года я, как всегда, не помню, может быть, семьдесят первый или семьдесят второй³. Я жил тогда в Ленинграде. Стояла поздняя осень — полудождик, полуснег. Было часов десять вечера, в общем, день давно окончился. Раздался телефонный звонок. Звонила Белла Ахмадулина.

— Мы с Юрой в «Астории», — сказала она. (Я понял, что «Юра» — это Нагибин — в те времена муж Ахмадулиной). — И тут с нами Саша Галич. Он хотел бы попеть где-нибудь, может быть, даже у кого-нибудь в ленинградской квартире. Не знаешь ли ты такую? Может быть, пригласить несколько человек? Вино мы принесем.

Такую квартиру я знал. И находилась она в двух шагах от «Астории». Это был известный в Ленинграде интеллигентный дом. Там жила семья Люды Штерн — моей подруги и приятельницы всей нашей компании. Пожалуй, это был самый гостеприимный и открытый дом, известный мне в Ленинграде. Я узнал у Беллы номер ее телефона в гостинице и начал действовать.

С первых же моих слов Люда с удовольствием согласилась предоставить свой дом для приема московских гостей. Труднее было созвать слушателей, но те, кого застал мой телефонный звонок, немедленно отправились в Фонарный переулок, где жили Штерны.

Москвичей не было что-то очень долго. Наконец, около двенадцати раздался звонок в дверь. Я пошел открывать. Вместе с Беллой, Нагибиным, Галичем на площадке стоял Булат Окуджава. Он тоже оказался в Ленинграде в эту

ночь. Почему-то я совсем не запомнил людей, пришедших тогда к Штернам. Помню художника Михаила Беломлинского, его жену Вику и еще, наверное, человек пять-шесть.

Галич пришел с гитарой. Он хотел петь. Состояние это мне хорошо известно. Бывает, что поэт или артист переполнен внутренней работой, ему позарез необходим отклик слушателя, контакт с ним. Это дает разрядку в том таинственном действии, которое в нем совершается.

Галич пел часа два или даже больше. Я слышал его пение много раз, но никогда более на моих глазах он не был в таком вдохновенном состоянии. Это был особый концерт, представление всего самого лучшего на пике артистизма.

Потом Белла читала стихи, и совсем уже под утро пел Булат. Я сейчас не собираюсь оценивать стихи и песни. Хочу только сказать, что атмосфера этой ночи, особенный ее магнетизм запомнился мне на всю жизнь.

И вот прошло с той поры тридцать лет, и не было больше ничего подобного. Жизнь не поленилась на перемены за эти три десятилетия. Люда с матерью и мужем живет в Бостоне, ее книги, рассказы, очерки выходят по обе стороны океана. Беломлинские ныне проживают в Нью-Йорке. Нет на свете Галича, Окуджавы, Нагибина. Я переехал в Москву. И только Белла отделалась минимальным уроном — всего лишь переменила свой московский адрес.

А что же осталось? Осталась эта осенняя хмурая ночь, и воспоминание об уникальной удаче, когда искусство предьявляет свои самые большие достижения — самих поэтов одновременно вне суеты сцены и без их фатального одиночества.

Я прожил свою жизнь среди поэтов. Сколько было всякого, а такая ночь за всю жизнь — одна.

Примечания

¹ Котляр Эльмира. «У верблюда два горба...» // Кукумбер. Литературный иллюстрированный журнал для детей. 2004. № 6. С. 15. *Здесь и далее — прим. ред.*

² Рейн Е.Б. Романс о городе Одессе. См. это стихотворение в кн.: Рейн Е.Б. Избранные стихотворения и поэмы. М., СПб., 2001. С. 244 — с посвящением Булату Окуджаве.

³ О.В. Окуджава, также присутствовавшая на описанном ниже вечере, утверждает, что это был 1964 год.

Юрий КАРЯКИН

Поэзия как молитва

Дело в том, что я по своей глупости, как всегда, загнал себя сам в мышеловку. У меня такое правило: когда приходит какая-то идея вдруг ни с того ни с сего, я сначала ничего не читаю на этот счет, а сам разбираюсь, но потом обязательно прочитываю. Так произошло и на этот раз, но слишком поздно. Тема моя — «Поэзия как молитва», то есть «Религия и Булат». И в конце концов я все-таки решил почитать, что написано об этом. Оказалось, что почти все написано, что я хотел сказать. Написано замечательно, по-моему. Ну, прежде всего — я себя ругаю, что раньше не прочитал мудрейшую статью Фазиля Искандера¹. Просто великолепная статья. Также Дмитрия Курилова «Христианские мотивы в авторской песне» — там раздел специальный: «Булат Окуджава: верующий атеист»²; Александра Ивановича Зорина статья «Вестник до-верия», тоже в сборнике 2001 года³. Архиепископа Иоанна — в миру Шаховского — замечательное предисловие к сборнику «Поэма России»⁴, хотя и Галичу посвященное, но еще больше то, о чем он пишет, относится к Булату. Бойко Светлана Сергеевна — «О прагматическом характере употребления слова «атеист» в анкетных высказываниях Булата Окуджавы»⁵ — замечательные совершенно вещи. Ну, плюс высказывание Аксенова: «сублимация религиозного чувства, перенесение «очарованности на предметы<...>, стоящие вроде бы в стороне от молитвы...»⁶ — это так он пишет о Булате, по-моему, совершенно точно. И, наконец, известный вам, конечно, Георгий Чистяков: «Он был в течение всей своей жизни псалмопевцем<...> почти во всех без исключения его стихах ощущается присутствие Божие, невидимое, но реальное. Поэт, хотя сам он, своей головой, своим интеллектом не верил, вернее, не хотел верить в Бога — именно как поэт он блестяще почувствовал Его присутствие»⁷. И у Андрея Вознесенского строчки родились, превосходные, по-моему, чуть ли не в первые дни после смерти Булата:

Стихами в бытность атеистом
тебе он, Господи, служил⁸.

А я «завелся» на эту тему, прочитав в июле, если мне память не изменяет, 1997 года такую фразу в «Независимой газете»: «Мир Булата Окуджавы нуждается в Бахе — в Боге он совсем не нуждается»⁹. Не «завестись» было невозмож-

*Не повторяй — душа твоя богата, —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.*

Анна Ахматова

но, потому что большей глупости даже на соревновании глупцов сказать нельзя: а Бах — что, без Бога, что ли, творил?

Короче говоря, действительно, источником или, можно сказать, первичной формой культуры вообще, европейской, да и любой другой, является религия, и ничто иное. И источником нашей, западной культуры, конечно, является Библия, не так ли?.. Ветхий Завет писался тысячелетие тысячью неизвестных Гомеров и сосредоточил мудрость многих поколений и наций, Новый Завет — около полутора веков, и там сосредоточена мудрость всего человечества. Достоевский пишет: «Библия. Все характеры»¹⁰: это своего рода, ну если угодно, «таблица Менделеева» всех характеров. Там все жанры литературные, там все проработаны есть. Ленин говорил: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»¹¹, и одновременно запретил Библию. Только одним этим он и продемонстрировал, что сам к мировой культуре не имел никакого отношения, кроме непонимания и запрета. Библию при советской власти нельзя было читать так же, как нельзя было читать Троцкого при Сталине. Помню, лет 30–40 назад один человек подарил мне Библию с дарственной надписью и пояснил: «Эта надпись сделана лишь «на мгновение», лучше ее убрать, потому что и ты можешь погореть, и я могу». И это в самом деле было так. А насчет ленинской фразы, приведенной выше, еще одно замечание: эта фраза означает на деле, что коммунистов вообще не может быть, потому что один человек не может овладеть всей мировой культурой. Запрет Библии для нескольких поколений лишил нас истоков культуры, которая, тем не менее, осознанно или неосознанно, «сублимированно» (как говорит В. Аксенов) или нет — пробивалась. И пробилась.

Язык родился как язык совести, душевно-духовной связи.

И значение Булата, помимо всего прочего, не просто в том, что он — ну, как бы сказать — «держал» наш дом и наши души в те времена, но еще и в том, что он — могучий соучастник того выхода из духовного кризиса, в котором мы все еще находились, а, может быть, и еще находимся. И без Библии мы из него все равно не выберемся. Верующие мы или неверующие — это не играет никакой роли. Академик Раушенбах на-

ходил в Библии не только «все характеры», как Достоевский, но и теорию относительности. Не мне судить, но я слышал это от него самого.

У человека есть потребность в Высшей тайне — как ее ни называй: Богом, Природой... — без нее нельзя ни жить, ни понимать жизнь. Совершенно изумительно пишет Фазиль: «Совесть есть единственно реальное доказательство существования Бога. Совесть — религиозное беспокойство человека, независимо от того, считает он себя верующим или нет»¹².

Совесть — это со-весть. Весть о человечестве предыдущем, настоящим и будущем. Со-весть = память. Память = со-весть. Память о предшествовавшем и предчувствие будущего.

И вот теперь, когда человечество впервые, наконец, вплотную столкнулось с тем, на что оно изначально было обречено, — с возможностью своей собственной смерти, а она, эта смерть, приближается невероятно быстро, — вот тут-то и должна вспыхнуть совесть (со-весть), потому что только она одна может спасти.

Я сейчас процитирую, по-моему, самое сильное, что я нашел у Достоевского в черновиках: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие»¹³. Только **начинается**...

Мы все это невольно знали, чувствовали при встрече с индивидуальной смертью — вообще людей, наших близких, далеких и, конечно, своей собственной. Но сейчас это миллиарднократно должно вспыхнуть, когда грозит смерть уже всему человечеству. И поэтому «Молитва Вийона»¹⁴ — это общечеловеческая молитва, о человеке и человечестве вообще.

Нет национального вопроса в христианстве. И это один из главных его, христианства, вкладов в мировую культуру. Нет ни эллина, ни иудея... — вопрос просто **снят**. Ясно, что все это относится и к Булату, растворено в его стихах. Я вдруг вспомнил стихи Анны Андреевны:

Не повторяй — душа твоя богата, —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата¹⁵.

Мне чудится, что эта «одна великолепная цитата» и есть Библия. Потому что всё и вся мы берем оттуда, зная то или не зная.

Не шучу, не острою: в анкетах — теперь, в связи с возрастом, мне все реже приходится их заполнять — я пишу совершенно серьезно: «профессия — читатель». Я нашел, что у меня есть одна профессия — читатель. Я к ней отношусь серьезно. Но меня в том, что я читаю (в том числе я говорю и о Достоевском), больше всего интересуют в конце концов и в начале начал не герои (скажем, если это романы) — нет, меня интересует прежде всего автор как личность. И это не изыск какой-то. Не менее интересно и важно читать и черновики Достоевского. Потому что ты находишься в кузнице творца. Перед тобой не готовые «изделия», выкованные Гефестом, а ты находишься в самой мастерской, видишь сам живой процесс творчества.

Я приведу в заключение просто один маленький такой пример: не сразу понятый мною подарок Булата. Когда мы переехали в Переделкино, он безо всякого особого приглашения первым пришел в наш дом. Мы как-то стеснялись даже позвать его... И вдруг появляется Булат и приносит подарок, из тех, что прислали ему сталинские зеки. Я понял его не сразу. Это словами не опишешь. Ночь, избенка, вроде часовенки такой, что ли, два огонька, луна... И вот я вдруг понял, что это, как бы сказать, сама жизнь, которую он принес нам в дом на новоселье, и что для него дом в самом высшем смысле слова — поэзия, он просто принес это как стихотворение.

Ну что же еще? Я сравнил бы его отношение к религии... Мы с ним никогда не говорили об этом, потому что это, в сущности, слишком интимный вопрос. Но все же чувствовалась в нем какая-то своя вера, как в Андрее Дмитриевиче Сахарове (о котором известно, что он, «по-умному» говоря, деистом был). Как чувствовалось это в покойном Юрии Давыдове. Это растворенная в творчестве и в поведении совесть. И Булат — «шестидесятник»? Это отчасти так, но это и невероятное сужение. Он живет в том, что названо Бахтиным «большим временем»¹⁶. Причем «большим временем», в котором он останется, по-видимому, навсегда, — временем встречи человечества со своей смертью.

Библия ведь написана стихами. Язык и родился как стихи — ритм жизни, ритм опасности, ритм спасения.

Примечания

¹ **Искандер Ф.** Совесть // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С. 8–11.

² Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 399–405.

³ Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 141–144.

⁴ Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 446–447.

⁵ Функциональная лингвистика: прагматика текста. Материалы конференции. Симферополь, 1997. С. 21–22.

⁶ **Аксенов В.П.** Каждый пишет, как он дышит... // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля] / Отв. ред.-сост. И.Ришина. С. 8.

⁷ Там же.

⁸ **Вознесенский А.А.** «Прими, Господь, поэта улиц...» // **Вознесенский А.А.** Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4: Чертополох четвероногий. М., 2002. С. 46.

⁹ **Горелик М.** Голубой шарик отирает слезу // Независимая газета. 1997. 24 июля. С. 7.

¹⁰ **Достоевский Ф.М.** Полное собрание соч. Т. 24. Л., 1982. С. 97.

¹¹ **Ленин В.И.** Задачи союзов молодежи. Речь на III Всероссийском съезде Российского коммунистического союза молодежи, 2.X.1920. // **Ленин В.И.** Полн. собр. соч. Т. 41. М., 1963. С. 305.

¹² **Искандер Ф.** Совесть. С. 9.

¹³ **Достоевский Ф.М.** Полное собрание соч. Т. 24. С. 240.

¹⁴ См.: **Окуджава Б.Ш.** Молитва // **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 183.

¹⁵ **Ахматова А.А.** «Не повторяй — душа твоя богата...» // **Ахматова А.А.** Соч. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 357.

¹⁶ **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331, 333.

Присланные доклады

Joan AFFERICA
 Bulat Okudzhava*

Джоан АФФЕРИКА
 Булат Окуджава*

The small group of family and close friends who followed the coffin of Bulat Okudzhava along the alleys of the Vagankov Cemetery in Moscow on a grey June morning this past summer made their way between two carefully placed rows formed of thousands of fresh flowers laid closely side by side, perpendicular to the path. These flowers, mostly single blooms or small bouquets, were removed from the site of the public celebration of Bulat's life that had taken place on the previous day. How much more was the viewer moved by these modest and genuine gifts of love and gratitude from nameless admirers than by the concentration of heavy, metal-mounted, beribboned floral constructions at the edge of the grave site, the formal advertisements of Bulat's affiliation with Moscow's literary, film and theatre organizations.

The countless individual blooms were the silently proffered tribute from more than twenty thousand human beings who moved in a seemingly endless line past his raised, open coffin on the stage of the Vakhtangov Theatre at the edge of his beloved Arbat. They were the tribute of his people, those many nameless souls who had been sustained by his fearlessness, his simplicity, his modesty and, above all, by his integrity over long and difficult decades of Soviet power. They had been moved by his presence and by his message to tape his songs, to learn his poems, to savor his irony, to share his hopes that all of them together would defeat the arrogance, the cruelty, the ignorance of the regime he so despised.

Throughout his life he cared less for the mighty who more frequently in recent years boasted of his acquaintance; he was profoundly concerned with the insulted and the injured, for he too for many years had been not the least of them.

Could Americans begin to grasp the meaning of this «Proshchanie», this «Farewell»? Twenty thousand persons lined the Arbat, this man's part of Moscow, made known throughout the country and transformed by his imagination. They lined the long Arbat, standing for hours in the rain, to glimpse for the last time a man who left as his legacy more than a few dozen songs and poems, a few small novels. This man left as his legacy the most precious item of all — an uncompromising integrity that could inspire several generations. From ten o'clock in the morning, when the doors of the theater opened, until eight in the evening, when it was decided, despite

Серым июньским утром маленькая группа родственников и близких друзей шла за гробом Булата Окуджавы по аллеям Ваганьковского кладбища, проходя между двумя аккуратными рядами из тысяч свежесрезанных цветов, выложенных по обочинам. Эти цветы, большей частью одинокие цветки и маленькие букеты, собрали и принесли с того места, где накануне происходило прощание с Булатом. Насколько же трогательнее были эти скромные и искренние знаки любви и благодарности неизвестных почитателей, чем нагромождение тяжелых, оправленных металлом и перевязанных лентами цветочных конструкций рядом с могилой — формальные объявления о причастности литературных, кинематографических и театральных организаций Москвы к жизни Булата.

Цветок к цветку. Дань, поднесенная в молчании более чем двадцатью тысячами человек — теми, кто проходил нескончаемой чередой мимо его приподнятого открытого гроба на сцене Вахтанговского театра посередине его возлюбленного Арбата. Они были данью «его» людей, тех многих душ, которых его бесстрашие, его простота, скромность и прежде всего его честность поддерживали на протяжении долгих и тяжелых лет советской власти. Его личность и то, что он нес им, заставляло записывать на пленку его песни, учить его стихи, наслаждаться его иронией, делить его надежды на то, что все вместе они одержат победу над надменностью, жестокостью и невежеством так презируемого им режима.

Ему всегда были глубоко безразличны те, кто у власти, в последние годы все чаще кичившиеся знакомством с ним; напротив, его волновали судьбы униженных и оскорбленных, ибо ему довелось слишком долго быть одним из них.

Могут ли американцы почувствовать значение этого «прощания»? Двадцать тысяч человек — чередой — вдоль его Арбата, его частички Москвы, прославленной им на всю страну и преображенной его вдохновением. Они стояли вдоль всего Арбата, часами, под дождем, чтобы взглянуть в последний раз на человека, оставившего в наследство несколько десятков песен и стихов и несколько небольших романов. Еще он оставил после себя самое драгоценное — бескомпромиссную честность, способную вдохновлять несколько поколений. С десяти утра, когда двери театра открылись, и до восьми вечера, когда, несмотря на нескончае-

* Read at an evening devoted to the memory of Bulat Okudzhava, Harvard University, December 2, 1997.

* Выступление на вечере памяти Булата Окуджавы в Гарвардском университете 2 декабря 1997. Перевод с англ. Н.Глебовой. В соответствии с пожеланиями автора, перевод статьи Джоан Афферики не подвергался редакторской правке. — Прим. ред.

the crowd, to close them, Moscovites bowed low before his coffin, raised their small children to glimpse the man who had meant so much in their younger lives; they dropped their single rose or their few gladiolae onto the fast-growing garden around the base of the bier.

And who could have anticipated the variety of lives that found connection with his? There were those so shabbily dressed they might have been found sleeping under bridges. They were the tough leather-jacketed, the coquettish short-skirted, the elderly who walked with difficulty. They were of all ages, a good four generations. There were veterans of the Second World War who wore their many decorations; there were men in uniform from all branches of service; and there were even, according to the knowing, several in civilian clothes from what used to be called «the organs». And there were the faces we all know from television, those whose celebrity would place them immediately at the head of the line, spared the intermittant rain – from Chubais and Gaidar to President Eltsin's wife who kept vigil for hours at the side of the widow of the deceased.

Bulat Okudzhava was not a sophisticated man. Nor was he a cynic. At times overwhelmed by what seemed expected of him in life, he did his best, knew his limits, and survived both persecution and celebrity by detaching himself from his surroundings through irony, an irony that permeated his conversation and much of his work. Irony for him was a powerful defense. In the words of one important writer of this century, irony alone elevates the individual above the nauseating miasmas of the collective.

Bulat Okudzhava was a courteous, indeed a courtly man, whose innate generosity admitted through his door many admirers – those bearing gifts, homemade and handmade; the vulnerable young guitarists who sought advice and a kind word; even the adoring pilgrims who professed to have visited almost every place he had mentioned in his autobiographical writings.

Compared to others, he profited much from his trials and accomplishments in a spiritual sense, little in a material sense. He seemed at times truly surprised by his success. He found pleasure in singing his songs for small audiences of friends and large audiences in halls across the country. He enjoyed his tours and visits abroad, especially to France where he died and to the United States where, a few years earlier, he was granted, thanks to a successful heart operation, several more years of life. His attachment to the United States was strong. On his first visit he expressed wonder that he walked the streets of New York without being followed; he relished the picketline that demonstrated how policemen in New York could go out on strike; he took back to Moscow an old-fashioned standing telephone in red, white and blue stars and stripes. On a later visit he found peace in the tranquillity of a Massachusetts landscape. And here is the poem he wrote under the sugar maple tree:

мый поток людей, было решено все же их закрыть, москвичи низко кланялись перед гробом, поднимали своих детей, чтобы те взглянули на человека, так много значившего в их молодости. Они оставляли свою одинокую розу или несколько гладиолусов в быстро растущем саду у подножья гроба.

И кто смог бы предположить, что его судьба коснется таких разных людей? Там были одетые в такие лохмотья, в каких спят под мостом, «крутые» парни в кожаных куртках, девочки в кокетливых мини-юбках, с трудом передвигающиеся старики. Там были все возрасты, добрые четыре поколения. Ветераны Великой Отечественной войны с боевыми наградами, солдаты и офицеры всех родов войск и даже, если верить слухам, несколько лиц в гражданском из «органов». Были здесь и те, чьи лица нам всем знакомы с телеэкрана. Те, чья известность обеспечивала им проход вне очереди, избавляя от то льющего, то затихающего дождя: от Чубайса и Гайдара до жены президента Ельцина, часами дежурившей у вдовы.

Булат Окуджава не был светским львом. Не был он и циником. Иногда, когда от него требовали слишком многого, он делал все, что мог, знал, чего он не может, и выстоял и во времена гонений, и во времена славы. Выстоял, закрываясь как щитом своей иронией, пронизывающей и его речь, и его творчество. Ирония была его непробиваемой защитой. Как сказал один выдающийся писатель этого века, только ирония способна поднять человека над тошнотворными миазмами коллектива.

Булат Окуджава был вежлив, даже изысканно вежлив. Его врожденное великодушие открывало двери многим его почитателям – тем, кто нес ему самодельные подарки, ранимым молодым гитаристам, искавшим совета и благословения, даже горячим поклонникам, уверяющим, что они посетили все места, упомянутые в его автобиографических заметках.

По сравнению с другими в своих испытаниях и свершениях он приобрел так много духовного и так мало материального. Иногда он казался искренне изумленным своим успехом. Ему очень нравилось петь свои песни и для узкого круга друзей, и для больших аудиторий в залах всей страны. Он любил свои путешествия и поездки за границу, особенно во Францию, где он и умер, и в Соединенные Штаты, где, несколькими годами ранее, благодаря успешной операции на сердце ему было даровано еще несколько лет жизни.

Он питал глубокую привязанность к Соединенным Штатам. В первый свой приезд он удивлялся, что может бродить по Нью-Йорку без слежки, изумлялся пикетам, подтверждающим, что и полицейские в Нью-Йорке могут выйти на забастовку. Назад, в Москву он повез старомодный телефон с красными, белыми и синими звездами и полосками. В один из следующих визитов он открыл для себя прелесть пейзажа Массачусетса. Быть может, это ощущение покоя и отразилось в стихотворении, которое он написал, сидя в саду под кленом.

Какая-то птичка какой-то свисточек настроила вдруг на июль золотой.
Не зная заботы поёт и стрекочет, не помнит ни зла, ни обид за собой.
И так неожидан дебют ее сольный, и так поражает и сердце и слух
как дух Массачусетса, жаркий и вольный, как Латвии дальней полуденный дух.

Я музыку эту лелею и холью, и каждую ноту ловлю и ценю,
как вновь обретённую вольную волю, которую сам же всю жизнь хороню...
Шуршание клёна, молчанье гранита, и птичка, поющая соло своё,
и трудно понять, где таится граница меж болью моею и песней её.

Б.Окуджава

18.07.90¹

Примечание

¹ Стихотворение приводится по автографу, хранящемуся у Джоан Афферика. — *Прим. ред.*

Роман ЧАЙКОВСКИЙ

«Незнакомый почерк веток...»

(Запад в поэтической рецепции Булата Окуджавы)¹

Булат Окуджава — поэт-лирик, певец человеческой души. Однако несмотря на свой чистый, почти изысканный лиризм, Окуджава — поэт остросоциальный. Он впитал в себя и поэтически сформулировал многие проявления социальной жизни в России второй половины XX в. Важные нюансы нашего бытия в советскую и постсоветскую эпоху нашли в его поэзии неповторимое воплощение: «Надо б лампочку повесить — денег всё не соберем»; «ему б чего-нибудь попроще бы»; «когда б вам знать, как мне нужны они — четыре года, четыре года...»².

Эти — и сотни других строк — так или иначе отражали жизнь обитателей большого закрытого барака, именованного Советским Союзом. И вырваться из этого охраняемого барака в другой мир, прочно отгороженный железным занавесом, удавалось лишь редким счастливым, и то под неусыпным оком КГБ. Но умер начальник лагерной страны, прошли реформы Хрущева, и приоткрылись дверцы к соседям, тоже маявшим в своих бараках поменьше. Но нам представлялось, что в этих лагерях-бараках поменьше жизнь все-таки иная, более свободная, более человеческая. Недаром, думалось, уже в 1953 г. восточные немцы вышли на улицы, в 1956 г. венгры взяли за оружие, в 1968 г. чехи захотели увидеть социализм с человеческим лицом. Несмотря на это, страны соцлагеря были, как правило, первой «заграницей», куда жителям Советского Союза после долгих проверок высочайше дозволялось поехать в составе группы при руководителе и соглядатае. Начали выпускать за границу и писателей.

...Всякий настоящий поэт — человек мира. Ибо в нем концентрируется некая квинтэссенция его народа, его языка, которая делает его выразителем сути и этого народа, и этого языка. Поэту судьбой предназначено прокричать о себе, но это значит и о своих соплеменниках, о своей земле. Настоящие поэты — это полпреды многих сограждан: по ним судят о стране в целом.

Булат Окуджава был превосходным представителем своей несчастной земли, своих грустных читателей, своего богатого языка. Профессор Марбургского университета Барбара Кархофф, переводчик и друг поэта, имела полное основание сказать, что «россияне едва ли имели лучшего посредника между русской и другими культурами, чем Булат Окуджава»³.

Первой страной, ставшей близкой Окуджаве, страной, искренне полюбившей Окуджаву, была Польша. И его стихи о Польше — это шедевры поэтического проникновения в мир другой нации. Это — проникновение в ее трагическую историю:

Забытый Богом и людьми, спит офицер в конфедератке.
Над ним шумят леса чужие, чужая плещется река... (238)

Это — понимание ее трудной судьбы:

Мы связаны, поляки, давно одной судьбою
в прощанье, и в прощенье, и в смехе, и в слезах. (208)

Это восхищение ее душой:

Над Краковом убитый трубач трубит бессменно,
любовь его безмерна, сигнал тревоги чист... (208)

Это — пророческое предвидение перемен в ее судьбе:

Пройдут недолгие века — напишут школьники в
тетрадке
про все, что нам не позволяет писать дрожащая рука.
(238)

Из Польши Окуджава вынес любовь к ней («Варшава, я тебя люблю легко, печально и навеки...» — 238), понимание единения судеб близких ему людей с его собственной судьбой («и снова сводит нас судьба...» (616); «нашу негромкую братию / не погубило вранье...» — 543), веру в лучшие времена («по Польше елочки бегут, и, значит, Польша не сгинела, / а если Польша не сгинела — еще далече до конца» — 616).

Окуджава постигал Польшу не как турист, а как поэт и историк, как открытый иному миру человек и надежный друг. Польские стихи Окуджавы — высокий запев, которым открывается близкая ему до последних дней жизни тема заграничьи.

Поэтическая топография Окуджавы не так уж и обширна: это в основном Польша, Латвия, Германия, Франция, Италия, Израиль, США, Япония, Турция, хотя поэт побывал и во многих других странах. Больше других ему близки Польша, Франция, Америка, Германия. Он всматривается в них, он вглядывается в себя, он открывает их для себя и для нас, он открывает им себя и нас.

Мир, который открывает поэт, нов для него.
Нужно усвоить его алфавит, чтобы прочесть его
странные строки:

Красный клен, мое почтение!
Добрый день, вермонтский друг!
Азбуки твоей прочтение
занимает мой досуг.

Каждый лист твой что-то важное
говорит ученику
в это жаркое и влажное
время года на веку.

Здесь из норвичского скверика
открывается глазам
первозданная Америка,
та, что знал по «голосам». (546)

В том мире многое трудно сразу понять —
даже ландшафты и пейзажи:

Из Вашингтона в назначенный срок
в определенном судьбой экипаже
я отправляюсь (храни меня Бог)
сквозь непонятные эти пейзажи. (472)

Многое в другой стране — загадка для по-
эта, которую надлежит разгадать, чтобы лучше
понять себя:

Променады по Манхэттену... Загадочен Манхэттен!
Даже стреляный арбатец и начитанный при этом
удивляется, как топчется на стертом пятячке
забастовщик в черном галстуке, в тугом воротничке.

И тогда его охватывает, этого арбатца,
мир, в который ему выпало так призрачно пробраться,
и хотя над ним трепещут еще прежние крыла,
но в башке уже колотятся нью-йоркские дела.

Кто мы есть? За что нам это? Что нас ждет и кто
поможет?

Или снова нас надежда на удачу облапошит?
Или всё же в грудь сомнений просочится тайный яд?
Или буду я, как прежде, облапошиваться рад? (610)

Поэт, филолог, учитель Окуджава читает чу-
жой алфавит и старается расшифровать незна-
комый ему почерк этого иного мира:

Калифорния в цвету. Белый храм в зеленом парке.
Отчего же в моем сердце эта горечь, эта грусть?
Я уже писал о том, как объятья наши жарки
от предчувствия разлуки. Ничего, что повторюсь.

Тайный голос высших сил. Незнакомый почерк веток.
Мы, затерянные где-то между счастьем и бедой... (478)

Но еще до того, как разгадать загадки открывающегося нового мира, до того как расшифровать его алфавит и почерк, поэт обладал горьким знанием печального, но спасительного явления — эмиграции. В ее оценке Окуджава обходится без дипломатических уверток. Он говорит прямо и резко:

Как хорошо, что Зворыкин уехал
и телевиденье там изобрел!

Если бы он из страны не уехал,
он бы, как все, на Голгофу взошел.

Как хорошо, что уехал Набоков,
тайны разлуки ни с кем не деля.
Как пофартило! А скольких пророков
не защитила родная земля! (344)

Поэт понимает: эмиграция — та же драма.
Она спасает жизнь, она спасает творчество и ис-
кусство, но она неизменно выбирает себе в спут-
ники ностальгию, которую не победить:

Ностальгии на века не бывает — лишь на этот,
на короткий промежуток нашей жизни золотой.

Что у вас среди тех деревьев, под стеною белой храма?
Как горите — вдохновенно или так, по мере сил?
Я не знаю, где точнее и страшнее наша драма,
и вернетесь ли обратно, я не знаю. Не спросил. (478)

В спутники ностальгии поэт назначает Боль,
Надежду и Даль:

И надо же так нахлебаться, нажраться, отчаяться,
что станут профессией Боль, и Надежда, и Даль.
А там уж, естественно, белых платочков махание
и радостный вздох, а потом затрудненность дыхания,
поскольку разлука — не только «отчалъ да причаль».
(609)

Чья драма страшнее — уехавших или оставшихся — поэт не ведает. Но он знает: платить за все «своей болью и кровью — / это ль не жребий во веки веков?» (345). И эта боль, и эта кровь сделали свое трудное дело — пришли иные времена. Пришли времена, которые поэт принимает, ибо теперь не нужны ни прописка, ни индульгенции от органов партийных и чекистских, возмнивших себя заместниками Бога...

И ты, мой друг, теперь уже парижский,
глядишь на мир с порога своего...
Что нам с тобой до прихотей прописки?
Теперь она не значит ничего⁴.

Зачем мне Ваши индульгенции?
Теперь иные времена,
я каждый вечер во Флоренции
беру себе бутылку вина.
И тем вином я время скрашиваю,
бутылку употребив до дна,
а индульгенций не выпрашиваю:
теперь иные времена⁵.

Поэт верил в эти «иные времена», надеялся дожить до них, пожить в них, но он ясно понимал, что на его жизнь этих иных времен придется очень мало:

Поверь мне, Агнешка, грянут перемены...
Так я написал тебе в прежние дни.
Я знал и тогда, что они непременны,
лишь ручку свою ты до них дотяни. (578)

Но все-таки несколько лет из этих иных вре-
мен Окуджаве достались — одно последнее не-

полное десятилетие его жизни. И этого времени ему хватило, чтобы всмотреться в иную жизнь — «и к людям, в их помыслы частные, / мой введливый взор обращен» (559).

И прежде всего ему — солдату Второй мировой — интересна Германия:

А что в этих людях таинственных?
И чем они нынче полны?
И нет ли статей в них воинственных,
а, может, уколов вины? (559)

В этих вопросах о таинственных людях — продолжение размышлений фронтовиков-участников (с обеих сторон) войны 1941–1945 гг., вылившихся в сформулированный Г. Беллем и Л. Копелевым вопрос: почему мы стреляли друг в друга?⁶

Но будем помнить — люди для поэта таинственны, как таинственен и тот же Кельн с его собором:

Весь город — как мальчик с обновочкой,
с какою-то тайной в глазах...
Здесь жили и Раечка с Левочкой —
да нынче она в небесах. (560)

Таинственное видится только небезразличному взору — таков и взгляд поэта. Поэтому и удаётся ему многое разглядеть и осмыслить. Палитра чувств, отражающих отношение к увиденному, у Окуджавы, как всегда, богата. Это нежность:

Булочки с тмином. Латышский язык.
Красные сосны. Воскресные радости.
Всё, чем живу я, к чему я приник
в месяце августе, в месяце августе. (360)

Это его знаменитая самоирония:

Возле супермаркета тюрма.
Приглядишься — и сойдёшь с ума.
Там большие жулики сидят
и кино по телеку глядят.

Все у них для славного житья:
простыни отменного шитья,
сытный завтрак, с фруктами обед
и зубо-врачебный кабинет.

У меня Россия за спиной.
Я в ладу и с сыном, и с женой.
Я народом чтим, но почему
хочется в немецкую тюрму?!⁷

Это его новая — в прямом смысле слова — до гроба — любовь:

Лучше в Париже ютиться на крыше:
что еще слаще? Что еще выше?⁸

В только что процитированных строчках мелькнуло слово, которое не мог не сказать каждый объективный наблюдатель — «лучше». Оно нередко встречается в стихах Окуджавы, обоб-

шенно эту идею лучшей, более человекоберегающей жизни на Западе он сформулировал так:

У каждого народа — свой Бог, свое лицо.
И нам, бывает, счастье выпадает.
Вот и метем метлою парадное крыльцо...
А все-таки чего-то не хватает⁹.

Но это «лучше» относится не только к материальной стороне жизни:

Лучше безумствовать в черной тоске,
чем от прохожих глаза свои прятать.
Лучше в Варшаве грустить по Москве,
чем на Арбате по прошлому плакать. (583)

И поэта не столько интересуют материальные блага западной жизни (хотя не обратить на них внимания не мог никто из попадавших на Запад из голодной России):

Мои арбатские привычки к пустому хлебу и водичке
здесь обрывают тормоза,
когда витрины бьют в глаза (537) —

сколько ему важно доискаться до причин, по которым его родина оказалась на задворках — нишей, пугающей, несчастной:

...Кем мы были? Кто мы есть и что нас ждет? (533)
.....
Кто мы есть? За что нам это? Что нас ждет...? (610)

Но как бы ни разительны были различия между Востоком и Западом, между Россией и Европой или Америкой, во многих стихах Окуджавы звучит и мотив единства мира, единства человечества, единства Земли:

Канадский берег под моим крылом.
Мое крыло над берегом нависло.
Арбат — мой дом, но и весь мир — мой дом...
Все остальное не имеет смысла. (324)

.....
Как все-таки мало несхожего
во всем, что вокруг наяву.. (560)

.....
Судьба на всех везде одна, знакомо все, все то же. (517)

Этот вывод не нов, но доставался он каждому нелегкой ценой прозрения. В одном из своих прекрасных «французских» стихотворений Окуджава писал:

Со скоростью сто сорок километров
под музыку ночных французских ветров
я ехал из Нормандии в Париж.

.....
Я песни пел, я с Францией общался,
в Париж к своим пенатам возвращался,
и не понять, откуда что бралось.
Я был почти что на вершине блаженства,
и каждый жест был полон совершенства...
Как что-то вдруг во мне оборвалось.

Припомнилось, привиделось, приснилось,
пригрезилось, и всё остановилось
на том углу, где был я юн и слеп... (561)

Вся его страна была слепой, слепота была привитой болезнью общества. И сегодня еще ослепленность — ненавистью ли, чванством ли, безграмотностью ли — не исчезла, и взор туманится, и мир все так же искаженным предстает для многих соплеменников...

...Посмертный наиболее полный сборник стихотворений Окуджавы открывается стихотворением «Моя Франция». Последним в этой книге помещено стихотворение «Впечатление», написанное поэтом незадолго до смерти. Между ними — почти полвека жизни поэта. Газетная Франция 50-х сменилась живым Парижем 90-х. В первом тексте есть такие слова:

Я всюду тебя встречаю,
хоть ты от меня далека:
и в голубиных стаях,
рвущихся в облака¹⁰<...>

В день своей смерти он снова встретился с ней — теперь уже совсем не далекой ему, а близ-

кой, и, кто знает, может быть, рванулись утром нового дня парижские голуби к французским облакам, чтобы своей голубиной почтой разнести по небу печальную весть, ибо умер не только певец Арбата, но и певец Парижа:

Париж для того, чтоб ходить по нему,
глазеть на него, изумляться,
грозящему бездной концу своему
не верить и жить не бояться. (548)

.....
Вниз поглядишь — там вздыхает Париж,
именно он, от асфальта до крыш.
Вверх поглядишь — там созвездие крыш:
крылья расправишь и тут же взлетишь¹¹.

Булат Окуджава бродил по Парижу, глядел на него, восхищался им, и в Париже он в последний раз расправил крылья, взлетел в небеса, чтобы остаться уже навеки над Москвой и Парижем, над Россией и Германией, над Америкой и Японией, над Израилем и Турцией, остаться звездой, видной всем тем, кого он научил любви.

Примечания

¹ Данная статья опубликована в сб.: **Чайковский Р.Р.** Истины Булата Окуджавы. Магадан, 2006. С. 144–153.

² **Окуджава Б.Ш.** Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 68, 21, 138. Далее сноски на это издание даются в скобках с указанием страницы.

³ **Кархофф Б.** Булат Окуджава в Марбурге // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 73.

⁴ **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. СПб., 1991 (Новая библиотека поэта). С. 595.

⁵ Там же. С. 593.

⁶ **Г.Белль, Л.Копелев.** Почему мы стреляли друг в друга? Кельн, 1981.

⁷ **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. С. 591.

⁸ Там же. С. 602.

⁹ **Окуджава Б.Ш.** Милости судьбы. М., 1993. С. 6.

¹⁰ **Окуджава Б.Ш.** Стихотворения. С. 89.

¹¹ Там же. С. 602.

Елена СКАРЛЫГИНА

Булат Окуджава и Натан Эйдельман: поэзия истории

О том, что Булат Окуджава и Натан Эйдельман дружили на протяжении многих лет, хорошо известно. Их имена стоят рядом в мемуарных книгах Юлия Крелина и Александра Городницкого, Станислава Рассадина и Вениамина Смехова¹. Свыше двадцати записей, напрямую связанных с Булатом Окуджавой, содержится в недавно опубликованных «Дневниках» Натана Эйдельмана. В них — не только признание в любви к Окуджаве: «Ах, Булат, мой Булат, ты — моя религия...» или «вот я в него влюблен!»², но и свидетельства неоднократных совместных обсуждений различных сюжетов из русской истории. Поэт в роли исторического романиста и ученый, умевший чрезвычайно образно и ярко рассказывать, писать об истории России, были интересны друг другу. Их сближали, помимо прочего, человеческой симпатии, глубоко выстраданные либерально-демократические убеждения, западнический взгляд на русскую историю, а также общее увлечение Пушкиным и пушкинским временем, декабристами, фигурой Павла I. В оценке советского периода истории они тоже были единомышленниками, тем более что в их судьбах совпадали трагические вехи, связанные с арестом (у Булата Окуджавы — расстрелом) отца.

Когда Н.Эйдельмана не стало, 6 декабря 1989 года Б.Окуджава написал в некрологе, опубликованном «Литературной газетой»:

Прощай, Натан, так много успевший сделать для того, чтобы мы не забывали в суете и поспешности нашей жизни, кто мы, из каких глубин вышли, какой груз печалей, радостей, грехопадений и удач несем на своих плечах, за что мы ответственны перед Историей, перед Отечеством и друг перед другом.

Прощай, Натан, преподнесший нам образец истинного профессионализма в науке, но профессионализма не книжного, а сердечного.

Трудно будет теперь без твоего решительного баритона, без обворожительного смеха, без сказочной щедрости, с которой ты делился своим мастерством, без твоей яростной доброты и готовности помогать, спасать, просвещать и противостоять злу³.

Историософское осмысление судеб России началось для Н.Эйдельмана с фигуры Герцена. Затем было страстное увлечение декабристами, Пушкиным и его современниками, а оттуда движение шло вглубь, к XVIII веку. Причем прошлое уже в первых работах молодого историка неизбежно проецировалось на настоящее, и в итоге

многовековая русская история обретала для читателя поразительную актуальность. Известно, какой огромный резонанс в обществе имели книги Н.Эйдельмана «Лунино» (1970), «Апостол Сергей. Повесть о Сергее Муравьеве-Апостоле» (1975) и «Большой Жанно. Повесть об Иване Пущине» (1982), посвященные декабристам. Речь шла о рыцарской чести и достоинстве, о противостоянии личности — тирании, о схватке с огромной государственной машиной, карающей за инакомыслие.

В.И. Порудоминский вспоминает время работы над «Лунином»: «Все в Натане было в ту пору замешано на декабристах... Увлекательные рассказы о каждом, о наружности и характере, привычках, особенностях, какие-то замечательнейшие подробности, неожиданные переключки. Он как бы вбирал в себя декабристов, декабризм, они становились частью его самого, его состава, и навсегда определяли что-то существенное в его собственных суждениях, чувствах, поступках»⁴. Это было общее для поколения «шестидесятников» восторженно-романтическое отношение к декабристам: восхищало их личное мужество и готовность к самопожертвованию.

Книга Н.Эйдельмана «Грань веков» (1982), пожалуй, впервые знакомила массового читателя со сложной, неоднозначной фигурой императора Павла I. Заканчивая это во многом уникальное повествование, потребовавшее перенапряжения всех сил, историк записал в дневнике 2.02.1979 года: «Разговор с Окуджавой. Говорю, что — убил Павла. — Не ты первый, — Не я последний»⁵. За полушутливым обменом краткими репликами легко угадывается контекст: о фигуре Павла I и работе над рукописью Окуджава и Эйдельман, очевидно, говорили уже не раз.

Любопытно отметить, что Булат Окуджава обратился к фигуре Павла I еще в начале 60-х годов. В стихотворении «Как я сидел в кресле царя» (1962) он уже отразил трудный исторический жребий этого императора: «И золотую шпагу нервно / готовлюсь выхватить, грозя... / Да мне ж нельзя. Я — Павел Первый. / Мне бунтовать никак нельзя»⁶. Читая роман «Свидание с Бонапартом» (1983), мы узнаем, что помещица Варвара Волкова самым страшным грехом русской истории считает бесконечное кровопролитие. В расправе над Павлом I она видит неоправданную жестокость: «Подумать только, ли-

шили жизни императора Павла и почти все veselятся и ликуют! Он был отнюдь не дурным человеком, но публика всегда печется о собственных выгодах, а все остальное ее мало касается. <...> Я даже, помню, краснела всякий раз, как слишком громко хохотали, слишком истерически поздравляли друг друга с падением тиранства или взрывали петарды, будто сама была причастна ко всему происшедшему»⁷.

1 ноября 1981 года Натан Эйдельман записывает в дневнике: «Утром — оканчиваю статью о тыняновском эпиграфе (отметим попутно, что Ю. Тынянов — исторический романист — был высочайшим авторитетом как для самого Эйдельмана, так и для Булата Окуджавы — Е.С.).

Вечер у Булата: он 15-го во Францию. Я: о Павле I, Александре I, Карамзине. Булат прекрасно комментирует: например, сцена Пушкина с Карамзиным — он считает, что Карамзин заговорил о своем, об истории, но — глаза... <...> Булат о войне 1812-го, о совместном движении русских и французов по дороге к Москве — один офицер дарит бурку Мюрату и получает взамен часы. Этюд Булата: Наполеон на Арбате»⁸.

Эта в высшей степени интересная запись не только дает представление об интенсивности и глубине диалога Натана Эйдельмана и Булата Окуджавы о русской истории, но и имеет прямое отношение к работе над романом «Свидание с Бонапартом», сцены из которого мы здесь узнаем. Смеем утверждать, что такое творческое общение обогащало как историка, так и поэта, на долгие годы погрузившегося в изучение архивных источников и создание исторических романов.

Разумеется, Натан Эйдельман был прежде всего ученым, профессиональным историком, и потому сцену «Наполеон на Арбате» он определяет как «этиюд» Булата, правомерный именно в литературном произведении, где «вымысел — не есть обман». Как подчеркивает А.Г. Тартаковский, самому Эйдельману «был чужд вымысел в его, так сказать, «чистом» виде — как свободный полет фантазии художника, когда он, отталкиваясь от определенной суммы исторических знаний об эпохе, вольно домысливает, «творит» ее образ»⁹. Написание научных статей и монографий, документальных книг о крупных фигурах русской истории требовало от Н. Эйдельмана абсолютной точности и достоверности. Он много и скрупулезно работал в архивах, обладал первотворительской интуицией и часто становился первооткрывателем ценнейших исторических источников. Однако историческая гипотеза, его величество Случай ценились этим ученым — и одновременно блестящим литератором — очень высоко. Работая над повестью «Апостол Сергей», Н. Эйдельман посвятил специальную главу тому, как могла бы развиваться русская история при удачном завершении декабристского восстания. В период подготовки к публикации глава была сокращена редакторами и обозначена в оглавлении как «фантастический 1826 год», хотя для са-

мого автора никакой фантастики в повести не было. Н. Эйдельман признавал альтернативность истории и, по свидетельству А.Г. Тартаковского, часто повторял старинную присказку: «Случай ненадежен, но щедр»¹⁰.

В повести «Большой Жанно», которую правомернее было бы назвать романом, Н. Эйдельман в полном соответствии с формулой Ю. Тынянова («Там, где кончается документ, там я начинаю»¹¹) позволил себе еще большую смелость. Написанная в форме реально существующих (а на самом деле вымышленных автором) записок И. Пушина, эта повесть стала предметом очень острой полемики, в ходе которой звучали тяжелые и несправедливые обвинения в адрес историка. И хотя к подобным художественным «вольностям» Н. Эйдельман в дальнейшем никогда не прибегал, важно подчеркнуть, что «это был прием, всецело «подказанный» мемуарно-эпистолярной культурой эпохи и мемуарной практикой самого Пушина»¹².

Поразительно, что в романе Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом» реальный исторический случай был, напротив, воспринят читателями как самая вольная, безудержная фантазия. Журналист и литератор Дмитрий Быков, прочитавший в романе о бегстве от Наполеона и как бы предрешенной гибели в России австрийца Франца Мендера, при встрече сказал Б. Окуджаве: «Эта история — лучший вымысел на весь роман». «А это как раз не вымысел! — ответил он. Я вычитал ее в одном частном письме, в архиве. Такого не выдумаешь»¹³.

Обратимся к роману. Генерал Опочинин, стремясь развеять страхи Франца Мендера, отрицает понятие «рока» и пытается объяснить все логически:

«Да полноте, Франц Иванович, — сказал я ему с напрасной бодростью, — все в наших руках, черт его поberi! Ну пусть вы жертва, а я вот калека, и вот мы с вами отправимся Бонапарту навстречу, подстережем его и пристрелим... ха-ха, и разом все завершим...»

«Ви не понимайль исторически процесс, — сказал Мендер с укоризной. — Ми убивайль Бонапарте, но я оставался заложник. Как вы не понимайль? Есть Провидение, есть Возмездие, чертова побраль!»¹⁴

Случай, рок, судьба — эти понятия одинаково значимы как для Н. Эйдельмана, так и для Б. Окуджавы (при абсолютно разной природе их художественного дарования). История познаваема, но полна загадок; миром движут таинственные законы. Ход времени — это не мертвая, сухая абстракция, но личностная, населенная живыми лицами история, в которой есть человеческое и нравственное содержание.

Уже в середине 50-х у Натана Эйдельмана, по его собственному признанию, «назрела потребность в личностно-психологическом подходе к истории XIX века. Сломал для себя стену между объективным и субъективным. Думал — что я, что мы?»¹⁵ «Натан стал писать не для кол-

лег, не для гуманитариев, — для всей страны, для читающих», — подчеркивает М. Чудакова; он «населил отечественную историю реальными историческими лицами, сменив безликую картину неперсонифицированных движений «масс» и «классов»¹⁶. Читая его книги, мы видим, как глубоко и органично автор вживается в эпоху, как чувствует ее изнутри, как психологически точно и убедительно описывает поведение Лунина, Муравьева-Апостола, Пущина, Павла I, Карамзина. При этом в центре его внимания, как правило, яркие исторические фигуры, оставившие в ходе столетий заметный след. История глазами Н.Эйдельмана — это всегда история личностей.

Булата Окуджаву, также сумевшего глубоко погрузиться в XIX век и проникнуться его духом, больше интересуют «бедные Евгении» — малые песчинки истории, попавшие в ее водоворот. Это писарь Авросимов (чьими глазами мы смотрим на Пестеля), генерал Опочинин, француженка Луиза Бигар, князь Мятлев и его возлюбленная Лавиния. Примечателен в этом отношении рассказ Б. Окуджавы о том, как он работал над романом «Бедный Авросимов»: «Когда я листал протоколы допросов декабристов (я собирался писать роман о Пестеле), меня поразило совершенно, что каждый лист допросов записан чудовищно неграмотно. Чудовищно. <...> Но писарь должен был быть дворянином — в такой комиссии. Значит, я вообразил себе какого-то провинциального дворянина, из глухой усадьбы помещицы, чудом попавшего в этот высокий комитет в Петербурге, не умеющего толком писать, но пишущего. Вот я себе представил его — и передо мной возник образ Авросимова, и он заслонил Пестеля, и он стал главным действующим лицом романа»¹⁷.

Конечно, это взгляд художника, которого в истории интересует прежде всего человеческое начало, частный человек. Более того, задавшись вопросом о цене утопии, о готовности Пестеля к неизбежному кровопролитию ради идеи, Булат Окуджава стал постепенно разочаровываться в этом «пламенном революционере». Г.А. Белая справедливо писала о том, что в «Бедном Авросимове» «неожиданная для традиции русской литературы жесткая оценка Пестеля означала переоценку того исторического фанатизма, под знаком которого прошли детство и юность Окуджавы и его сверстников. Было ясно, что в размышлениях об истоках трагических событий нашей истории Окуджава уходит все дальше, вглубь, к истокам волюнтаристского революционизма»¹⁸. Позднее, уже после смерти Б.Окуджавы, Г.А. Белая сформулировала свою мысль еще более жестко: «Скальпелем поэта и художника он вскрыл декабристский миф (вокруг него, как мы помним, концентрируется действие всех его исторических повестей и романов) и на нем выверил исконные интеллектуальные идеи русской культуры о народе и революции»¹⁹.

Здесь уместным будет вспомнить, что Н.Эйдельман и Б.Окуджава почти одновременно погрузились в изучение журналов и докладных записок царю Следственного комитета по делу декабристов. Эти материалы, тогда еще не опубликованные, содержали в себе много неожиданной информации, которая ошеломляла. Дело в том, что реальное поведение декабристов на суде, их признания и взаимоотношения противоречили образу негибких борцов с самодержавием, который культивировался официальной советской историографией. В итоге родился шедевр Н.Эйдельмана — повесть «Лунин», в которой, как отмечает А.Г. Тартаковский, «...едва ли не впервые в литературе было дано исторически достоверное описание этого феномена дворянской ментальности первой четверти XIX века»²⁰. Спустя несколько лет Б.Окуджава написал стихотворение «Лунин в Забайкалье», которое посвятил Н.Эйдельману. Довольно неожиданно назвав одного из лидеров декабристов «неудачником опасным», поэт разъяснил свою мысль в заключительной строфе: «А чем же вы это опасны? / Наверное, тем, что прекрасны / и тем, что, наверно, пристрастны / в любви к отчизне своей»²¹.

Булата Окуджаву и Натана Эйдельмана объединял искренний интерес к повседневной жизни русских людей в XIX веке, к их представлениям о дворянской и офицерской чести, этикете и т. п. «Если мы серьезно стремимся вдохнуть, уловить аромат, колорит века, его дух, мысль, культуру, нам непременно нужно просочиться в тогашний быт, в повседневность канцелярии, усадьбы, гимназии»²², — подчеркивал Н.Эйдельман. Отсюда такое пристальное внимание к мемуарам, запискам, эпистолярному наследию XVIII—XIX веков, к живому мемуарному свидетельству. «Без мемуаров нет истории!» — настаивал ученый²³. По точному выражению А.П. Чудакова, в научных трудах и исторической прозе Н.Эйдельмана произошла «реабилитация» «простой истории»²⁴ — то есть рассказа о повседневной жизни русских людей, о личной судьбе знаменитых исторических персонажей.

А.Г. Тартаковский вспоминает, что Н.Эйдельман «часто повторял» «как своего рода девиз гениальную по точности и простоте формулу Л.Н. Толстого»: «Сцепление всего со всем»²⁵. Нащупывая неразрывность связи с людьми ушедших эпох, он и самого себя ощущал частью общего потока истории. «Это помогало ему как историку и писателю само прошлое постигать, говоря пушкинскими словами, «домашним образом» — «вживаться» в эпоху, «изнутри» проникаться сознанием и настроениями реальных исторических персонажей»²⁶. Булат Окуджава, бесспорно, также обладал глубоким историческим сознанием, но его восприятие прошлого было лирически окрашенным, творчески раскрепощенным. Процесс авторского перевоплощения, рождения художественных образов луч-

ше всего запечатлен им самим в знаменитом стихотворении «Я пишу исторический роман»:

Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдергивал по нитке.
В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал²⁷.

Это особое видение истории поэтом, художником Н.Эйдельман зафиксировал в одной из своих дневниковых записей от 4.01.1978. «У Булата Окуджавы: Англия, Белфаст, палата общин, Вильсон, фотоальбомы — особенно Александра Федоровна, ее взгляд с корабля на русский берег. У Окуджавы совсем другой взгляд на вещи: рассмотрение лиц на старом альбоме; маленький снимок одного бала около 1900 г.: «все умерли!» Из этой же записи мы узнаем, что Окуджава «присматривается к темам около 1900 г.»²⁸. Любопытно отметить, что спустя несколько дней, разбирая черновики к III главе книги «Грань веков» (сцена убийства Павла I), Эйдельман оставляет в дневнике вполне «поэтическую» запись о себе самом: «Мысли о своем назначении — странно! Двойственность, обманность, зыбкость, нервность, сиюминутность — как форма существования правдивого историка»²⁹.

Вскоре после публикации «Путешествия дилетантов» в № 9 журнала «Дружба народов» за 1978 год Н.Эйдельман фиксирует свое первое читательское впечатление от романа: «Порадовался за Б.Окуджаву <...> — грустно, иронично: бегство, прекрасные разговоры Лавинии о любви, Тифлис — «эхма, сказал ямщик с яростью и отчаянием, но из-за сильного ветра донеслось только «чаяние»³⁰. Как видим, он отмечает именно литературное мастерство Окуджавы, удачные стиливые находки, особую интонацию. И здесь же записывает: «Думал о Пушкине». Кто знает, быть может, историческая проза Б.Окуджавы явилась своего рода «соблазном» для Н.Эйдельмана в период его работы над самой свободной в литературном отношении книгой — повестью «Большой Жанно».

29 мая 1979 года Н.Эйдельман делает следующую запись об Окуджаве: «Его тянет — отсюда — к современному мемуарному письму»³¹. Сегодня мы знаем, что это стремление воплотилось в автобиографических новеллах Б.Окуджавы и в романе «Упраздненный театр». Что же касается самого Н.Эйдельмана, то он просто не успел написать свою «главную книгу», как подчеркивается в дневнике, — книгу об отце и его эпохе. Подступы к этому историко-мемуарному повествованию отражены в публикации 1990 года в журнале «Континент»³². Памяти отца посвящена повесть Эйдельмана об Иване Пушкине.

«Хочу воскресить своих предков, / хоть что-нибудь в сердце сберечь»³³, — писал Б.Окуджа-

ва. Это творческий импульс не только поэта, но и исследователя, историка. На протяжении всей жизни Булат Окуджава чувствовал «отблеск коистра» истории, ощущал неразрывную связь с ушедшими поколениями. Более того, сами занятия историей становились для него с годами делом все более серьезным.

«Читаю мемуары разных лиц. / Сопоставляю прошлого картины, / что удастся мне не без труда»³⁴, — признавался поэт со всегдашней самоиронией. Сегодня представляется уже абсолютно избыточным доказывать, что романы Б.Окуджавы — это не «исторические фантазии», а проза поэта, основанная на подлинных событиях и документах. Об исторических реалиях, легших в основу всех четырех романов, о мемуарных источниках и прототипичности персонажей убедительно говорили на предыдущих международных конференциях, посвященных творчеству Б.Окуджавы, Я.Гордин и В.Оскоцкий, С.Бойко и С.Уварова³⁵.

В частности, Я.Гордин в статье «Заметки об исторической прозе Булата Окуджавы» сообщил, что «самоубийца Александр Опочинин был реальным историческим лицом. В «Русской старине» было опубликовано то самое предсмертное письмо, которое в несколько обработанном виде цитирует Окуджава»³⁶. С.Бойко провела подробный сопоставительный анализ записок Луизы Бигар — героини романа «Свидание с Бонапартом» — и их мемуарного источника: воспоминаний французской певицы Луизы Фюзи³⁷, которая действительно в период войны 1812 года находилась в России.

Булата Окуджаву притягивала история, он с удовольствием погружался в ее сложные хитросплетения и, как свидетельствуют дневники Н.Эйдельмана, в период работы над «Свиданием с Бонапартом» проявлял интерес к новым, еще не освоенным им историческим сюжетам. Огромную ценность представляет запись, сделанная историком 3 сентября 1983 года. «Вечер: о Булате; его нервное настроение. Печаль.

Поиски сюжета в 18—19 вв.: 1. Тараканова. 2. Треволгин. 3. может быть, из ЦГАЛИ, т. 60 или 61 — странные особы. 4. Кречетов. 5. Саблуков. 6. Записки француза (детектив). 7. Шервуд. 8. Путешествие Павла (Разумовский). 9. Федор Кузьмич Овчаров. 10. Елизавета Алексеевна — Охотников. 11. «Слово и дело»³⁸.

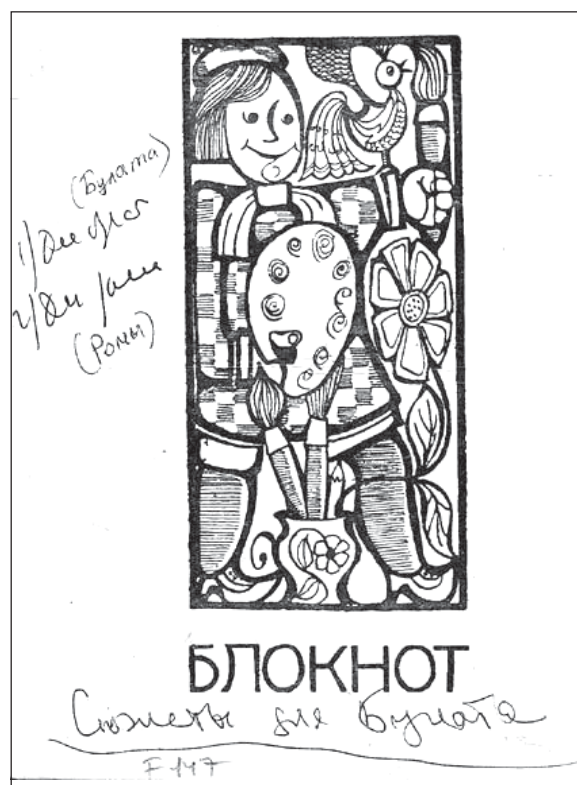
Комментируя эту запись, Юлия Эйдельман сообщает, что Натан Яковлевич в тот вечер «по просьбе Булата набросал ряд тем для возможной будущей книги Булата, а потом в течение нескольких дней, уже в архиве, выискивал интересные сюжеты и занес их в отдельный блокнот»³⁹.

Благодаря Ю.М. Эйдельман и Г.Суперфину нам удалось ознакомиться со сканированной копией этого блокнота, хранящегося вместе с другими архивными материалами Н.Эйдельмана в Бремене⁴⁰. На обложке самого обычного

канцелярского блокнота (размером 20,0 x 14,3 см на 50 л.) чуть ниже печатного слова «блокнот» рукой Н. Эйдельмана, шариковой авторучкой написано: «Сюжеты для Булата». До л. 7 включительно записи, по-видимому, связаны с Булатом Окуджавой; начиная с л. 8 – относятся к Роману Подольному. Однако это краткие, сделанные скорописью, пометы Н. Эйдельмана, которые нуждаются в дополнительной расшифровке. Отметим лишь, что на странице 1 надпись «сюжеты для Булата» повторена и подчеркнута, далее можно разобрать фамилии Вяземского, Якушкина, Шаховской, Фаленберга и Дениса Давыдова. На странице 2 под римской цифрой I ясно прочитывается фамилия Раевский, а ниже, под римской цифрой II, следуют записи, относящиеся к творчеству Пушкина. На странице 5 сверху помечена дата: 21/IX, рядом с ней написано имя Булат, а на обороте этой страницы ясно прочитываются имена Оля и Булат. На странице 6 сверху под номером 5)

помещена в кавычках фраза «Все надоели...». Рискнем предположить, что она отражает тогдашнее внутреннее состояние Н. Эйдельмана, поскольку именно 21 сентября 1983 года в «Литературной газете» появилась статья А. Мальгина «Разрушение жанра, или Кое-что об исторической прозе», в которой незаслуженно резкой и непрофессиональной критике была подвергнута книга Н. Эйдельмана «Большой Жанно». Однако это могут быть и записанные Н. Эйдельманом слова самого Булата Окуджавы (откуда кавычки), передающие тогдашнее душевное самочувствие поэта.

Повторяем еще раз, что записи в блокноте «Сюжеты для Булата» требуют дальнейших комментариев. Но само существование такого блокнота, сам факт поиска Н. Эйдельманом интересных сюжетов для Б. Окуджавы свидетельствуют об особых отношениях между историком и поэтом, об их плодотворном интеллектуальном и творческом диалоге.



Примечания

¹ См.: Крелин Ю. Извивы памяти. М., 2003; Городницкий А. «И жить еще надежде...» М., 2002; Рассадин С. Книга прощаний. М., 2004; Смахов В. Театр моей памяти. М., 2001.

² Эйдельман Ю.М. Дневники Натана Эйдельмана. М., 2003. С. 251, 136.

³ Окуджава Б.Ш. Слово прощания // Литературная газета. 1989. 6 декабря. С. 7.

⁴ См.: Тартаковский А.Г. «История продолжается...» // Эйдельман Н.Я. Из потаенной истории России XVIII–XIX веков. М., 1993. С. 31. В тексте: «что-то существенное и навсегда определяли». – Прим. ред.

⁵ Эйдельман Ю.М. Дневники Натана Эйдельмана. С. 187.

- ⁶ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 141.
- ⁷ Окуджава Б.Ш. Свидание с Бонапартом. Екатеринбург, 2004. С. 290.
- ⁸ Эйдельман Ю.М. Дневники Натана Эйдельмана. С. 238.
- ⁹ Тартаковский А.Г. «История продолжается...» С. 37.
- ¹⁰ Там же. С. 10.
- ¹¹ Юрий Тынянов: Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 197.
- ¹² Тартаковский А.Г. «История продолжается...» С. 37.
- ¹³ Быков Д. «Я притягиваю войну» // Огонек. 1999. № 18. 31 мая. С. 22.
- ¹⁴ Окуджава Б.Ш. Свидание с Бонапартом. С. 55.
- ¹⁵ Чудакова М.О. О Натане Эйдельмане. Еще не вспоминая — помня // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 323. Цит. по: Тартаковский А.Г. «История продолжается...» С. 15.
- ¹⁶ Чудакова М.О. Натан Эйдельман, историк России // Знание — сила. 1990. № 12. С. 27.
- ¹⁷ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А.Петраков. М., 1997. С. 114.
- ¹⁸ Белая Г.А. Булат Окуджава, время и мы // Окуджава Б.Ш. Избранные произведения. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 14.
- ¹⁹ Белая Г.А. Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997. [21 июля]. С. 15 / Отв. ред.-сост. И.Ришина.
- ²⁰ Тартаковский А.Г. «История продолжается...» С.14—15.
- ²¹ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 392.
- ²² Эйдельман Н. Твой девятнадцатый век. М., 1980. С. 6.
- ²³ Это утверждение Н.Я. Эйдельман формулировал не раз. См., в частности: Эйдельман Н.Я. Без мемуаров нет истории: Предисл. к публ. фрагм. воспоминаний Р. Зогова и П. де Сегюра о войне 1812 года // В мире книг. 1987. № 10. С. 65—66.
- ²⁴ Чудаков А.П. Сквозь историю // Литературная газета. 1990. № 16. 18 апреля. С. 5.
- ²⁵ Тартаковский А.Г. «История продолжается...» С. 27.
- ²⁶ Там же. С. 16.
- ²⁷ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 295.
- ²⁸ Эйдельман Ю.М. Дневники Натана Эйдельмана. С. 162.
- ²⁹ Там же. С.163.
- ³⁰ Там же. С.180.
- ³¹ Там же. С.197.
- ³² Эйдельман Н. Об отце // Континент. Париж. 1990. № 64. С. 263—286.
- ³³ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 461.
- ³⁴ Окуджава Б.Ш. Посвящается вам. М., 1988. С. 75.
- ³⁵ Гордин Я.А. Заметки об исторической прозе Булата Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. М., 2001. С. 39—42; Оскоцкий В.Д. «Вымысел не есть обман» (Булат Окуджава — исторический романист) // Там же. С. 43—46; Бойко С.С. Луиза. О работе романиста Булата Окуджавы с мемуарным источником // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004. С.120—134; Уварова С.В. «Документ» в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» // Там же. С. 135—140.
- ³⁶ Гордин Я.А. Указ. соч. С. 41.
- ³⁷ Бойко С.С. Указ. соч.
- ³⁸ Эйдельман Ю.М. Дневники Натана Эйдельмана. С. 287.
- ³⁹ Там же. С. 288.
- ⁴⁰ Блокнот «Сюжеты для Булата» хранится в Историческом архиве Форшунгштелле Остеуропа (Восточноевропейского исследовательского института при Бременском университете), ф. 147 (Эйдельман).

Екатерина ЛЕБЕДЕВА

Перевод — это игра: песни Булата Окуджавы.

Теория и практика

Этот текст — о песнях Булата Окуджавы, о моей дружбе с русским поэтом, певцом и писателем-прозаиком и о первых переводах его песен. Когда в октябре 2004 года меня назначили на должность профессора факультета современной филологии Гейдельбергского университета, я, для того чтобы представить себя, прочитала его в качестве доклада своим новым коллегам — сотрудникам и студентам университета.

Тему «О переводах песен Булата Окуджавы» я выбрала, конечно же, не случайно. Никто из русских писателей не смог пробудить во мне большего интереса к русской литературе и переводам русских авторов, чем Булат Окуджава. Здесь сыграли роль не только его произведения, но и его личность.

Во время учебы на факультете славистики в 80-е годы я лично познакомилась не только с Булатом Окуджавой, но и такими русскими писателями, как Даниил Гранин, Владимир Тендряков, Юрий Трифонов, Валентин Распутин. Некоторые их произведения мы уже обсуждали в школе. Например, когда я училась в старших классах, меня взволновала повесть Тендрякова «Ночь после выпуска»¹ с ее критикой общественного уклада. В кругу друзей мы слушали магнитофонные записи песен Окуджавы. Многие его стихи, которые он клал на музыку и пел, тогда не печатались ни в СССР, ни в ГДР — стране, где я выросла. Но для нас, школьников ГДР, русский язык был обязательным предметом. Мы понимали, о чем поет Окуджава. Когда мне было семнадцать лет, меня просто очаровала «Песенка о моей жизни»:

А как первая любовь — она сердце жжёт.
А вторая любовь — она к первой льнёт.
А как третья любовь — ключ дрожит в замке,
ключ дрожит в замке, чемодан в руке.

А как первая война — да ничья вина.
А вторая война — чья-нибудь вина.
А как третья война — лишь моя вина,
а моя вина — она всем видна.

А как первый обман — да на заре туман.
А второй обман — закачался пьян.
А как третий обман — он ночи черней,
он ночи черней, он войны страшней².

Мне казалось, что эта песня и о моей жизни тоже, и о моих друзьях. Потом произошло неза-

бываемое событие. На вечеринке одна девушка взяла гитару и запела «Песенку...» по-немецки, в переводе Вольфа Бирманна, его песни были запрещены в ГДР, а в 1976 году он вообще был лишен гражданства.

Немецкий вариант песни:

Lied über mein Leben

Ach, die erste Liebe — macht das Herz noch schwach,
Und die zweite Liebe — weint der ersten nur nach,
Doch die dritte Liebe — schnell den Koffer gepackt,
schnell den Mantel gesackt,
und das Herz splinternackt.

Ach, der erste Krieg — da ist keiner Schuld,
Und beim zweiten Krieg — da hat einer Schuld,
Doch der dritte Krieg — ist schon meine Schuld,
ist ja meine Schuld,
meine Mordsgeduld...

Ach, der erste Verrat — ist aus Schwäche geschehn,
Und beim zweiten Verrat — musst du morden gehn,
Doch der dritte Verrat — will schon Orden sehn,
der will Orden sehn,
und es ist geschehn...³

Перевод (раньше я его не знала) произвел на меня двойственное впечатление. С одной стороны, чувства, которыми наполнена песня Окуджавы, он передает, в нем также говорится о нашей жизни, любви, вине и — еще острее и прямее, чем у Окуджавы, — о нашем предательстве. С другой — произведение Бирманна сильно отличалось от оригинала. Острый, почти грубый язык Бирманна и его саркастические, прямые выражения, а также яростный обвинительный тон противоречили лирико-романтическому метафорам и тонкому грустно-ироничному настрою Окуджавы.

Так в семнадцать лет я впервые столкнулась с тем, что перевод — это невероятно сложная проблема и тех критериев его оценки, которые я знала раньше — «хороший» и «плохой» — недостаточно. Вскоре и сама я увлеклась переводами русской поэзии. Сравнивая свои работы с тем, что делали коллеги, я самоуверенно полагала, что быстро добьюсь успехов. Не ведая сомнений, я азартно переводила всех русских поэтов, произведения которых попадались мне в руки и нравились. А нравилось мне многое.

Например, для одного из своих друзей — он учился в консерватории на факультете шансона —

я переводила русские песни, записывая слова с магнитофонных кассет. Мы создали программу из песен Окуджавы и Высоцкого. Она имела успех. Пел он замечательно, и на недостатки моих переводов никто не обращал внимания. И никто не сравнивал мои варианты с оригиналами: ведь стихи Высоцкого, как я уже говорила, в то время не публиковались ни в Советском Союзе, ни в ГДР, а книги Окуджавы были большой редкостью.

В 1980 году я поступила на факультет славистики, считая себя уже опытной переводчицей. Но уже первый семестр показал, насколько я была легкомысленна. Да, я и раньше предполагала, что мастера перевода задумывались и об общих проблемах, связанных с их областью творчества. Но во время первого семестра выяснилось, что существует огромная «наука перевода». Столкновение с ней вызвало у меня настоящий шок, от которого я очень медленно отходила.

Весь первый семестр я прилежно впитывала знания, а когда он закончился, обнаружила, что начисто потеряла способность работать творчески. Мне стало казаться: что я ни напишу, все это не будет соответствовать высоким требованиям науки.

От «переводческого паралича» меня спасли песни Булата Окуджавы. А мои знакомые — творческие люди, практики искусства — помогли мне не только вернуться к переводческой работе, но и понять, наконец, ее подлинные принципы.

Песни Окуджавы, переведенные мною так непрофессионально, продолжал исполнять, гастролируя по стране, тот самый мой приятель — студент консерватории, понятия не имевший о переводческой науке. Однажды их услышал театральный режиссер. И он не рассматривал их с филологической точки зрения. Просто чем-то они ему понравились. Он попросил меня перевести пять песен Булата Окуджавы для его спектакля по пьесе Владимира Тендрякова «Расплата» в театре «Дрезден-Радэбойл».

С воодушевлением девятнадцатилетнего автора, получившего первый официальный заказ, я принялась за работу. Но давалась мне она с большим трудом: мешала теория, которую я изучала целый год. Последнюю точку я поставила лишь за три дня до премьеры.

На следующий день я поехала в Дрезден, где меня ожидали два певца-барда. Они-то и собирались исполнять песни Окуджавы на сцене. Барды были профессионалами, в отличие от меня; к тому же — на восемь лет старше, давно уже выступали на театральных подмостках и, что было немаловажно для первокурсницы, имели законченное высшее образование.

Мои слова они сначала напели тихонько, для себя. Потом, многозначительно и молча на меня посмотрели, взяли гитары и устроили короткий концерт.

Концерт оказался комическим, — что меня неприятно поразило! — из-за полнейшего несоответствия моих текстов музыке Окуджавы. Не-

которые слишком короткие строчки приходилось растягивать, подгоняя их под мелодию, — получалось какое-то мяуканье. А другие, чересчур длинные, надо было петь скороговоркой. Мне казалось, что я слушаю пластинку, для которой никак не могут подобрать скорость вращения. Комизм усиливался оттого, что певцы делали абсурдные ударения в словах. К этому их вынуждало несовпадение ритмов моих текстов с песенными ритмами Окуджавы.

После этого (смешного невероятно!) представления мне захотелось расплакаться. Настроение певцов тоже, видимо, было безрадостным: ведь до премьеры оставалось всего три дня. Но они сохраняли вежливое спокойствие. Клоунаду они затеяли в чисто педагогических целях: продемонстрировали наглядно, что исполнять мои творения невозможно. А обидеть меня они совсем не хотели.

Расхохотались они лишь после того, как услышали мои оправдания. Я сказала, что пока еще плохо знаю теорию! На самом деле не хватало практики. Барды предложили мне поработать вместе и успеть к премьере. «В три дня не уложимся!» — в отчаянье воскликнула я. «Но у нас есть еще и три ночи!» — услышала я в ответ. Бардов не зря называют «создателями песен» (по-немецки бард — *Liedermacher*).

Три дня и три ночи (никогда мне их не забыть!) мы превращали мои тексты в немецкие песни на мелодии Окуджавы. Происходило это под аккомпанемент двух гитар и одного пианино.

Тогда я поняла не только то, что можно не спать трое суток. Именно работа с бардами показала мне, что теория останется всего лишь голый схемой, бессмысленной и безжизненной, если переводчик не доверится своему слуху и языковой интуиции. Речь — это живая субстанция, наполненная настроениями и эмоциональными смыслами, а они передаются интонацией, мелодией и ритмом. А перевод — это увлекательная игра с языком.

Премьера прошла с успехом. Через некоторое время я начала писать дипломную работу о Булате Окуджаве. После одного из его концертов в Берлине я попросила Окуджаву об интервью⁴. Мы подружились. Позже я написала диссертацию о поэзии бардов, Окуджаву великодушно подарил мне предисловие к публикации этой работы⁵.

Когда я выдвигала свою кандидатуру на должность профессора отделения переводчиков Гейдельбергского университета, я выступила с докладом на тему «Проблема перевода русских авторских песен». И меня назначили на эту должность.

После совместного выступления на сцене Берлинского театра имени Геббеля в 1995 году, где я читала его стихи на немецком, Булат, скептически относившийся к самой возможности переводить поэзию, сказал, что сейчас очень доволен. В ответ на мой недоуменный взгляд — ведь Окуджава не знал немецкого — он пояснил: «Я

музыкант, и узнал в ваших стихах свои мелодии, ритм и настроение».

...А свою первую лекцию по теории перевода перед студентами Гейдельбергского универ-

ситета я начала с тезиса: «Перевод — это игра». Определение «игра» вмещает в себя многое из того, что я узнала о переводе, занимаясь его практикой и изучая его теорию.

Примечания:

¹ См., напр.: **Тендряков В.Ф.** Ночь после выпуска. М., 1976.

² **Окуджава Б.Ш.** Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 111.

³ Russische Liedermacher. Wysozki, Galitsch, Okudshawa / Nachwort von Katja Lebedewa. Stuttgart, 2000. S. 198.

⁴ **Lebedewa Katja.** Gespräch mit dem Dichter Bulat Okudshawa // Sinn und Form. 1990. № 1. S. 35–40.

⁵ **Lebedewa Katja.** Komm Gitarre, mach mich frei! Russische Gitarrenlyrik in der Opposition / Geleitwort von Bulat Okudshawa. Berlin, 1992.

Государственный музей

«Дом Булата Окуджавы в Переделкине»



Станция «Мичуринец»
Киевской ж. д.,
ул. Довженко, д. 11.
Тел.: 593–52–08, 731–77–27.

Рады видеть вас с четверга по воскресенье
с 11 до 16 (в летнее время до 17) часов.
В дни проведения «Булатовых суббот»
музей работает до 14 часов.

Миры Булата Окуджавы

Материалы Третьей международной научной конференции
18–20 марта 2005 г. Переделкино

«Соль»

123308 Москва, Хорошевское шоссе, 43–71.
Телефон: (499) 195 16 50

Редактор А.Золотов
Художественный редактор П.Кикория
Компьютерная верстка Л.Кузьмина
Корректор В.Стакова

Сдано в набор 30.06.07.
Подписано в печать 02.08.07.
Формат 60х90/8. Бумага офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ №
Отпечатано в московской типографии «Парадиз»