

Творчество Булата Окуджавы
в контексте культуры XX века

Региональный общественный фонд Булата Окуджавы
Государственный Дом-музей Булата Окуджавы

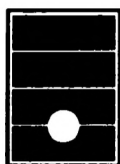


Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века

*Материалы Первой международной научной конференции, посвященной
75-летию со дня рождения Булата Окуджавы*

19—21 ноября 1999 г. Переделкино

I



С О А Ъ

МОСКВА, 2001

Редактор-составитель — И.И. Ришина

В подготовке сборника принимали участие:

В.А. Куллэ, И.Я. Оленина, Е.А. Семенова, А.В. Цуркан

Сердечная благодарность за дружескую помощь

АКБ «Инвестиционная Банковская Корпорация» и лично Г.Ю. Гаицгори, «Демократическому выбору России» и лично Е.Т. Гайдару, REN TV и лично И.С. Лесневской.

Фотографии из архива Б. Окуджавы предоставлены

О.Окуджава-Арцимович и Домом-музеем в Переделкине.

Фото участников конференции — А.Палатника, С.Рабинова.

Фото на первой и последней обложках — В.Богданова и Ю.Феклистова.

Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века.

Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения поэта. 19—21 ноября 1999 г. Переделкино.

В сборнике — тридцать докладов и сообщений, сделанных на представительном форуме маститыми и молодыми российскими и зарубежными учеными, известными поэтами, публицистами, а также выступления в трех дискуссиях, состоявшихся в рамках конференции.

Издание рассчитано как на специалистов-гуманитариев, так и на широкую читательскую аудиторию — всех, кто интересуется многогранным художественным наследием Б.Ш. Окуджавы.

Сборник снабжен обстоятельным библиографическим аппаратом.

Издание иллюстрированное.

М. «Соль», 2001

© Региональный общественный фонд Булата Окуджавы, 2001

© «Соль», 2001

Содержание

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

Екатерина ЛЕБЕДЕВА <i>литературовед, научный сотрудник Европейского университета «Виадрина» (Франкфурт-на-Одере)</i> Традиции и истоки песен Булата Окуджавы.....	77
Станислав Стефанович ЛЕСНЕВСКИЙ <i>критик, литературовед (Москва)</i> Неповторимый жанр.....	81
Михаил Константинович ПОЗДНЯЕВ <i>поэт, публицист (Москва)</i> «И этот век не менее жесток...» Гражданская лирика Булата Окуджавы 80-х годов. <i>Некоторые предварительные замечания</i>	84
Светлана Сергеевна БОЙКО <i>кандидат филологических наук (Москва)</i> Публикации о творчестве Булата Окуджавы.....	88
Екатерина Александровна СЕМЕНОВА <i>аспирант ИМЛИ (Москва)</i> «Стихи, превратившиеся в песни» и «пение без музыки». <i>К проблеме соотношения «устного» и «письменного» вариантов текста в поэзии Б.Ш. Окуджавы и И.А. Бродского</i>	94
Роман Романович ЧАЙКОВСКИЙ <i>доктор филологических наук, профессор Северного международного университета (Магадан)</i> Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках народов мира.....	98
Юрий Федорович КАРЯКИН <i>публицист, философ, литературовед (Москва)</i> За книгой Окуджавы.....	100
Дискуссия.....	108
День третий, 21 ноября.....	115
Лазарь Ильич ЛАЗАРЕВ <i>кандидат филологических наук, критик, литературовед (Москва)</i> «Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...» (Булат Окуджава и война).....	116
Александр Ильич ГИНЗБУРГ <i>публицист, правозащитник (Париж)</i> Булат и поступок.....	121
Светлана Борисовна ХРИСТОФОРОВА <i>аспирант Северного международного университета (С.-Петербург)</i> Песенные тексты Булата Окуджавы как проблема перевода (на материале переводов на немецкий язык).....	124
Леонард КОШУТ <i>издатель, критик, переводчик (Берлин)</i> Булат Окуджава на немецком языке. <i>Проблемы перевода песен и несколько слов о прозе</i>	126
Серго Виссарионович ЛОМИНАДЗЕ <i>критик, литературовед (Москва)</i> «...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» — грузинская нить.....	130
Юко ВАТАНАБЕ <i>профессор Института иностранных языков (Кобе)</i> Восприятие творчества Булата Окуджавы в Японии.....	140
Александр Иванович ЗОРИН <i>поэт, эссеист (Москва)</i> Вестник до-верия.....	141
Дискуссия.....	145
<i>Вместе с участниками конференции в дискуссии выступили гости:</i> Любовь Арсеньевна КРЕЧКОВА <i>литературовед, доктор философии (Даллас)</i>	145
Олег Никитьевич ХЛЕБНИКОВ <i>поэт, публицист (Москва)</i>	150

Ирина РИШИНА

Вместо предисловия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Долгое эхо оборванных струн”...

День первый

19 ноября

Георгий КНАБЕ

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

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

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

Эпоха 60—70-х годов началась с возмущенно-го разочарования в предыдущей эре, готовность которой жертвовать живым человеком во имя сияющих высот будущего обернулась тоталитарным

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

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

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

же самодеятельной поэзии и песни, дискуссионные клубы «физиков» и «лириков» в наполовину освобожденных от завесы секретности академгородках — Обнинске и Протвине, Пущине и Черногоровке, знаменитые московские кухни в дешевых окраинных жилищных кооперативах, где «магнитофон системы «Яуза»⁴ до четырех утра хрипит что-то недозвоненное, и студенческие общежития, где бушует новая и молодая демократическая кровь — провинциальные талантливые ребята, дети почтарей из Вологды, рыбаков из Бердянска, парикмахеров из Сызрани. Словом — читайте Юлия Кима⁵.

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

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

Соответственно, умонастроение, его не принимавшее и ему противостоявшее, получило название «*постмодерн*»; начавшись в 1970-е, оно утвердилось к 1990-м в своих основных окрашивающих эпоху постулатах: не цельное мировоззрение, а решения на основе ситуаций; не противоположность психической, нравственной, гражданской нормаль-

ности и ее нарушений, а их полная относительность; не профессиональное искусство, а свободное самовыражение каждого; не академическая наука, а высказывание любым человеком своего представления об избранном им предмете; не культурная традиция или иерархия культурных ценностей, а мультикультурализм; не целенаправленная информация, регулируемая стремлением к точности, а информационный резервуар, из которого каждый волен черпать то, что ему в данный момент подходит; не централизованное государство, а местное самоуправление; не война армий, а вооруженный конфликт с населением или среди населения; убеждение в том, что *хаос вообще лучше, человечней, естественней порядка*⁸.

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

Укорененность Окуджавы во втором из обозначенных этапов, в шестидесятых годах, очевидна. На это указывают уже обстоятельства биографические. Десятилетие в истории и в культуре — не то же самое, что десятилетие в календаре. Оно длится не десять лет, а столько, сколько длится тот сгусток культурно-исторического воздуха, который составил его существо: «плоды сороковых годов» — Герцен и Огарев, Белинский и Грановский — заполняли авансцену русской культуры с середины 1830-х до середины 1850-х. Шестидесятые годы XX столетия как самостоятельная культурная эпоха начались в Западной Европе между 1955-м и 1958-м, в России — в 1956-м. И именно с этого года Окуджава входит в духовную жизнь московского, а вскоре и российского общества. В 1956 году он возвращается после шестнадцатилетнего отсутствия в Москву, и с этого же года начинается публикация его стихотворных сборников, сразу принесших ему громкую известность: 1956-й — «Лирика»⁹, 1959-й — «Острова»¹⁰, 1964-й — «Веселый барабанщик»¹¹ и «По дороге к Тинатин»¹².

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

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

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

Но ведь столь же очевидно, что, укорененный во второй эпохе XX века, Окуджава был открыт первой. Туда вела его семья — старые и активные коммунисты отец и мать, атмосфера детства — такая, какой он описал ее в «Упраздненном театре»¹⁸, сама

романтика первоначального шестидесятничества, которая складывалась как романтика очищенного, интеллигентного, мифологизированного революционного социализма. Василий Аксенов с удивлением вспоминал о том, как в начале шестидесятых годов вдруг оказалось, что молодые поэты, в чью среду он вошел после своего литературного дебюта, пестуют культ «чистой революции». Окуджава входил в эту среду; Аксенов его из нее несколько выделяет. Некоторые стихи этих лет показывают, что выделять не надо: «Сентиментальный марш», «О чем ты успел передумать...», «Комсомольская богиня»¹⁹.

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

Откуда это ощущение границы, тупика, так что «ничего, ничего впереди»? Можно было бы предположить причины личные, к веку и его перепадам отношения не имеющие, — возраст, болезни. Не получается. Это *мы* бодем и умираем от панкреатита, перитонита, гепатита, нефрита и так далее. Болезни гениев — не причина, а следствие. Они приходят не тогда, когда воспаляется поджелудочная железа, а тогда, когда иссякает воздух истории, питавший их легкие. Пушкин встал под пистолет Дантеса, когда понял, что не сочетаемы империя и свобода, Блок начал свое движение к «Пушкинскому дому», когда понял, что Двенадцать — не столько апостолы заслуженного возмездия, сколько обыкновенные уголовники; по словам человека, близко знавшего его в последние годы, Блок «умер от отчаяния»²⁷.

Отношения Булата Окуджавы с заключительной эпохой XX века определяются воздухом исто-

рии. Они хорошо документированы, так как в последние годы он много и охотно беседовал под магнитофон, давал интервью. Остановимся на двух, которые представляются наиболее показательными, — «Булат Окуджава тоскует по песням, но пишет прозу»²⁸ и «Последняя встреча»²⁹.

Одно из них явствует совершенно бесспорно: ощущение, что «нету надежд. Ни одной» и что «ничего, ничего впереди», не вызвано отрицательным отношением к перестройке и реформам. В эти годы Окуджава очень много читает газет, ибо чувствует не только интерес к происходящему в стране, но и свою ответственность за происходящее, высказывает сочувствие к определенным политическим фигурам и неприязнь к другим, прямо и решительно говорит о важности демократических преобразований и недопустимости шовинизма, фашизма, антисемитизма. Суть дела в другом. Сквозь все эти многообразные суждения настойчиво прорисовывается общая мысль о нарастающей опасности хаоса безответственного своеволия и распада культурных целостностей. Его преследует мысль о внутреннем единстве, с одной стороны, распада общества на хаотически безответственные, не сдерживаемые ни культурой, ни традицией или нравственностью единицы, и, с другой, — сплочения их в тоталитарное единство, основанное на национальной или социальной исключительности, исповедующее культ силы, вождя, подавления инакомыслящих. Настроенное, отраженное в приведенных выше стихах, растет отсюда. В концентрированном виде оно выражено в стихотворении «Мне русские милы из давней прозы...»³⁰. Русская интеллигенция десятилетиями была замордована и «на кухне старой / во власти странных дум», коротала свой «век, подзвученный гитарой». С зарей реформ и перестроек этот тяжелый сон должен был кончиться. Но «кто знал, что будет страшным пробужденье / и за окном пейзаж?» Столь страшными они явились потому, что в наступившей эпохе начала разума и культуры, взаимопонимания и солидарности на их основе оказались отесненными озлобленной рознью, где каждый тянет в свою сторону и в свою выгоду, той одновременно стайностью и рознью, имя которой и есть «толпа»: «И с грустью озираю землю эту, / где злоба и пальба. / И кажется, что русских вовсе нету, / а вместо них толпа». Тема злобной толпы проходит через стихи последних лет и откликается в беседах и интервью (ср. стихотворения «По прихоти судьбы — Разнощицы даров...», «Пока он писал о России...», «Шибко грамотным» в обществе нашем...»³¹).

За впечатлениями от окружающей поэта действительности встает ее общеевропейский и международный общественно-философский фон. Распад общества, культурной традиции и культурных целостностей на полностью автономные и самодостаточные единицы, освобождение их от всех традиций и ответственностей как от тиранических сил,

стоящих над человеком и его принуждающих, могло казаться верхом гуманизма из Франкфурта или Оксфорда, где такой распад оставался философским умонастроением, не влиявшим на устойчивую инерцию общественной жизни и производства. В России он обернулся тем, чем обернулся. Но на весах истории последние полтора десятилетия XX века — это единый процесс и единая эпоха. Их совокупная тяжесть оказалась непереносимой для поэта, сращенного со «второй эпохой» века и трудно, сложно открытого «первой». Почему? Ведь легче стал быт и исчезли материальные заботы («Вот деньги тебе, Белла: / купи автомобиль...»³²), ведь рассыпался «железный занавес» и зарубежные перепечатки твоих стихов не влекут за собой больше карающих вызовов к начальству, ведь «стих на сопках Магадана / лай сторожевых собак»³³. Так в чем же дело?

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

Об отраде принадлежности к одиночувствующим и единомыслящим — исходные и составившие славу поэта песни, стихи и образы. О ней «надежды маленький оркестрик», тот, что слышат «дилетанты» и «фраера», слышат те, с кем «не раз уходил от беды»³⁴, слышали все «мы», кого «Офелия помянет»³⁵ и кто узнал, «что к чему и что почем, и очень точно»³⁶. Первое и особенно яркое выражение этот строй мыслей и чувств нашел себе в песнях 1959—1963 годов, но он остался в душе автора навсегда. Сомневающиеся, дабы расстаться со своими сомнениями, могут перечитать некоторые очерки и рассказы Окуджавы, вошедшие в его автобиографическую прозу, хотя бы «Около Риволи, или Капризы фортуны» (1991)³⁷. Тот же строй мыслей и чувств обусловил восприятие его стихов следующими поколениями. Международную популярность Окуджа-

вы до сих пор вызывают именно эти песни: это подтверждают люди из Германии, Польши, Японии... Главное наследие Окуджавы и главный его вклад в культуру XX века, основа немеркнувшей привлекательности его творчества заключены в сохранении этоса «мы» и в особенном разрешении проблемы самоидентификации. Попробуем проверить и аргументировать высказанное суждение и, если это удастся, найти в нем ответ на поставленные выше вопросы.

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

Проверкой сказанного служит сопоставление «мы» Окуджавы с «мы» других поэтов, особенно ярко выразивших эпоху. Возьмем в качестве примеров стихи Самойлова и Пастернака. У Давида Самойлова на тот же объем текста приходится 81 местоимение «мы» вместе с его производными (против 179 у Окуджавы). Из них 7 «мы» — семья и детство, и 7 «мы» — двое, 16 раз «мы» — поэты, 25 раз «мы» — человечество, Россия, народ, солдаты, и 26 «мы» — поколение. В последнем случае, казалось бы, вся ситуация ведет к переживанию этого «мы» как «возьмемся за руки, друзья» — но этого-то и не происходит. Людей у Самойлова соединяет не переживание истории как микросреды, а их судьба в ней как во всеохватной макросреде.

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

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

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

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

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

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

Мы играем в снежки.
Мы их мнем из валящихся с неба
Единиц,
И снежинок,
И толков, присущих порою,
Этот оползень царств,
Это пьяное паданье снега —
Гимназический двор
На углу Поварской
В январе⁴³.

Но даже в «Спекторском», даже во «Втором рождении» «мы» не может прорваться сквозь образ мира и времени к образу круга, сформирован-

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

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

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

Но с самого начала, и чем дальше, тем яснее, становилось очевидно, что в таком «мы» заложены две противоположные тенденции. Одно «мы» — это «я» плюс те среди «они», кого я ощутил как себе близких, реально или потенциально, «мы», сохраняющее индивидуальность «я», его нравственный выбор. Другое «мы» — это тотальное единство, монолит, где индивидуальные различия несущественны или преодолены, а верность целому как верность собственному выбору и личным убеждениям, в нем реализованным, подлежит искоренению. Этика и эстетика тридцатых годов строились на императиве неразличения, совмещения, отождествления обоих «мы», и тридцатые годы длились как культурная эпоха до тех пор, пока это удавалось. Вспомните «Горийскую симфонию» Заболоцкого, «Ты рядом, даль социализма...» Пастернака, «Оду» Сталину Мандельштама. Лидия Яковлевна Гинзбург, вспоминая эту эпоху, характеризовала ее словами «кажда тождества»⁴⁷. Время и люди упорно старались не замечать, что оба «мы» находятся между собой в динамических отношениях и первое перерастает во второе. Эволюцию документировали опять-таки доносившиеся из окон песни. Сначала — единство, основанное на нравственном выборе: «Мы пойдем к нашим страждущим братьям, мы к голодному

люду пойдем»; потом, во имя единства, — отказ в праве на выбор: «Кто не с нами, тот наш враг, тот против нас»; и наконец — новое обретенное единство, единство без «я», единство-монолит: «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил», где духовная активность, способность к труду и подвигу вообще не коренятся в личности каждого, а должны быть «выращены» извне и только в «нас» в целом.

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

Бесспорно и очевидно, что Арбат Окуджавы — это не Арбат времени написания песен, ему посвященных, что это ретроспективный образ из тридцатых годов. На это указывают довоенные ситуации в некоторых песнях: в явно арбатском дворе радиола играла и пары танцевали *до того*, как «мессершмитты», как вороны, / разорвали на рассвете тишину»⁵¹; те же дворы *стали* тихими летом 1941 года, так что «мальчики» и «девочки», их населявшие, были «нашими» задолго до того; «старыми арбатскими ребятами» названы те «грустные комиссары», что погибли в 37-м и 38-м годах. О возникновении образа Арбата из дымки лет, с большой временной дистанции, говорит и признание автора в том, что после возвращения в Москву в 1956 году он у себя на Арбате не бывал⁵², и о том же говорит слово «когда-то» в описании арбатских «когда-то мною обжитых»⁵³ мест.

Прямое признание в том, что шестидесятичелюкиско воспетый Арбат — плод ретроспективной мифологизации, содержится в «Арбатских напевах» 1982 года⁵⁴. «Все кончается неумолимо», и автор находится в «вечной разлуке» со «святыми арбатскими мес-

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

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

Именно эта мифологическая нормативность самоидентификации, переживание культуры как диалога между «я» и «мы», весь опыт поколений, сохранивших в себе противоречивое единство единицы и целого, свободы и ответственности оказались сначала под скептическим сомнением, а потом — под яростным отрицанием в заключительной фазе цивилизации XX века. Надо ли удивляться, надо ли сомневаться, что ее пейзаж и ее воздух оказались для Булата Окуджавы невыносимыми и роковыми?

Примечания:

¹ Маяковский В.В. Левый марш // Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1971. С. 68.

² Пастернак Б.Л. Волны // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1965. С. 350.

³ «И поскольку человек есть человек, он не любит, когда ему дают сапогом в лицо» (нем.), «Красное знамя победы» (исп.) — из популярных пролетарских песен 1930—1940-х годов.

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

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

- ⁴ Галич А. Мы не хуже Горация // Галич А. Возвращение. Л.: ЛП ВТПО «Киноцентр». С. 148.
- ⁵ Имеется в виду стихотворение Юлия Кима «Московские кухни» (1988). Описанная атмосфера хорошо представлена и в других публикациях того же сборника: Авторская песня / Сост. Вл. Новиков. М.: Олимп; АСТ, 2000.
- ⁶ Для характеристики этой атмосферы в международном плане важны: Неоконсерватизм в странах Запада. Часть 2. Социально-культурные и философские аспекты. Реферативный сборник ИНИОН. М., 1982, и Claus Leggewie. Der Geist steht rechts. Berlin. Rotbuch Verlag, 1987; применительно к внутрироссийским процессам: Селезнев Ю. Василий Белов. М.: Сов. Россия, 1983; для сопоставительной характеристики восьмидесятых и шестидесятых годов: Кобак А., Останин Б. Молния и радуга: пути культуры 60–80-х. Журнал «Волга», 1990, № 8.
- ⁷ Классический текст, определивший все дальнейшее развитие этой мысли, основополагающей для европейской цивилизации второй половины века: Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung, 1947, — и множество последующих переизданий; русский перевод — Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М., 1997.
- ⁸ Общую характеристику постмодерна на фоне модерна см. в работе автора: Кнабе Г. Местоимения постмодерна // Красные Холмы. Общественно-политический, литературно-художественный и научно-популярный альманах. М., 1999, и Harvey D. The Condition of Postmodernity. Cambridge MA and Oxford UK, 1990. Обзор литературы и точек зрения: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. Том 2; Он же. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Intrada, 1998.
- ⁹ Окуджава Б. Лирика. Калуга: изд-во газеты «Знамя», 1956.
- ¹⁰ Окуджава Б. Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1956.
- ¹¹ Окуджава Б. Веселый барабанщик. М.: Сов. писатель, 1964.
- ¹² Окуджава Б. По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964.
- ¹³ Стенгазета Клуба самодеятельной песни, посвященная 60-летию Б.Окуджавы. 1984, май—июнь. С. 7.
- ¹⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 14, 16, 21, 29, 31, 37, 42.
- ¹⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 67; Окуджава Б. Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 101. Эта сторона шестидесятничества и солидарность Окуджавы с ней охарактеризованы в его интервью «Литературной газете» от 16 января 1991 г.
- ¹⁶ Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с. / Отв. ред.-сост. И.Ришина.
- ¹⁷ Огонек. 1987. № 9.
- ¹⁸ Окуджава Б. Упраздненный театр. Семейная хроника. М.: Изд. дом Русанова, 1995.
- ¹⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 12, 61, 53.
- ²⁰ Там же. С. 573.
- ²¹ Там же. С. 586.
- ²² Там же. С. 576.
- ²³ Там же. С. 601.
- ²⁴ Там же. С. 594.
- ²⁵ Там же. С. 598.
- ²⁶ Окуджава Б. Милости судьбы. М.: Моск. рабочий, 1993. С. 4.
- ²⁷ Эти слова прозвучали в одном из докладов В.Шкловского, посвященном памяти Блока.
- ²⁸ Московские новости. 1993. № 35 (29 авг.), беседовал И.Дадашидзе.
- ²⁹ Общая газета. 1997. № 28 (17—23 июля), беседовала Е.Альбац.
- ³⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 586—587.
- ³¹ Там же. С. 380—381, 581, 590.
- ³² Окуджава Б. Песенка Белле // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 522.
- ³³ Окуджава Б. Памяти брата моего Гиви // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 420.
- ³⁴ Там же. С. 37.
- ³⁵ Там же. С. 232.
- ³⁶ Там же. С. 16.
- ³⁷ См. образцовое издание: Окуджава Б. Стихи. Рассказы. Повести. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. С. 305—337.
- ³⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 84, 232, 81, 56.
- ³⁹ Там же. С. 37, 184.
- ⁴⁰ Самойлов Д. Линии руки. Стихотворения и поэмы. М.: Дет. лит., 1981. С. 27.
- ⁴¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 208.
- ⁴² Пастернак Б.Л. Земля // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1965. С. 445.
- ⁴³ Пастернак Б.Л. Девятьсот пятый год // Там же. С. 253.
- ⁴⁴ Пастернак Б.Л. Лето // Там же. С. 355.
- ⁴⁵ Маяковский В.В. Юбилейное // Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Л.: Лениздат, 1971. С. 68.
- ⁴⁶ Светлов М. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). М.-Л.: Сов. писатель, 1966. С. 106.
- ⁴⁷ Первая публикация: Гинзбург Л.Я. В поисках тождества // Советская культура. 1998. 12 ноября.
- ⁴⁸ Окуджава Б. Упраздненный театр. С. 185.
- ⁴⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 444, 12.
- ⁵⁰ «Опасно видеть сегодня теми же детскими, наивными, восторженными глазами Москву, Арбат, нашу тогдашнюю *общую* готовность ко всему. Такая готовность — ради чего бы то ни было — накладывает на совесть каждого человека страшную ответственность. Свобода — она все-таки дороже и прекрасней любых иллюзий. С иллюзиями надо расставаться. Даже с самыми сладкими»: Окуджава Б. С иллюзиями надо расставаться / Записал М.Поздняев // Общая газета, 1997. № 28 (17—23 июля) <Курсив мой. — Г.К.>.
- ⁵¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 31.
- ⁵² См. в том же интервью [М.Поздняев].
- ⁵³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 376.
- ⁵⁴ Там же. С. 376—377.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Там же. С. 378, 29.

Сигурд ШМИДТ

Булат Окуджава и «арбатство»

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

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

Последней книге самого избранного («Стихи разных лет», 1996) поэт дал заголовок «Чаепитие на

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

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

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

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

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

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

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

Булату Окуджаве была несвойственна демонстративная публичность. При всем своем обаянии он

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При этом напомним, что под «арбатством» подразумеваем не только улицу с таким названием — «короткий коридор / от ресторана «Прага» до Смоленяги⁹, то есть от Арбатской до Смоленской площади (хотя в написанном и сказанном Булатом много именно об улице Арбат и утрате ею прежнего облика), — а местность Москвы с несколькими улицами и переулками между бульварья бывшей территории Арбатской и Пречистенской полицейских частей. Дух Арбата, «арбатство» более всего выявляется в арбатских переулках. Окуджава не раз подчеркивал это, поясняя: «...примыкающие к улице Арбат, и есть Арбат»¹⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Изначальные детские представления об «Арбате» обогащались и усложнялись затем все время и новыми впечатлениями из житейского опыта, и от ознакомления с многообразным историко-культурным наследием. Представление об «Арбате» в культурологическом аспекте, можно полагать, на первом этапе приближалось к тому, которое охарактеризовано в новаторских культурологических исследованиях профессора Георгия Степановича Кнабе²¹.

Ученый сосредотачивает внимание преимущественно на ситуации первых советских десятилетий и исходит прежде всего из этих наблюдений, объясняя формирование особенностей культурного феномена «Арбат». Это помогает понять, как формировался первичный образ «Арбата» у юного Булата.

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

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

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

Это ощущали и за рубежом. Когда решено было пригласить на заседание Комитета по Нобелевской премии двух россиян, воплощающих представление об интеллигенции России (ведь само это слово латиноязычной этимологии пришло в западноевропейские языки из великой литературы России; русское происхождение его указано в словарях и английского, и французского языков), то пригласили из самого старшего поколения Дмитрия Сергеевича Лихачева и из поколения участников Второй мировой войны — Булата Шалвовича.

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

В представлениях об образе Окуджавы как бы совмещались представления о российской интеллигентности и об «арбатстве». Это было особенно дорого и понятно литераторам российской эмиграции, для которой символами России оставался Пушкин и которых не покидало ностальгическое чувство «Арбата» — «улицы Св. Николая», как ее называл Борис Зайцев, — средоточия «дворянско-интеллигентско-литературной» Москвы. И бывают же «странные сближения»²² (как провидчески отмечал Пушкин): Булат Шалвович умер вдали от Москвы, от России, но близ Парижа, в Кламаре, где жил более двух десятилетий Бердяев, где собирались постоянно думавшие о Москве и об Арбате россияне, где снились московские морозы и писали по-русски стихи о московских улицах в пасхальные дни.

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

Примечания:

- ¹ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 346.
- ² Там же. С. 443—444.
- ³ Окуджавы Б. 65 песен. Ann Arbor: Ardis, 1982.
- ⁴ Окуджавы Б. Нет задворок у Арбата // Арбатский архив. М.: Тверская, 13, 1997. С. 139—141; Окуджавы Б. Ах, Арбат, мой Арбат — ты мое отечество... ты мое призвание // Там же. С. 142—144.
- ⁵ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 365.
- ⁶ Там же. С. 261, 262.
- ⁷ Там же. С. 16.
- ⁸ Арбатский архив. С. 126.
- ⁹ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 262.
- ¹⁰ Об историко-культурном пространстве «Арбат» подробнее см. в моей статье в первом выпуске «Арбатского архива».
- ¹¹ Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: Изд. РГГУ, 1995.
- ¹² Там же. С. 82.
- ¹³ Там же. С. 378.
- ¹⁴ Там же. С. 481.
- ¹⁵ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 254.
- ¹⁶ Там же. С. 376, 377.
- ¹⁷ Там же. С. 13.
- ¹⁸ Там же. С. 82.
- ¹⁹ Там же. С. 375.
- ²⁰ Об этих соображениях, сформулированных еще прежде в публичных выступлениях ученого, см. подробнее в его статье «Арбатская цивилизация и арбатский миф» в сборнике «Москва и «московский текст» русской культуры» (М.: Изд. РГГУ, 1998).
- ²¹ См. нашу статью о культуре «Арбата» в «Арбатском архиве».
- ²² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 156.

Булату Шалвовичу
Окуджаве

самому замечательному
самому любимому
самому благородному
на добрую память о незабываемой встрече
в Стокгольме
и с поздравлением
Д. Лихачев

Эта книга хобби, не по специальности, а по сердечной склонности

Вл. Новиков

Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

телей стихового слова за счет ресурсов обыденно-прозаической речи.

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

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

Кольцо существованья тесно:
Как все пути приводят в Рим,

Так нам заранее известно,
 Что всё мы рабски повторим.
 И мне, как всем, все тот же жребий
 Мерещится в грядущей мгле:
 Опять — любить Ее на небе
 И изменить ей на земле¹².

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

Затем вспомним финал «Песенки кавалергарда» (1975):

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

Примечания:

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

² Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999. С. 88—107.

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

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

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

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

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

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

⁹ Там же. С. 84.

¹⁰ Там же. С. 99, 179, 237.

¹¹ Кибиров Т. Сантименты. Белгород: Риск, 1994. С. 219.

¹² Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 50.

¹³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: Корона-Принт, 1997. С. 290.

¹⁴ “С точки зрения вечности” (*лат.*).

Геннадий КРАСУХИН

Пушкин и Окуджава

Опыт сопоставления

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

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

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

А Булат Окуджава?

Зачем отчаиваться, мой дорогой?

Март намечается великодушный!²

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

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

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

С точки зрения всем нам знакомой реальности он будет прав. Но Окуджава, как бы предвидя скеп-

тические мнения, отвечает на них совершенно пушкински: для «марта» он находит эпитет, который явлению природы придает одухотворенное стремление к идеалу:

Март намечается *великодушный*...

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

Этой метафоре нетрудно найти аналогию в пушкинском творчестве:

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

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

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

лимых дел и для полного наслаждения всеми страстями»⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А песни Окуджавы с самого начала не несли в себе никаких аллюзий — и тем не менее вызывали неприятие и злобу у властей предрежущих. Окуджа-

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

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

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

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

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

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

Примечания:

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

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

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

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

⁵ Там же. С. 478.

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

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

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

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 91.

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

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

¹³ Там же. С. 21—22.

¹⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 19 томах. Т. 3. М., 1995. С. 224.

¹⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 296.

Мицүёси НУМАНО

Приветствие участникам конференции

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечание:

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

Сигэми ЯМАНУТИ

Я пела «Грузинскую песню»

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

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

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

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

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

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

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

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

*Свое выступление Сигэми Яманути закончила исполнением «Песенки о бумажном солдатике» на японском языке. (Прим. ред.)

Леонид БАХНОВ

В контексте советской действительности

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Здесь говорилось о роли местоимения «мы» у Окуджавы, было даже подсчитано, сколько раз оно употреблено в его стихах. И в самом деле, трудно, когда слышишь: «Поднявший меч на наш союз...»⁸, не вспомнить: «Союз нерушимый...» И все же «мы»

Окуджавы решительным образом противоположно тому «мы», что на протяжении десятилетий внушалось официальной пропагандой («мы — советский народ»), ибо подразумевает не железобетонную монолитность немыслящих единомышленников, любящих «собираться в стаю»⁹, а незыблемое право («Каждый слышит, как он дышит») на индивидуальность. Она-то и сближает, и сплачивает, и роднит людей — особенно во времена, когда инакомыслие приравнивается к работе на иностранную разведку. Огромная заслуга Окуджавы в том и состоит, что он приучал людей видеть в себе не «советского человека», а просто — человека. Не бояться своего думающего и чувствующего «я».

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

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

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

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

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

Впрочем, столь ли уж иному? Разве тогда, когда поэту оставалось жить еще четыре десятилетия и он сочинял свой «Сентиментальный марш», — разве «комиссары» не воплощали для него именно это: совесть, благородство и достоинство?

Примечания:

- ¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 296.
- ² Лисочкин И. О цене «шумного успеха». Смена. 1961. 29 ноября; то же — Комсомольская правда. 1961. 5 декабря.
- ³ Дымшиц А. Путь прямой и единственный. Литературная газета. 1963. 25 апреля.
- ⁴ Метченко А. Новое в жизни и литературе. Коммунист. 1962. № 5. С. 92—93.
- ⁵ Рассадин С. Булат Окуджава. М.: Олимп, 1999. С. 21.
- ⁶ Вопросы литературы. 1962. № 11. Дискуссия: Проблемы гуманизма и современная литература.
- ⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 104.
- ⁸ Там же. С. 232.
- ⁹ Там же. С. 341.
- ¹⁰ Там же. С. 13.
- ¹¹ Там же. С. 53.
- ¹² Там же. С. 61.
- ¹³ Там же. С. 469.

Галина БЕЛАЯ

Моцарт в неволе

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

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

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

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

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

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

вере в силу интуиции, художественного прозрения и таланта.

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

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

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

Перманентные кризисы в литературе, казалось, должны были подтолкнуть молодых писателей к уразумению того, что действительность в художественном мире требует быть претворенной в иную, эстетическую реальность, потому что для читателя

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

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

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

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

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

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

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

Как это могло произойти? Почему именно он?

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

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

Он ошибался: тех, кто остался, было не триста — их были тысячи. И так до самого его конца, в

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

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

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

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

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

По своему опыту он знал, что люди, оправдывавшие насилие во имя революции, не всегда были природными вампирами: вступив на путь революции, они раз и навсегда, априорно и жестко отождествили себя с ее представлениями и нормами — такое могло бы случиться и с ним. И даже то, что в навеки дорогое ему арбатском дворе, ставшем для

нас метафорой нормальной жизни, жили люди из «бывших» — скромные музейные работники, библиотекари, открывавшие для читателей «настоящие» книги, тихо уходявшие из жизни учителя, говорившие на исчезающем русском литературном языке и незримо сохранявшие норму русской классической культуры, — все это еще не объясняет ошеломляющего прорыва Окуджавы в новое, неизвестное пространство.

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

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

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

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

Это произошло, потому что интуитивно, как художник, Окуджава открыл шлюзы для выражения своего личного, непосредственного, не головного, даже, я бы сказала, не отрефлексированного рассудком опыта. Он и потом ощущал первичность этого опыта в своем творческом процессе. Ломая советские идеи «отражения» искусством действительности, он настаивал на том, что понимает литературу «как способ самовыражения». «Я постоянно, — признавался он, — во власти одного недуга — по-

требности рассказать о себе, поделиться с окружающими своим представлением о жизни»¹¹. Мысль о решающем значении внутреннего опыта для художника, о пересоздании реальности во внутреннем мире писателя была крамольной. Но Окуджаву стоял на своем.

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

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

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

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

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

Сегодня все так или иначе сходятся на том, что 60-е годы («оттепель») были потрясением, историческим разломом: 60-е годы в искусстве XX века —

встречаем мы характерное мнение — «несомненно стали рубежом. И в этом смысле происшедшее в ту пору требует особой оценки с учетом эстетических, креативных, социальных, философских аспектов. (...) Отношение искусства и действительности, своеобразие жизнеощущения, роль человека и природы и многое другое необходимо исследовать, чтобы избежать, с одной стороны, пафоса защиты поколения, с другой — скептического взгляда на тех, кто отвергает восприятие обновления как оси художественного развития»¹³.

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

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

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

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

нужден был сказать, что «ни в детстве, ни в юности его не читал»: Хармс был запрещен. Только в 70-е годы — не без налета экзотики — вернулся в литературу А. Белый. Б. Пастернак был оклеветан, и многие люди, которые в силу малой культуры не могли понять «раннего» Пастернака, не имели возможности прочесть «позднего». Об О. Мандельштаме говорили только его современники.

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

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

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

Мы должны как историки и последние свидетели зафиксировать и этот парадокс: главным для шестидесятников стало противостояние. Но кому? Чему? Режиму? Но он стоял непоколебимо. Восстать против «системы»? Но поставить под сомнение советскую цивилизацию (а именно этот смысл имело тогда слово «система») было равноценно психологическому самоубийству. С новым знанием, додумав все до конца, жить было просто невоз-

можно. Ненависть к «системе» отравляла существование, она была обречена на то, чтобы быть загнанной назад — в себя, в душу. Это грозило самоистреблением. Люди переставали ощущать самодостаточность жизни. Дети, родители, море, небо, поля и реки, «частная жизнь» — все теряло ценность, уходило из души, которая постепенно превращалась в «печальницу», «кусыпальницу», о которых писал Пастернак¹⁴.

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

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

Примечания:

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

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

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

⁴ Там же.

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

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

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

⁸ Там же. С. 12.

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

¹⁰ Там же. С. 56.

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

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

¹³ Светлов И. 60-е годы — драматический рубеж искусства XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. ст. Т. 1 — Нижний Новгород, 1997. С. 63—64.

¹⁴ Пастернак Б. Душа // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. В 2 томах. Т. 2. (Библиотека поэта. Большая серия.) Л.: Сов. писатель, 1990. С. 90.

Яков ГОРДИН

Заметки об исторической прозе Булата Окуджавы

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

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

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

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

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

Я когда-то, много лет назад, дважды писал об исторической прозе Булата Окуджавы³. Уже тогда я пытался найти связи между его стихами исторической (или условно исторической) тематики и романами. Эти слабые попытки остались за пределами

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

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

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

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

А. Кушнеру

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

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

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

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

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

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

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

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

Второе стихотворение, имеющее принципиальное значение, таково:

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

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

Из вороха распавшихся страниц
соорудить пытаюсь мир единый,
а из тряпья одежды обветшалой —
блистательный ваш облик, господа.
Из полусгнивших кружев паутины —
вдруг аромат антоновки лежалой,
какие-то деревни, города,
а в них — разлуки, встречи, именины,
родная речь и свадеб поезды;

сражения, сомнения, проклятья,
и кринолины, и крестьянок платья...
Как медуница перед розой алой —
фигуры ваших женщин, господа...
и не хватает мелочи, пожалуй,
чтоб слиться с этим миром навсегда⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Карамзин, человек одного поколения с Александром Опочининым, писал в эти годы: «Осьмой-надесять век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в ней с обманутым и растерзанным сердцем и закрыть глаза навеки!»¹¹ Тяжелейшее разочарование в итогах века просвещения и было причиной самоубийств.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания:

- ¹ Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. С. 462.
- ² Бела Г. Булат Окуджава, время и мы // Окуджава Б. Избранные произведения. В 2 т. М.: Современник, 1989. Т. 1. С. 3—24.
- ³ См.: Гордин Я. От документа к образу: Некоторые черты текущей исторической прозы // Вопр. литературы. 1981. № 3; Он же. Порвалась связь времен? Заметки об одном направлении современной исторической прозы // Вопр. литературы. 1986. № 3.
- ⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 277, 295, 302, 384.
- ⁵ Там же. С. 461.
- ⁶ Цит. по: Я. Гордин. Толстой и русская история. Тenaflу: Эрмитаж, 1992. С. 12.
- ⁷ Окуджава Б. Посвящается вам. Стихи. М.: Сов. писатель, 1988. С. 75.
- ⁸ Гордин Я. Три войны Бенито Хуареса. М.: Политиздат, 1984.
- ⁹ Макогоненко Г. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина. Л.: Худ. лит., 1977.
- ¹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 10. Л.: Наука, 1979. С. 466—467.
- ¹¹ Карамзин Н.М. Мелодор к Филалету // Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М.: Современник, 1982. С. 149.
- ¹² Окуджава Б. Посвящается вам. С. 139.

Валентин ОСКОЦКИЙ

«Вымысел не есть обман»

(Булат Окуджава — исторический романист)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

характера, строе мысли и чувств, поступках и действиях.

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

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

беды над Наполеоном, тем острее, недостает России. В урок, помимо всего, и нашим дням, с их явным переизбытком людей политических, к тому же с размытыми нравственными барьерами...

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

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

Примечания:

- ¹ См.: Наука и жизнь. 1997. № 12. С. 138—145.
- ² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 295.
- ³ Окуджава Б. Избранная проза. (Библио-ка «Дружбы народов»). М.: Известия, 1979. С. 7.
- ⁴ Писатель работает над исторической темой // Наука и жизнь. 1977. № 12. С. 138.
- ⁵ См.: Оскоцкий В. Памфлет или пасквиль? // Лит. Грузия. 1980. № 1. С. 154—171 / О романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» и статье В. Бушина «Кушайте, мои друзья. Все ваше».
- ⁶ Герцен А. И. Собр. соч. В 30 т. Т. X. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 14; Т. VII. С. 208, 201.
- ⁷ См.: Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975.
- ⁸ Окуджава Б. Далекое и близкое / Беседу вела И. Ришина // Лит. газета. 1976. № 46 (17 ноября). С. 3.
- ⁹ Окуджава Б. Избранная проза. С. 399.
- ¹⁰ Там же. С. 357.
- ¹¹ Там же. С. 469.
- ¹² Там же. С. 399.
- ¹³ Там же. С. 434.
- ¹⁴ Там же. С. 472.
- ¹⁵ Окуджава Б. Путешествие дилетантов. Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари. М.: Сов. писатель, 1979. С. 159.
- ¹⁶ Там же. С. 17.
- ¹⁷ Там же. С. 54.
- ¹⁸ Там же. С. 44.
- ¹⁹ Там же. С. 40.
- ²⁰ Там же. С. 118.
- ²¹ Там же. С. 17.
- ²² Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М.: Худ. лит., 1981. С. 328.
- ²³ См.: Мальцев Ю. Вольная русская литература. 1955—1975 // Посев. Мюнхен, 1976; Он же. Промежуточная литература и критерий подлинности // Континент. Париж, 1980. № 25.

Елена СКАРЛЫГИНА

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

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

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

Гарусу и там, прослушав первые песни Окуджавы, горячо их одобрил.

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

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

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

творчестве, назвал роман «Время и место» не оцененным в должной мере, после чего прочел стихотворение «Арбатское вдохновение, или Воспоминания детства», навеянное, как он подчеркнул, чтением автобиографической прозы Юрия Трифонова⁴. И исполнил песню, посвященную Ю. Трифонову — «Давайте восхлищать, друг другу восхлищаться», — в которой самыми близкими для этих двух художников, возможно, были строчки:

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

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

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

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

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

Строки Окуджавы «И из собственной судьбы / я выдергивал по нитке»⁷ относятся, разумеется, не толь-

ко к процессу создания исторического романа. Его предельно искренняя, открывая, доверительная лирика пополнилась в конце 80-х — начале 90-х годов циклом стихотворений, связанных с самой болезненной точкой биографии: ранним сиротством, потерей родителей, усадым палачом, распорядившимся миллионами жизней. Это стихи «Мой отец», «Убили моего отца», «Собрался к маме — умерла, / к отцу хотел — а он расстрелян», «Арбатское вдохновение, или Воспоминания детства»⁸. Стихотворение «Ну что, генералиссимус прекрасный», пронизанное горестной иронией, завершается так:

Я счета не веду былым потерям,
но, пусть в своем возмездье и умерен,
я не прощаю, помня о былом⁹.

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

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

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

ужас. Об этом же — в одном из самых щемящих, пронзительных рассказов Булата Окуджавы — «Девушка моей мечты».

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

« — В тридцать седьмом отца расстреляли, — выдавил Иван Иваныч обреченно.

— Да я знаю, знаю, — заспешил старик, — я все знаю... какие могут быть счеты?»

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

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

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

Примечания:

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

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 203.

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

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

⁶ Там же. С. 453.

⁷ Там же. С. 295.

⁸ Там же. С. 453, 286, 410, 443.

⁹ Там же. С. 364.

¹⁰ Трифонов Ю. Время и место. М.: Известия, 1988. С. 293.

¹¹ Окуджава Б. Заезжий музыкант. М.: Олимп — ППП, 1993. С. 176.

¹² Там же. С. 363.

¹³ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» С. 53.

Виктор КУЛЛЭ

Окуджава как фактор влияния*К вопросу о некоторых параллелях творчества**И. Бродского и Б. Окуджавы*

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

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

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

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

жит в основе как «критического сентиментализма» Гандлевского, так и кибириковского «Сквозь прощальные слезы». Но вернемся к теме нашего сообщения.

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

Бродский обратился к поэзии сравнительно поздно. Сам поэт вспоминал, что первое стихотворение было им написано в 1957 году, в геологической экспедиции, когда, прочитав книгу Владимира Британишского «Поиски», он загорелся желанием написать на ту же тему, но «получше»⁸. Эти «геологические стихи» Бродского выдержаны в духе некоей безличной, усредненно «бардовской» традиции, опиравшейся не на опыт Окуджавы, но на бытовавшую в качестве интеллигентского фольклора 50-х «студенческую песню», принципиально отличающуюся, по наблюдению современного исследователя Дмитрия Курилюва⁹, от индивидуальной лирики Окуджавы:

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

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

Прощай. Расстаемся. Пощады не жди.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мораль, завершающая песенку Окуджавы, имеет отчетливый сатирический характер:

Надо б лампочку повесить —
денег все не соберем.

Мораль юного Бродского абстрактна и сентиментальна:

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

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

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

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

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

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

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

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

И потому всю ночь, всю ночь
не наступало утро.

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

Белокурый Бог обнаженный,
вьюгою февральской обожженный —

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

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

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

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

предвосхищает известное стихотворение Бродского «24 декабря 1971 года» [III, 7—8]:

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

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

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

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

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

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

Над Краковом убитый трубоч трубит бесценно.

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

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

Чрезвычайно важные для раннего творчества Бродского и любимые им переводы из К.И. Галчинского («Заговоренные дрожки» [III, 272—276] и др.) отзываются в окуджавском «Путешествии по ночной Варшаве в дрожках» [Ч, 233—234]. Вообще говоря, многочисленные «Песенки» раннего «ро-

мантического» Бродского (в том числе посвященная Окуджаве «Песенка о свободе» 1965 года)²⁰, традиционно трактуемые как элемент автоиронии (любимое позднейшее самоопределение: «стишки»), восходят, конечно же, к «Песенкам» Окуджавы в не меньшей степени, чем к Галчинскому или к ариеткам Вертинского, на связь с романсом которого «Без женщин» известного раннего стихотворения Бродского «Воротишься на родину» [I, 87] указывал московский филолог Антон Нестеров.

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

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

Поэты пушкинской поры,
ребята светские, страдальцы,
пока старательны пиры,
романы русские стандартны
летят, как лист календаря,
и как стаканы недопиты,
как жизни после декабря
так одинаково разбиты.

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

Насмешливый, щедущный и неловкий,
единственный на этот шар земной,
на Усачевке, возле остановки,
вдруг Лермонтов возник передо мной...

(«Встреча» [Ч, 211]) —

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

Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя.

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

Для Бродского, чрезвычайно любившего «расписывать роли», погружение в XIX век оставалось, однако, лишь частью — пусть и весьма существенной — проводимого им тотального эксперимента по обновлению обветшавшего поэтического инструментария. Для Окуджавы оно, похоже, было не только органичной, но и единственно возможной формой существования. Мне уже доводилось писать²³, что поэзия Окуджавы, столь тесно, казалось бы, связанная кровеносной системой с нашим

столетием, черпает силу в кроветворных органах первой трети века предшествующего. Может быть, она заполняет собой некую лауну, некое — страшно сказать — несовершенство «пушкинской пляды», узреть которое дано было лишь человеку, вооруженному иной оптикой.

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

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

Примечания:

- ¹ В докладе Вл. Новикова «Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков».
- ² См.: Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. С. 58.
- ³ Кривулин В. «Маска, которая срослась с лицом». В кн.: Полухина В. Бродский глазами современников. СПб: Журнал «Звезда», 1997. С. 178.
- ⁴ См.: Айзенберг М. «...И новый плащ одену» / Памяти Булата Окуджавы. Спецвыпуск // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 18.
- ⁵ Куллэ В. «Лингвистическая реальность, в которой все мы существуем». В кн.: Полухина В. Бродский глазами современников. С. 260.
- ⁶ См., например, статью Вс. Некрасова «Окуджава» в мемориальном спецвыпуске «Лит. обозрения» (С. 40—49).
- ⁷ Чудакова М. «Лишь я, таинственный певец...» // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 12.
- ⁸ Бродский И. «Европейский воздух над Россией...» / Интервью Анни Эпельбуен // Странник. 1991. Вып. 1. С. 39.
- ⁹ См.: Курилов Д. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60—70-е гг.). Дисс. к.ф.н. М.: Лит. институт им. А.М. Горького, 1999.
- ¹⁰ Здесь и далее цит. по кн.: Сочинения Иосифа Бродского. В 4 т. СПб: Пушкинский фонд, 1992—1995 (с указанием через запятую тома и страницы).
- ¹¹ Здесь и далее цит. по кн.: Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: Корона-Принт, 1997.
- ¹² Подробнее см.: Куллэ В. Поэтическая эволюция И.Бродского в России (1957—1972 гг.). Дисс. к.ф.н. М.: Лит. институт им. А.М. Горького, 1996.
- ¹³ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Washington-New York: Inter-Language Literary Associates, 1965.
- ¹⁴ «Европейский воздух над Россией». С. 39.
- ¹⁵ См. об этом: «Самонронии у него хватало...»: Беседа Виктора Куллэ с Ириной Машковской-Левитанской / Памяти Юрия Левитанского. Спецвыпуск // Лит. обозрение. 1997. № 6. С. 15.
- ¹⁶ На них обращает внимание Лев Лосев в работе: Loseff L. Poetics/Politics // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Eds. by L.Loseff & V.Polukhina. The Macmillan Press: London, 1990, P. 34—55.
- ¹⁷ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 325.
- ¹⁸ Лосев А. [Лев Лосев]. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. Нью-Йорк, 1981/82. Альм. № 2/3. С. 64.
- ¹⁹ См.: Бродский И. Песни счастливой зимы / Публ. А.Лосева // Часть речи. 1981/82. Альм. № 2/3. С. 47—62.
- ²⁰ Бродский И. Песенка о свободе. Публ. Б.Янгфельдта // Звезда. 1997. № 7. С. 3.
- ²¹ Гордин Я. Странник. В кн.: Бродский И. Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 5.
- ²² Подробнее см.: Pilschikov I. Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture / Eds. J.Andrew, V.Polukhina, R.Reid. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- ²³ Куллэ В. «...мы да наша боль» // Лит. обозрение. 1997. № 4. С. 3.

Валерий БОСЕНКО

Булат Окуджаву в кино*

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

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

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

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

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

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

Недаром Осип Манделштам еще в начале века писал:

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

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

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

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

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

Весьма условно эти песни соседствовали с традиционными киносюжетами тех лет. Так, фильм ре-

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

жиссера И.Правова «Цепная реакция» (1963) — о перековке закоренелого преступника, оказавшегося в Москве в дни первого, оттепельного Фестиваля молодежи и студентов, — ныне интересен лишь исключительно первым появлением Булата Окуджавы с гитарой. «Последний троллейбус», звучавший с экрана в авторском исполнении, ни в малой мере не сочетался с фальшиво-назидательной драматургией Льва Шейнина, оставаясь в структуре ленты вставным номером.

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

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

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

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

Поначалу, в первые годы, они звучали на экране под бравурную симфоническую оркестровку, однако мелодический гитарный лад автора проры-

вался к слушателям и сквозь нее. Лишенные привычного по тем годам пафоса и эстрадных литавр, песни Окуджавы являли собой целостную систему иных художественных ценностей, диссонировавших с канонами оставшегося парадным искусства эпохи. Но уже к концу 60-х музыкально-поэтический лад Окуджавы бесспорно оказывается созвучным времени камертоном художественного вкуса искусства десятилетия. В последующие годы он становится мерой этического, нравственного порядка.

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

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

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

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

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

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

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

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

Из этой монтажной подборки были намеренно исключены собственно драматургические опыты Окуджавы в кино — написанные им в соавтор-

стве с режиссерами Петром Тодоровским («Верность», 1965) и Владимиром Мотылем («Женя, Женечка и «катюша», 1967) сценарии. Не могли туда войти, разумеется, две непоставленные киноповести: «Мы любили Мельпомену...» и «Частная жизнь Александра Сергеевича, или Пушкин в Одессе» (обе в соавторстве с О. Арцимович)⁶. За пределами данной подборки также оказались свыше 70 авторских песен из кинофильмов, требующих отдельного тщательного рассмотрения.

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

Как правило, даже в игровых фильмах Булат Окуджава выступал от первого лица, играя весьма сдержанно и лапидарно самого себя — поэта-современника («Застава Ильича» или «Ключ без права передачи», 1976, режиссер Динара Асанова), литератора-пушкиниста («Храни меня, мой талисман», 1987, режиссер Роман Балаян), но также и рядового-фронтвика («Женя, Женечка и «катюша»). Правда, в фильме о декабристах («Звезда пленительного счастья»,

1975, режиссер Владимир Мотыль) он неожиданно сыграл крошечную роль дирижера на балу у Раевских, выказав тем самым еще раз свое пристрастие именно к этой эпохе русской истории и культуры.

Но у Булата Окуджавы в кино есть и другое «амплуа» — это неизменный в своей безымянности пассажир: последнего ли троллейбуса («Цепная реакция»), поезда ли дальнего следования («Законный брак», 1985, режиссер Альберт Мкртчян), — который под гитару исполняет свои песенки.

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

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

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

Примечания:

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

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

³ Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1990. С. 96.

⁴ Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с. / Отв. ред.-сост. И. Ришина. С. 20.

⁵ Окуджава Б. Ш. Капли Датского короля. Киносценарии. Песни для кино / Сост. и автор примечаний В. И. Босенко. М.: СК СССР, ВТПО «Киноцентр», 1991. С. 211.

⁶ См. Окуджава Б. Ш. Капли Датского короля, а также последнюю на сегодня публикацию из драматургического наследия Окуджавы: Окуджава Б., Арцимович О. Частная жизнь Александра Сергеевича, или Пушкин в Одессе // Киносценарии. 1995. № 4. С. 46—81.

Дискуссия

19 ноября

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Г. Белая. Это не вульгарная социология.

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

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

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

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

Г. Белая. Ну, это так.

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

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

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

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

Г. Белая. Владимир Иванович прав, конечно.

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

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

А. Кушнер. Я вам тоже благодарен.

Вл. Новиков. Александр Семенович как бы исследует "культуру антисемитизма"...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Они сидят в кружок под низким потолком.
Освистаны их речи и манеры.

Но вечные стихи затвержены тайком,
и сундучок сколочен из фанеры¹⁷.

Отсюда прямые признания, вроде "Капель Датского короля". Это старинное средство против кашля продавалось в московских аптеках примерно до начала (может быть, до середины) 1930-х годов. Капли Датского короля — это воспоминание о детской кроватке, серебряной ложечке, в которой мама давала лекарство. Но это и "солнце, май, Арбат, любовь", а главное — "Если правду прокричать / вам мешает кашель, / не забудьте отхлебнуть / этих чудных капель. / Перед вами пусть встают / прошлого примеры..."¹⁸

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

Разве не так, Галина Андреевна?

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

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

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

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

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

Г. Кнабе. Бесспорно.

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

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

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

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

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

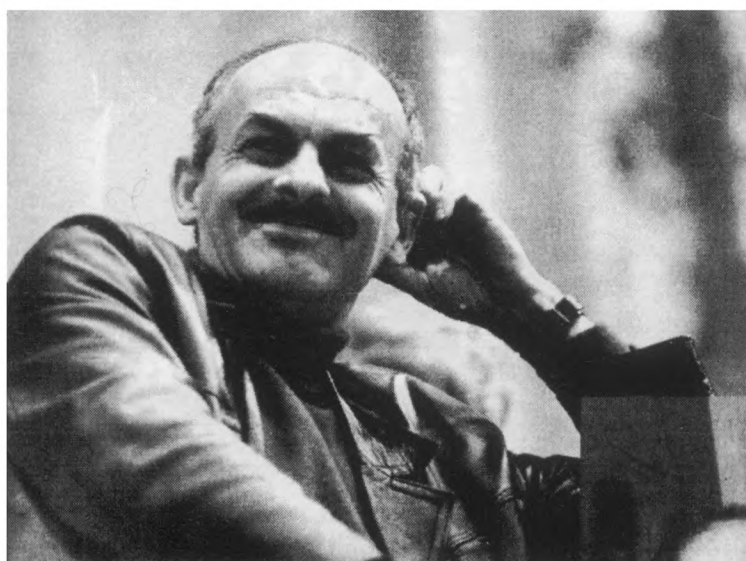
Г. Белая. Вот этим надо объяснить суть его концепции и поставить точку...

Примечания:

- ¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 14.
- ² Булат Окуджава: "Я никому ничего не навязывал..." / Сост. А. Петраков. М., 1997.
- ³ См.: Аркус Л. ...С Лидией Яковлевной Гинзбург. Последнее интервью // Сеанс. 1991. 2. С. 44—46.
- ⁴ Бродский И.А. Сочинения в 4 т. Том 1. СПб.: "Пушкинский фонд", 1992. С. 150—151.
- ⁵ Там же. С. 225.
- ⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 2. Л.: Наука, 1977. С. 142.
- ⁷ Там же. Т. 3. С. 340.
- ⁸ Там же. С. 337.
- ⁹ Там же. С. 334.
- ¹⁰ Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20-го века. М.: Изд-во РГГУ, 1998.
- ¹¹ См.: Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. М.: Сов. писатель. Олимп, 1991. С. 124—125.
- ¹² Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 296.
- ¹³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 3. С. 58.
- ¹⁴ Окуджава Б. Лирика. Калуга: Изд-во газеты "Знамя", 1956.
- ¹⁵ Известные пушкинские слова использовал Г. Шпаликов в своей песне тех же лет: "Давай поговорим как лицеисты — / О Шиллере, о славе, о любви...": Шпаликов Г. Избранное. М.: Искусство, 1979. С. 391.
- ¹⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 61.
- ¹⁷ Там же. С. 380.
- ¹⁸ Там же. С. 228—229.
- ¹⁹ Там же. С. 254.
- ²⁰ Там же. С. 82.
- ²¹ Самойлов Д. "Разрушена души структура..." // Самойлов Д. Голоса за холмами. Таллинн: Ээсти раамат, 1985. С. 90.
- ²² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 361.
- ²³ Трифонов Ю. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1986. С. 408.



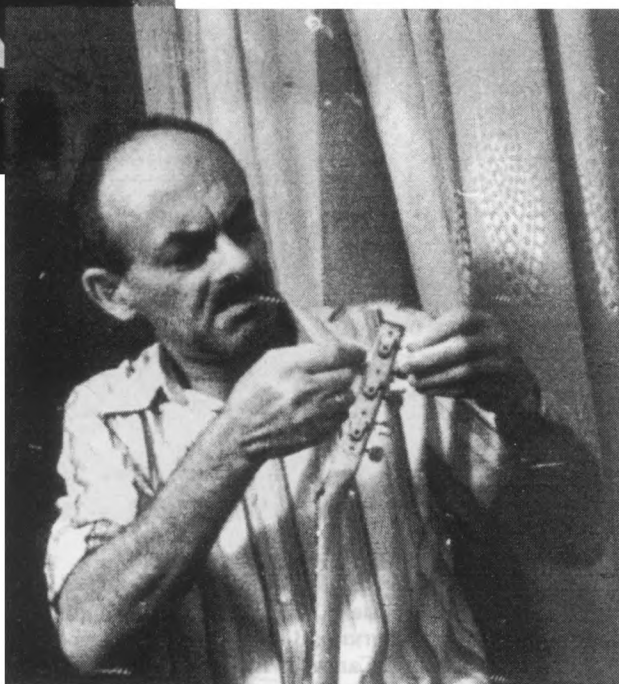
70-е



Москва. Лужники. 1977 г.



В Музее А.И. Герцена
с С.Шмидтом. 1986 г.



Кишинев. 1976 г.

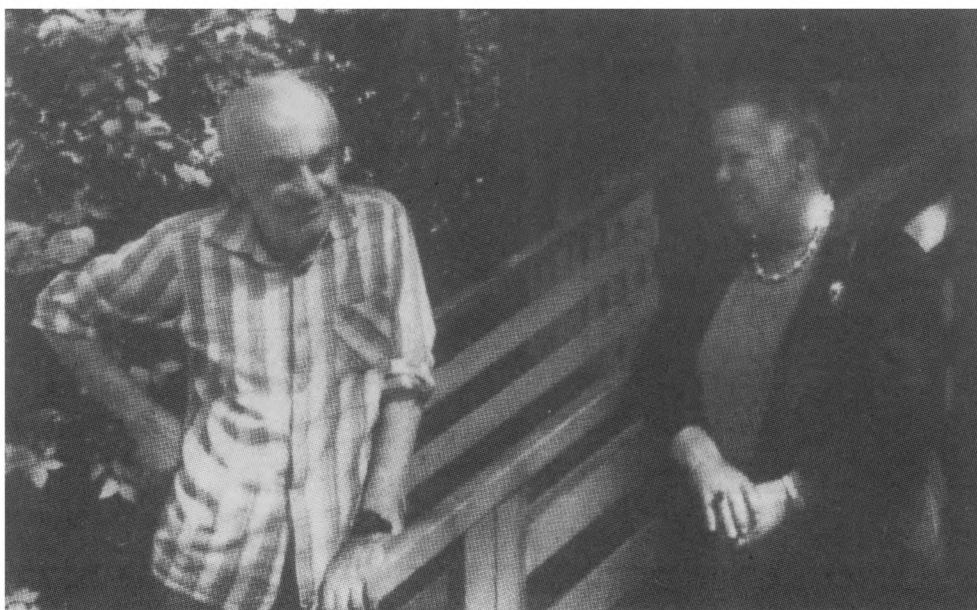


С Б.Ахмадулиной. 60-е

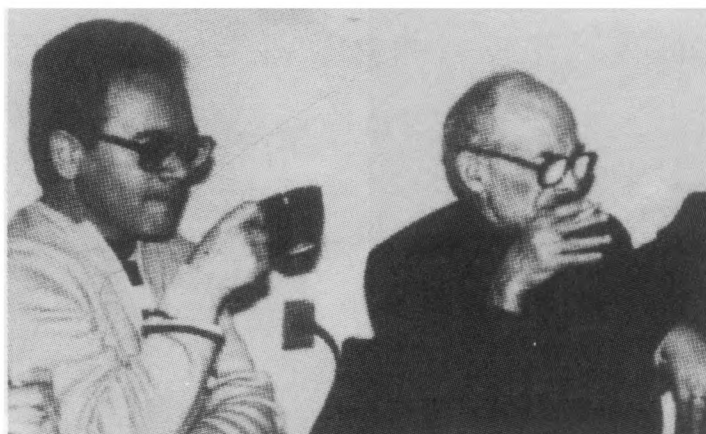


С друзьями в день приезда Г.Бёлля в Москву.

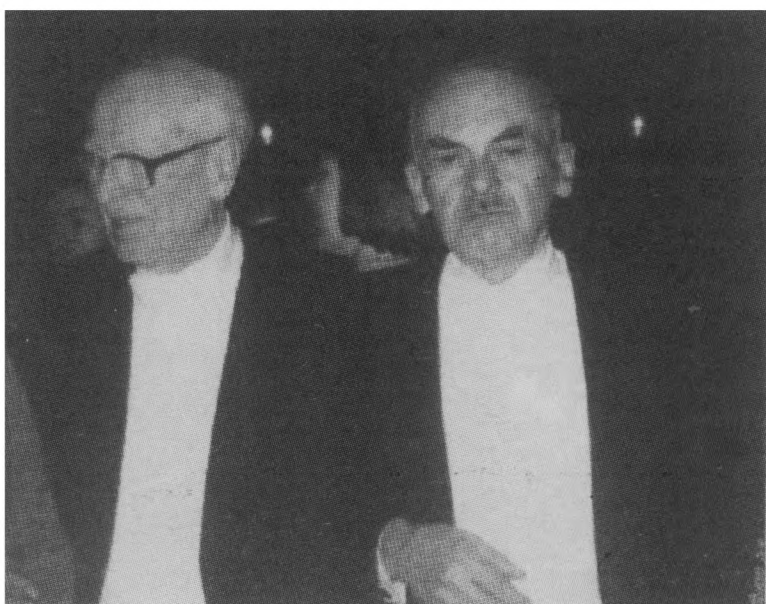
Б.Окуджава, В. Тростников, Ф.Горенштейн, В.Ракитин, Е.Попов,
С.Бабеншышева, Н.Владимова, С.Иванова, Ф.Искандер, О.Окуджава, С.Липкин, Л.Копелев, И.Лиснянская,
Г.Владимов, А.Битов, Л.Баткин, В.Войнович, Б.Мессерер, Г.Балгер, сын Г.Бёлля, Г.Бёлль, супруга Г.Бёлля,
В.Славуцкая, Р.Орлова, Г.Сапгир, М.Аксенова, Ю.Трифонов, В.Аксенов, В.Ерофеев, В.Ерофеева,
О.Мирошниченко-Трифорова, Х.Уитни, К.Уитни. Конец марта 1979 г.



В Переделкине с Б.Кархофф. 1995 г.



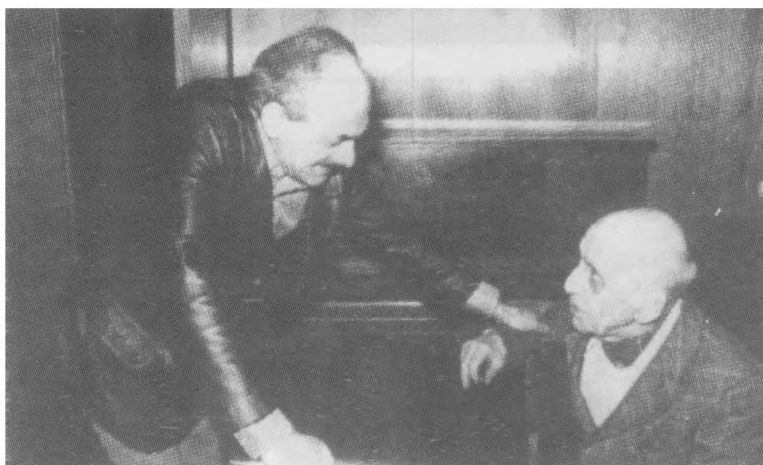
В редакции «Авроры» с А.Кушнером. Ленинград. 1985 г.



**На заседании Нобелевского комитета с Д.С. Лихачевым.
Стокгольм. 8 декабря 1993 г.**



С Г.Красухиным и Ф.Искандером в Кишиневе. 1976 г.



С П.Антокольским. 1973 г.



С Ю.Никулиным и Г.Красухиным в Кишиневе. 1976 г.



С Г.Белой, Ю.Кимом, Б.Биргером, А.Школьник. 15 июня 1984 г.



С Д.Самойловым. Начало 60-х



С Евг. Евтушенко. 70-е



В гостях у Л.Аннинского: «лирики» — А.Абуашвили, С.Ломинадзе, Ю.Левитанский, Б.Окуджава, А.Аннинская; «физики» — В.Отрощенко, Г.Сазькин, А.Гордон. Начало 60-х



На пресс-конференции в Токио. С С.Миядзавой. 1989 г.



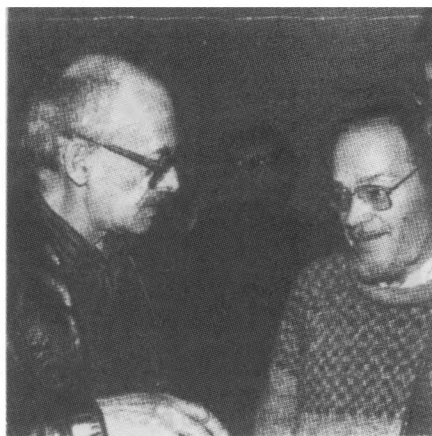
В Кобе с Ю.Ватанабе и О.Окуджава. 21 октября 1989 г.



В гостях у Л.Брон-Чичаговой. Женева. Декабрь 1987 г.



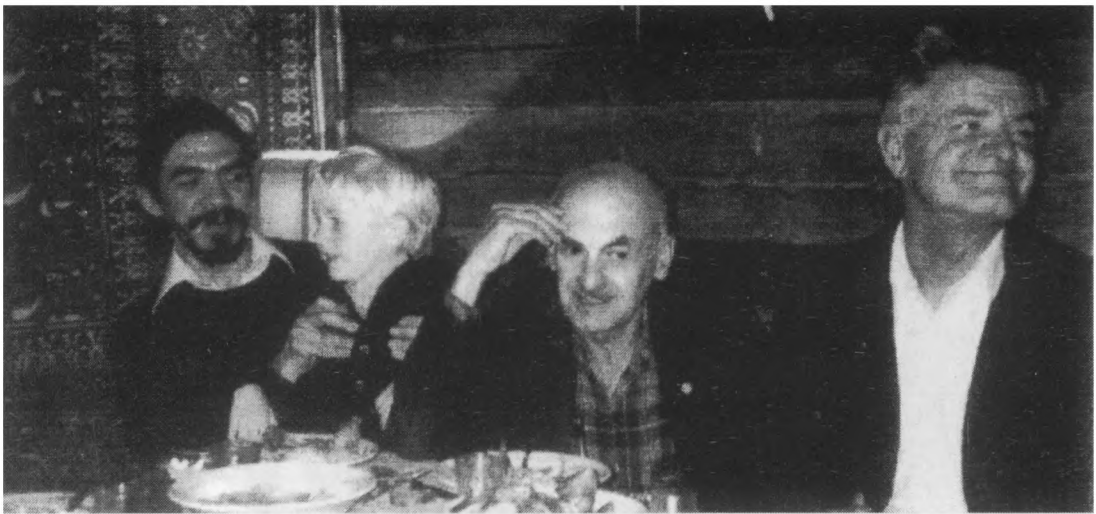
С Е.Лебедевой. Берлин. 1995 г.



С А.Гинзбургом



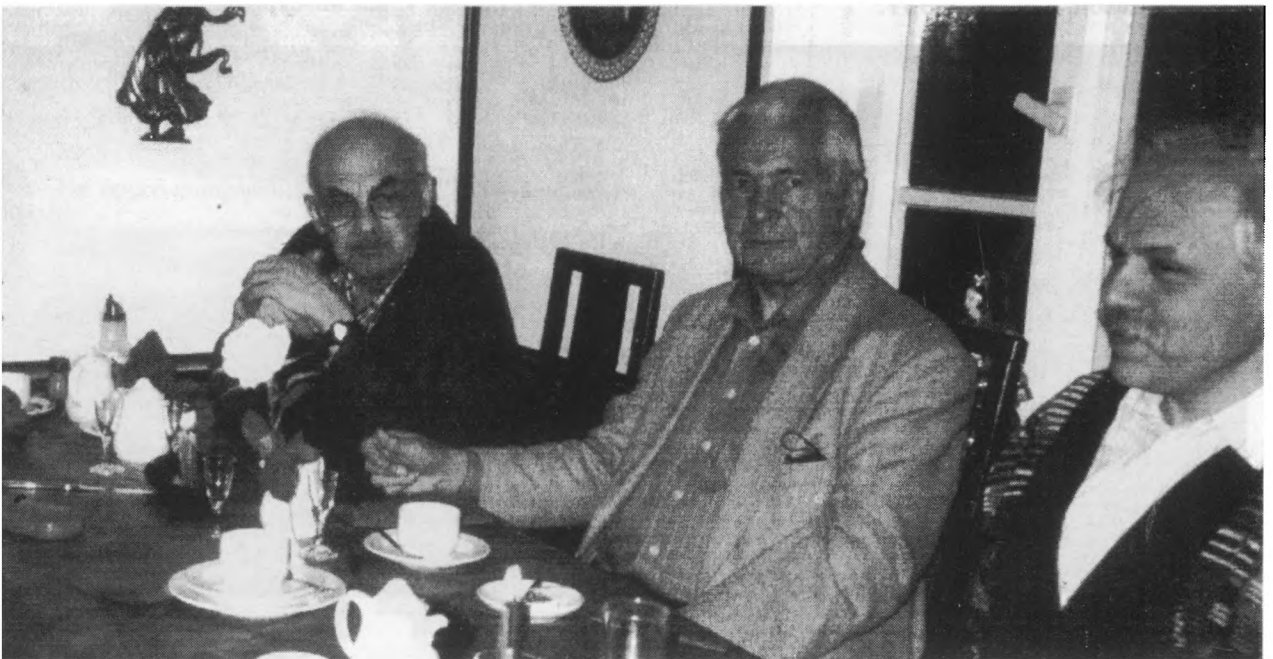
С Р.Чайковским у себя дома. 11 марта 1997 г.



С М.Поздниеваем и Ф.Искандером. Внуково. Середина 90-х



В Ялте со Ст.Рассадиным, О.Окуджава, Л.Зориным, Е.Мальцевым, А.Рыбаковым. 1996 г.



В Марбурге с Л.Кошутом и В.Люкелем. Май 1997 г.

День Второй

20 ноября

Владислав ЗАЙЦЕВ

Булат Окуджава и поэты-современники**Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.**Давид Самойлов*

О творчестве Булата Окуджавы опубликовано немало работ известными учеными — критиками и литературоведами. Однако многое еще не исследовано и нуждается в тщательном изучении, в том числе творчество Окуджавы в контексте русской и мировой поэзии.

Что касается круга его поэтических привязанностей, то обычно Окуджава так отвечал на подобные вопросы: «Из поэтов люблю я Пушкина, Киплинга, Франсуа Вийона, Пастернака»¹, — упоминающая также еще имена Блока, Ахматовой, Заболоцкого. Относительно поэтов-современников он, опять же, говорил: «Я очень люблю Давида Самойлова, Бориса Слуцкого, Олега Чухонцева, Беллу Ахмадулину...» (177), неизменно положительно отзываясь о шестидесятниках: Е.Евтушенко, А.Вознесенском — как о «ярких талантах», людях «из моей стихотворной когорты» (205).

Объем статьи не позволяет коснуться творчества каждого из названных им поэтов нашего времени. Материалы, относящиеся к ним, широко представлены в экспозиции Государственного мемориального музея Б.Ш. Окуджавы. Ограничимся лишь тремя именами, каждое из которых по-особому значительно для Окуджавы. Это Николай Заболоцкий, Давид Самойлов, Белла Ахмадулина, которых по внешним признакам можно было бы отнести к различным поколениям: «старшему», «фронтовому» и «послевоенному».

В опубликованной еще в 60-х на Западе рецензии на сборник Окуджавы «Будь здоров, школяр»² Роман Гуль, в частности, замечал: «Корни же поэзии Булата Окуджавы — таинственны. <...> Кое-где послышится Заболоцкий...»³. Так вот, немного об этом поэте.

Уже в 30-е годы в лирике и поэмах Заболоцкого получила своеобразную художественно-философскую трактовку важнейшая у него тема природы. В стихотворении «Вчера, о смерти размышляя...» (1936)⁴, преодолевая «нестерпимую тоску

разъединенья» с природой, поэт слышит и пенье вечерних трав, «и речь воды, и камня мертвый крик». В этом живом звучании он улавливает, различает голоса любимых поэтов:

*И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.*

В 1947 году Заболоцкий пишет элегию «Завещание»⁵, уже первая строка которой — «Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя...» — своим содержанием и ритмико-интонационным рисунком сразу же вызывает в памяти начало пушкинского «Воспоминания» (1828): «Когда для смертного умолкнет шумный день...» Конечно, речь здесь идет не о простой реминисценции, но сам лексико-семантический состав и интонационно-ритмическое звучание этих строк приводят к мысли о сознательной ориентации на классическую, а именно — пушкинскую традицию.

Поэтический образ природы воплощается здесь в живом и целостном, субъективно окрашенном лирическом переживании. В элегически-медитативных стихах обоих поэтов тон задает отвечающий жанру размер — шестистопный ямб, причем у Пушкина на протяжении всего стихотворения, состоящего из 8 строф-катренов, строго чередуются 16 строк Я6 и 16 — Я4, а у Заболоцкого, при общем объеме 34 строки, их мерную торжественность определяет Я6, в то время как лишь 8 стихов из них представляют различные ритмические варианты Я5.

При всей глубине и серьезности содержания стихотворение это отмечено живой интонацией разговора с современником и потомком о главных, жизненно важных вопросах. Это своего рода итог эволюции философской лирики поэта, его многолетних размышлений о человеке и мире, о личном бессмертии:

*Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.*

И, пожалуй, особо важен тот восходящий к пушкинской традиции («Я памятник себе воз-

* Материал для статьи подготовлен в соавторстве со Светланой Сергеевной Бойко.

двиг...»; «Вновь я посетил...») доверительный разговор с далеким правнуком, которому адресовано его творчество и который — поэт глубоко верит в это — продолжит дело его жизни:

О, я недаром в этом мире жил!
И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.

В стихах Пушкина 1828—1830 годов, то есть на рубеже его тридцатилетия, особенно сильны философско-элегические мотивы, осмысление «предварительных итогов» прожитой жизни, раздумья о быстротечности земного бытия. В этом ряду — его «Элегия» (1830) — «Безумных лет угасшее веселье...» — и написанные годом раньше известнейшие «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» Последнее прямо выводит нас на характернейшую для Пушкина и многих русских поэтов тему Кавказа, непосредственно воплотившуюся в его стихотворениях 1829 года «Монастырь на Казбеке», «Обвал» и, конечно, заглавном — «Кавказ подо мною. Один в вышине / Стою над снегами у края стремнины...» Они позволяют непосредственно протянуть нити традиций к поэтам XX века, о которых у нас идет речь.

Так, с кавказскими, точнее, грузинскими впечатлениями у Заболоцкого связан целый ряд произведений: начиная еще с довоенной «Горийской симфонии» (1936) и послевоенных — «Тбилиссские ночи» (1948), «Башня Грени» (1950) — вплоть до стихотворения «Гомборский лес» (1957)⁶, отмеченного яркой живописностью и музыкальностью образов, являющихся характерной приметой его поэтического мира:

В Гомборском лесу на границе Кахети
Раскинулась осень. Какой буафор
Устроил такие поминки о лете
И киноварь с окрой на листьях растер?

Что же касается Булата Окуджавы, то в его художественном мире музыкальное и живописное начала играют важнейшую роль⁷, — Кавказ, Грузия, естественно, тоже занимают далеко не последнее место. Отсюда стихотворения «Осень в Кахетии», «Житель Хевсуретии и белый корабль», «Последний мангал», «Разговор с рекой Курой», «Песенка о художнике Пиросмани», «Грузинская песня», «Детство»⁸ и др. В них — природа, культура, искусство столь родного для его сердца древнего и прекрасного края.

Очевидно, Окуджава мог бы повторить вслед за Заболоцким: «Любите живопись, поэты!» В его стихах немало примеров живописания словом — от программного «Живописцы, окуните ваши кисти / в свету дворов арбатских и в зарю...»⁹ — и до реализации этой программы: в частности, в стихотворении «Осень в Кахетии» (1960)¹⁰, отмеченном удивительной пластикой, живописностью и

звукописью, динамикой и одухотворенностью в изображении природы:

Вдруг возник осенний ветер, и на землю он упал.
Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал.
Были листья странно скроены, похожие на лица, —
сумасшедшие закройщики кроили эти листья,
озорные, заводные пошивали их швеи...
Листья падали на палевые пальчики свои.
<...>

И у самого порога, где кончается дорога,
веселился, и кружился, и плясал хмельной немного
лист осенний, лист багряный, лист с нелепою резьбой...
В час, когда печальный ястреб вылетает на разбой.

Вместе с тем его стихи о Грузии не только пластичны, живописны, пейзажно-описательны, но и глубоко философичны, что подключает их к традиции философской лирики Ломоносова, Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского, Фета, Заболоцкого. При этом они отчетливо сохраняют «лица необщее выражение», что особенно чувствуется там, где Окуджава пишет, глубоко проникшись ощущением неразделимости природы родного ему края, его искусства и истории, а также неизбежно возникающих при этом осмыслении «вечных» тем и самих первооснов бытия.

В его «Грузинской песне»¹¹ нашла великолепное художественное воплощение философская и народно-поэтическая символика, вбирающая представление об истоках и первоосновах бытия и творчества: животворящей земной тверди, воздушной и водной стихиях, конкретизированных в зримых, пластически-живописных образах-символах:

Виноградную косточку в теплую землю зарю,
и лозу поцелую, и спелые гроздья сорву,
и друзей созову, на любовь свое сердце настрю...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

Сам поэт как-то заметил: «Это, в общем, на самом деле не совсем грузинская песня, но она смыкается по символике с грузинским фольклором, и я ее так назвал...»¹² И действительно, грузинская фольклорная символика, нашедшая в свое время столь яркое воплощение в самобытном творчестве народного художника Н.Пиросмани, ощутима в самой образной структуре стихотворения, вплоть до используемой в нем цветовой палитры («синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...»). Следует обратить внимание на эти образы, связанные с земной, воздушной и водной стихиями.

Вместе с тем проходящий рефреном сквозной образ «земли этой вечной» сообщает стихам общечеловеческое звучание. Именно с ним, с этим образом «теплой» и «вечной» земли соотносится, из нее вырастает, в нее уходит и неизменно возрождается мотив бранный и прекрасной человеческой жизни в ее глубинных проявлениях самых нежных и сокровенных, дружеских и любовных чувств и взаимоотношений

(«...и друзей созову, на любовь свое сердце на-строю...»; «...и заслушаюсь я, и умру от любви и печали...»).

В год рождения Б.Окуджавы в написанном вско-ре после посвященного Пушкину «Юбилейного» стихотворении на «грузинскую тему» — «Тамара и Демон» (1924) В.Маяковский, обращаясь к Лермон-тову, произнес знаменательные слова: «Мы / общей лирики лента». Думается, грузинские стихи Окуд-жавы особенно наглядно вписывают его лирику в большой ряд отечественной поэтической традиции, идущей от Пушкина и Лермонтова, Маяковского и Заболоцкого, многих других поэтов.

Говоря о связях между произведениями Заболоц-кого и Окуджавы, мы наблюдали широкую преем-ственность тем и мотивов. Однако это отнюдь не единственная форма взаимодействия стихов Окуджа-вы со «старшими» текстами. Рассмотрим его посвя-щения Давиду Самойлову. Одно из них связано со стихотворением Самойлова «Из детства»:

Я — маленький, горло в ангине.
За окнами падает снег.
И папа поет мне: «Как ныне
Сбирается вещей Олег...»¹³

Посвящение Булата Окуджавы начинается с цитаты, которая представляет собой первую стро-ку из этого стихотворения Самойлова: «Я малень-кий, горло в ангине...». Цитата, равная первой стро-ке, делает названия произведений как бы омонима-ми. Вторая строчка Окуджавы — «сноска» — также настраивает на открытый диалог со стихотворени-ем-предшественником:

«Я маленький, горло в ангине...»
(Так Дезик однажды писал.)¹⁴

Самойлов, цитируя «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, укорачивает ее строчку (Амф 4), вписы-вая в свой размер (Амф 3). Окуджава же воспроиз-водит самойловскую форму буквально: катрены Амф 3 с рифмовкой АвАв. Если при трансформа-ции строки у Самойлова цитата напоминает о един-стве культурной среды, то у Окуджавы метричес-кая аналогия выделяет комплекс «омонимичнос-ти»: тождество формы и контраст содержания.

Герой Самойлова «плачет над бренностью мира»; мировоззренческий ракурс задан широко, применительно к вечным темам, общечеловечес-ким категориям. В стихотворении Окуджавы сход-ный взгляд на мир соединен с воспроизведением исторически-конкретного сюжета (тем самым опус примыкает к большому циклу антисталини-стских стихов¹⁵) — это страдания незаконно репр-ессированных: «кто-то без крова / в январском сгорает снегу».

Полночную тьму разрезало
неистой трелью звонков.
Там кожа с ладоней слезала,
коснувшись промерзших замков.

В хорошо известном читателю историческом контексте понятен страх тех героев стихотворения, которые, находясь в теплых домах, «может, не спа-ли — бледнели, / в потемках густых затаясь, / как будто к январской метели / лицом обернуться стра-шась». Утверждение собственной исторической вины помещено в код стихотворения:

И кровоточат мои руки
с той самой январской поры.

Разрабатывая самойловскую тему «плачу над бренностью мира», Окуджава соединяет две ее трактовки: конкретную — трагедия реальных лю-дей (упоминается мать поэта) — и экзистенциаль-но-обобщенную — жажда тепла для заброшенно-го в неприютный мир человека, который стремится «лишь обогреться душой / и розу хотя бы при-строить / в надежной ладони чужой».

Как видим, поэтический мир Давида Самой-лова становится для Окуджавы отправной точкой размышлений об исторической судьбе современ-ника. Это соответствует постоянной мысли Са-мойлова: «Я думал о судьбе поколения, о его на-значении. Думал не о себе, а о нас»¹⁶. Не случай-но ему же посвящены Окуджавой стихотворения «Что происходит под нашими крышами...»¹⁷ и «На углу у гастронома...»¹⁸, связанные с этой темати-кой. Символом гибнущей культуры в глазах авто-ра и адресата в последнем произведении высту-пает имя Пушкина. И для Окуджавы, и для Са-мойлова Пушкин символизирует некий остров духовности в океане инородного бытия. На нем пересекаются пути сотоварищей по «задорному цеху» поэзии.

Аналогично звучит тема Пушкина в произве-дениях Беллы Ахмадулиной, связанных с образом Булата Окуджавы. Долгий поэтический диалог этих поэтов вписан в пушкинский контекст, что оба не-однократно подчеркивали¹⁹. Это запечатлено в пре-красном издании Домом-музеем Окуджавы их сти-хов, обращенных друг к другу.

В одном из стихотворных посвящений Белле Ахмадулиной Окуджава метонимически переиме-новывает поэта-адресата в рифмы, которым затем по принципу олицетворения приписываются свой-ства человека: «Рифмы, милые мои, / баловни мои, горячки!» Далее — каскад сравнений:

Вы — как будто соловьи
из бессонниц и горячки,
вы — как музыка за мной,
умопомраченья вроде,
вы — как будто шар земной,
вскрикнувший на повороте²⁰.

Образ поэта-адресата проходит четыре этапа уподоблений: рифмы — живые существа (баловни, гордочки) — соловьи, музыка, земля — бессонницы, горячка, умопомрачение, вскрик. Такая сложная структура портретирует творчество адресата, отличающееся версификационной изысканностью. «Заглавное» уподобление, слово *рифма*, в стихах Окуджавы часто манифестирует поэзию. Например, в «Подмосковной фантазии»: «<...> я всего стихотворец: так создан и так живу, / в пристрастии к строчке и *рифме*...»²¹ В поэме «Полдень в деревне»²² кузнецик-поэт «сгорает, / *рифмы* шепчет, амброзию пьет». Называя поэта *рифмами*, Окуджава тем самым именуется адресата самую *поэзией*.

Белла Ахмадулина в «Песенке для Булата» («Мой этот год — вдоль бездны путь...»)²³ приветствует свое грядущее возрождение к творческой жизни словами: «Я буду жить для *слез*, для *рифм*». Эта строка отражает взгляды адресата, Булата Окуджавы, на поэтический труд. Во-первых, здесь упомянуты *рифмы* как метонимия поэзии. Слово *слезы* также закономерно в контексте его эстетики. Окуджава неоднократно упоминает *слезы* как необходимое условие творчества. В стихотворении «Прощайте, стихи, ваши строки и ваши намеки и струны...» говорится:

Покуда шершавой бумаги хоть капля *слезы* не омочит,
кто знает — что проза такое? Кто знает, что значит стихи?²⁴

В стихотворении «Работа»²⁵ так показано начало творческого процесса: «Жест. Быстрый взгляд. Движение души. / На кончике ресницы — *влага*». Таким образом, слова Б.Ахмадулиной «ожить для *слез*, для *рифм*» портретируют нравственно-эстетические взгляды Окуджавы.

Итак, в стихотворениях Булата Окуджавы мы наблюдали отражение разных художественных миров. Как видим, он в свой час присоединился к характерной для русских поэтов эстетической ориентации, где «двух голосов перекличка» подразумевает «третий голос (и четвертый, и далее)» и Пушкин — «всегда главный источник из всех, связанных с данным текстом»²⁶. В поэтике реминисценций складывается образ «цеха задорного», братства «по перьям и бумаге». При этом мы можем видеть многообразные формы пересечения поэтик: это широкая тематическая преемственность, когда Окуджава интерпретирует Заболоцкого и Самойлова; выделенная цитация, сопровождающаяся метрическим тождеством, как в посвящении Самойлову, портретирование поэтики путем воспроизведения ее отличительных особенностей, которое мы наблюдали в посвящении Белле Ахмадулиной, а также в ее посвящении Булату Окуджаве.

Примечания:

- ¹ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А.Петраков. М., 1997. С. . Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ² Окуджава Б. Будь здоров, школяр: Стихи. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1964.
- ³ Гуль Р. [Рецензия на сборник Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр»] // Новый журнал, Нью-Йорк, 1965. № 80. С. 296—299. Здесь цит. по: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 491.
- ⁴ Заболоцкий Н. Избранные сочинения. М.: Худ. лит., 1991. С. 123.
- ⁵ Там же. С. 151—152.
- ⁶ Там же. С. 125—126, 160—161, 163—164, 202.
- ⁷ См.: Зайцев В.А. «Музыка арбатского двора». Поэтический мир Булата Окуджавы // Русская словесность. 1999. № 1. С. 5—10.
- ⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 97, 159, 169—170, 186, 190—191, 235, 528—529.
- ⁹ Там же. С. 81.
- ¹⁰ Там же. С. 97.
- ¹¹ Там же. С. 235.
- ¹² Песни Булата Окуджавы / Сост. Л.Шилов. М., 1989. С. 133.
- ¹³ Самойлов Д. Избранные произведения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 72.
- ¹⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 288—289.
- ¹⁵ См.: Окуджава Б. Из лирической тетради // Дружба народов. 1988. № 1. С. 114—119. Анализируемое стихотворение не было включено в эту классическую подборку.
- ¹⁶ Самойлов Д. Памятные записки. М., 1995. С. 198.
- ¹⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 589.
- ¹⁸ Там же. С. 248.
- ¹⁹ См.: Ахмадулина Б. Лицо посвящено Булату // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 18—20; Окуджава Б. Читалочка для Беллы // Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 264—265; и др.
- ²⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 69.
- ²¹ Там же. С. 557.
- ²² Там же. С. 386.
- ²³ Ахмадулина Б. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: ПАН; Корона-Принт. 1997. С. 197.
- ²⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 536.
- ²⁵ Там же. С. 372.
- ²⁶ Тименчик Р. Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974. С. 32.

Александр КУШНЕР

Несколько слов о Булате

То, о чем собираюсь рассказать, — не доклад, не научное сообщение: мне хочется вспомнить о том, как воспринимался Булат Окуджава и его творчество в самом начале шестидесятых, и не в Москве, а в Ленинграде.

Я не слышал о нем ничего до первого с ним знакомства. Наша память так устроена (я потому и не доверяю мемуарам), что очень трудно, почти невозможно вспомнить не только содержание разговоров, но даже точную дату. Какой это был год: 59-й? 60-й? Возможно, 61-й. Я приехал с поэтом Леонидом Агеевым, увы, его уже нет в живых, в Москву. Куда идет молодой поэт, приезжая в столицу? В редакцию литературного журнала. Мы и зашли в редакцию «Юности», а затем — в «Литературную газету», никого там, естественно, не зная. В «Литературной газете» нам сказали: «Идемте, идемте с нами, вы кое-что сейчас увидите и услышите», — и мы оказались в одном из кабинетов, битком набитом людьми. И действительно, посреди комнаты стоял молодой человек, подтянутый, очень красивый, с гитарой. Ну, подумал я, только этого не хватало: гитара, терпеть не могу. Должен признаться, что я уже тогда как будто предчувствовал, во что разрастется авторская песня, какое количество графоманов с гитарой мы получим в последующие годы. «И запишит она (бог мой!): / Приди в чертог ко мне златой!..»¹ — только с советскими и блатными модуляциями. Но то, что я услышал, не имело к этому ужасу никакого отношения, было ни на что не похоже. «Талант — единственная новость, / Которая всегда нова»². Так сказано у Пастернака, и именно с этим мы столкнулись. И ничего объяснять не требовалось — с первых нескольких спетых им фраз, аккордов, мелодий возникло ощущение чуда. Без всякого преувеличения — ведь поэт всегда, во все века, один и тот же, только в другом обличье, под другим именем. Ведь пушкинский Моцарт — тоже поэт, и в молодом человеке с гитарой было что-то от этого Моцарта. Перед нами предстало подлинное искусство, его чистая природа, чистая его культура, только выведена она была не в стерильной пробирке, а в страшном, едва отошедшем от недавних ужасов «оттепельном», послесталинском мире. «Ленька Королев», «Ванька Морозов», «...корочкой несет поджаристой» — и, боже мой, как это было хорошо! И совсем не похоже на то эстрадное клику-

шество, которое уже тогда набирало силу. Ведь что такое наша советская поэтическая эстрада? Это форсирование мужского начала, нечто пафосное, героическое, brutальное, переходящее в уголовный мотив. Поэт рвет на себе рубаху, рычит, насаждает на публику, ходит по сцене на полусогнутых, переходит с крика на шепот, перемежает лирику уголовными интонациями. Вот сейчас он подойдет и воткнет тебе в живот нож, финку, свое поэтическое перо. Именно на этом страшном переходе от высокого к низкому, от заискивания перед тобой к угрозе, на истерике и рождается его контакт с аудиторией: ужас и тайное отвращение. А тут ничего подобного — настоящий лирический голос, беспримесный, чистый.

Понимаете, мне действительно (вчера в прениях я об этом говорил) все равно, о чем пел Окуджава — о комиссарах в пыльных шлемах, комсомольской богине или последнем троллейбусе. Как Цветаева говорила об отношении к ее стихам русской эмиграции: мол, содержание наше, а голос ихний³. Вот и про Окуджаву можно сказать нечто в том же роде, только наоборот: содержание ихнее, а голос наш. Голос подлинной русской поэзии, о чем бы он ни писал. Все решает интонация.

В этой связи совершенно естественно начинаешь думать об истоках его поэзии. Возможно, я не прав, но мне хочется реконструировать свое тогдашнее отношение, сложившееся с той первой встречи. Русский романс, классический, городской, цыганский (замечательная статья о нем написана Мироном Петровским⁴) — вот одна из составляющих — и, может быть, главная — этой поэтической традиции. Мы знаем ее на примере Аполлона Григорьева, Фета, Блока... Блок, как известно, записывал в свои записные книжки слова самых пошлых романсов, жить без них не мог, — и его поэзия, при всех ее символистических, высоких, потусторонних и прочих устремлениях, омывалась этой волной. Музыка, о которой говорил он с таким волнением, — отнюдь не дистиллированная, и не только философская, нищенская, но и вполне земная, здешняя, даже уличная. Когда я думаю об Окуджаве, мне кажется, Блок был бы рад его стихам, уж он-то точно записал бы его стихи к себе в блокнот, помнил бы эту мелодию. Что бы такое привести в качестве примера? Ну вот хотя бы это: «По Смоленской дороге — леса, леса, леса. / По

Смоленской дороге — столбы, столбы, столбы. / Над Смоленской дорожкой, как твои глаза, — / две вечерних звезды — голубых моих судьбы»⁵. Здесь можно вспомнить кое-что из Блока, в том числе, например, «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу»⁶. И в то же время что замечательно? Что это романс и не романс, что это стихи, потому что их можно прочесть и без прелестной мелодии, хотя, конечно, отодрать ее от стихов и жаль, и не так-то просто. Или, например, «Чудесный вальс». Как бы он понравился Блоку: «Затянулся наш роман. / Он затянулся в узелок, горит он — не сгорает...»⁷! И опять-таки я могу прочесть эти стихи без мелодии, безусловно очаровательной, прочесть, а не только спеть, — и поразиться еще раз прелести этого лирического сюжета, такого тонкого, непредсказуемого, не поддающегося пересказу. Поразиться и порадоваться виртуозному хитросплетению слов:

И его худые ноги как будто корни той сосны —
они в земле переплетаются, никак не расплетутся⁸.

Это высокая поэзия, и это очень изощренная поэзия — отнюдь не простенькая; да, помнящая о романсе, но подымавшаяся на другую ступень, книжная, если хотите, сделанная навсегда.

В Петербурге дружеский круг, к которому я принадлежал, был очень далек от московской жизни, «столичного пирога» с его телевидением, легкой славой, возможностями эстрады и т. п. А главное — от того расхожего, коллективного, усредненного общего мнения, что складывалось в полусоветских-полусветских домах и влияло на поэтов почти всегда губительно. «Голос Музы еле слышный»⁹, о котором сказала Ахматова в связи с Петербургом, имел отношение и к Ленинграду: в нем можно было работать за столом, в одиночестве, на свой страх и риск. Скажем так: наше отличие состояло в том, что мы читали Анненского и не считали Смелякова или X, Y, Z настоящими поэтами. Разумеется, я говорю не вообще о Петербурге и его поэтах — речь идет о нескольких людях, моих друзьях. Так вот, из всех московских поэтов того времени для нас, в Ленинграде, Окуджава был, пожалуй, наиболее интересным. Почему? Потому что существует русская поэзия, и была попытка, наряду с нею, поблизости, вырастить советскую — ничего из этого не вышло. Абсолютно катастрофическая затея. Поэзия представляется мне чем-то вроде большого дерева, и каждый настоящий поэт ощущает себя чем-то вроде веточки, листочка на нем. Окуджава и был такой веточкой — в моем представлении.

Теперь мне хочется вспомнить наши отношения, кое-что прояснить в них. Встречались мы крайне редко: я не часто бывал в Москве, он редко приезжал в Ленинград, но какая-то взаимная сим-

патия, интерес друг к другу были. И не только притягивание, но и отталкивание тоже, иногда смешное. Я уже говорил о своем отношении к расхожей гитаре. И когда я опубликовал стихи «Еще чего, гитара! / Засученный рукав. / Любезная отравка. / Засунь ее за шкаф! / Пускай на ней играет / Григорьев по ночам, / Как это подобает / Разгульным москвичам...»¹⁰ и т. д., то Булат здесь был абсолютно ни при чем, но мне показалось, что он на меня обиделся, какая-то кошка (или ее тень) между нами пробежала. А ведь я и Аполлона Григорьева люблю, и даже для него здесь нет ничего обидного.

Помню, в начале нашего знакомства он приехал в Ленинград и жил с Ольгой в одном из профессорских домов у ее родителей в парке Политехнического института. Он позвонил мне — и я через весь город с Петроградской на трамвае приехал к нему. Очень мило мы беседовали, и зашла речь о том, что мы любим в прозе. И вдруг он говорит: вот у меня на столе Стефан Цвейг — какой замечательный писатель! Я похолодел: ну что это такое! Я-то любил, конечно, Томаса Манна и Хемингуэя. Какой Цвейг, как можно любить такую прозу? Но вспоминается и такое, уже из более поздних времен. Он приехал в Ленинград, и мы выступали на одном литературном вечере. Нет, никакого соперничества не было, я понимал, что публика пришла на Окуджаву, так и должно быть, все справедливо. Но читал я очень плохо... ну, когда ты чувствуешь, что зал совершенно не твой, что надо как можно скорее сворачиваться и уходить со сцены. И вот возвращаюсь на свое место, прохожу мимо Булата — и понимаю, что он разочарован во мне. И он говорит: «Ну что, отбарабанил?» И точно, отбарабанил — ничего другого и нельзя сказать.

И в то же время при любой возможности мы друг с другом обменивались приветами, доходили до меня его мнения о моих стихах и мои похвалы — до него. А в 1984 году я получил от него книжку с надписью: «Саше Кушнеру в память о четвертьвековом знакомстве, с давней любовью и восхищением, Булат. 7.10.84». И в книжку вложен листочек вроде тетрадного, в клеточку, на таких пишут школьные учителя (а ведь он и я в молодости преподавали в школе), и на нем от руки написаны стихи:

ЛЕНИНГРАД

Год от года пышней позолота,
многослойнее тонны румян,
но погибелью тянет с болота,
и надежды съедает туман.

Он совсем для житья не пригоден:
нету в нем для души ничего...
Саша Кушнер и Шура Володин —
вот и все из полка моего.

И приписка: «Дорогой Саша, посылаю давно написанные строки. Может быть, тебе это будет

приятно, тем более, что в книгу не вошло. Обнимаю Булат».

Такие стихи действительно в книгу войти не могли. И ничего обидного для города в них нет. Ленинград в самом деле, как вся страна (все мы помним эти обязательные речевые обороты: ленинградцы, как и все советские люди), был в это время выморочным городом. И Москва ничуть нелучше. Афганская война, мертвый сезон. Мне кажется, эти восемь стихотворных строк очень многое говорят о том, как жил и что думал о жизни в стране Окуджава в эти годы. Замечу, кстати, что у Булата (и у Ахмадулиной тоже) были попытки обратиться к петербургской теме в

стихах, они ощущали свою связь с Ленинградом, с петербургской поэзией — и это несмотря на всю любовь к Арбату.

Что еще сказать? Хорошо, что состоялась наша конференция, хотя ехал я в Москву с некоторым опасением, и оно, признаюсь, не прошло, несмотря на прекрасные доклады. Почему? Потому что конференция, посвященная творчеству Булата Окуджавы, — это примерно то же самое, что конференция, посвященная пению курского соловья. Представьте, мы организовали бы такую конференцию и стали бы разбирать все рулады, подсчитывать такты, паузы, анализировать щелканье и свист.

Примечания:

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 36.

² Пастернак Б. Актриса // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1965. С. 571.

³ См.: Цветаева М. Поэт и время // Цветаева М. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1998. С. 362.

⁴ Петровский Мирон. «Езда в остров любви», или Что есть русский романс? // Вопросы литературы, 1989. № 5.

⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 98.

⁶ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 123.

⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 115.

⁸ Там же.

⁹ Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1976. С. 99.

¹⁰ Кушнер А. Стихотворения. Четыре десятилетия. М.: Прогресс-Плеяда, 2000. С. 43.

Булат Окуджава

стихотворения

Саше Кушнеру
в память о четверть-
вековом знакомстве,
с давней любовью
и восхищением

Булат
7.10.84

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1984

Ленинград

Горой года ипичней поделота,
Многоелюнее тонки румян,
но погибелью таяней с болойта,
и надеждт сегдаей туман.

Он совсем для жинья не пригоден
нейу в ней для души нитого...

Саша Кушнер и Шура Володин —
вои и все из полка моего.

Дорогой Саша, постылао равно
написанные строчки. Мойей дльте,
мнебе это будеи приятно, тещ
более, тшо в книгу не вошло

Обнимаю
Булат

7.10.84

Барбара КАРХОФФ

Булат Окуджаву в Марбурге

*Ах, Марбург зимою и летом!
Чисты его образ и стать.
Но, видимо, в Марбурге этом
Без Барбары нам не бывать.*

Б. Окуджаву

Я буду говорить о Булате Окуджаве в Марбурге, где в знаменитом Марбургском университете, основанном ландграфом Филиппом Великодушным в 1527 году, я преподаю с 1971 года русский язык и методику преподавания русского языка.

...Все еще я не могу представить себе Москву без Булата Шалвовича. Еду ли я в метро — тут же вспоминаю: «Мне в моем метро...», брожу ли по городу — и мне слышится: «Ах, Арбат, мой Арбат...», «На Сретенке ночной...», «Когда мне невмочь пересилить беду...», и дальше, дальше — все слышу я голос Окуджавы. Его стихи, думается, стали частью всех нас.

Мне довелось познакомиться с творчеством Окуджавы в 1968 году. Я как раз была в Париже, в Медоне, когда появилась пластинка с его исполненными под гитару стихами, и у меня даже сохранилась фотография: мы, участники семинара русского языка в Медоне, стоим у рояля и слушаем пластинку Булата Шалвовича. С тех пор меня сопровождают, а часто и утешают его стихи. Он нас всех зачаровал. Мы тогда в Париже сразу же поняли, что слушали замечательного поэта, и мы стали интерпретировать его стихотворения. Я была переполнена воспоминаниями, когда во время своего выступления в Марбурге в 1994 году Булат Шалвович рассказал о некоторых подробностях тогдашнего посещения Парижа. Он, конечно, был блестящим рассказчиком.

Сейчас уже началось серьезное исследование творчества Булата Окуджавы. Я здесь хочу упомянуть хотя бы о книгах Романа Романовича Чайковского, о сборнике материалов научных чтений в МГУ «Свой поэтический материк» и других. Но я уверена, что поэт Булат Окуджаву нас еще будет удивлять, когда станут исследовать, например, функцию мелодий, ритмической речи, почему поэт читает стихотворения как речитатив, вообще какую роль в его творчестве играет музыка и какую роль поэт играл в русском обществе.

Когда я слушала пластинку поэта в первый раз в Париже, у меня появилась мечта — услышать хоть раз в жизни выступление Булата Окуджавы. И ровно через двадцать лет Булат Шалвович приехал к нам в Марбург, и я его переводила.

Для меня все еще поразительно, сколь глубоко Булат Шалвович — благодаря проникновенной, очень сильной и в то же время сдержанной, спокойной манере исполнения своих стихов — проник не только в сердца людей, знающих русский язык, но и в сердца тех, кто, все равно где — в Европе, Америке или Японии, знал его по переводам (главным образом прозаическим переводам). И я думаю, что он был прав, когда все время требовал переводчика в разных странах, потому что у него было сильное желание общаться со своей публикой. Я даже помню такое выступление в Париже, когда его неудачно переводили, но он все-таки настаивал на переводе, так как хотел быть понятым. Я думаю, что и Екатерина Лебедева, которая переводила Булата Шалвовича в Берлине, может рассказать о своих впечатлениях.

На различных выступлениях Булата Шалвовича в Марбурге, Биденкопфе и Бонне я была его немецким голосом. Я хотела бы, зная реакцию немецкой публики, способствовать более глубокому пониманию творчества Булата Окуджавы. Когда я переводила его выступления, меня не покидало чувство, что они в истинном смысле этого слова вызвали благоговение у присутствующих, пробуждая у слушающих его людей и самые высокие, и простые чувства. Россияне едва ли имели лучшего посредника между русской и другими культурами, чем Булат Окуджаву. Стихи Окуджавы просто и трогательно выражают любовь, радость, страдания, раздумья многих людей в этом мире. Стихи Окуджавы говорили и говорят сердцем с сердцами людей разного возраста и разных культур.

С 1988 года Булат Шалвович несколько раз был в Марбурге. В 1988 году я переводила его в первый раз. Чтобы состоялось это приглашение Окуджавы в Марбург, я заручилась поддержкой тогдашнего президента Марбургского университета. Затем мы трижды повторяли приглашение. На них не пришло никакого ответа, и я неоднократно ездила в Москву, чтобы все выяснить на месте. А дело было

в том, что Булат Шалвович наших приглашений вообще не получал. Но я не сдалась, и — как говорится, «Бог троицу любит», — на третий раз нам удалось получить положительный ответ. И трем поколениям наших студентов посчастливилось: они имели возможность присутствовать на выступлениях Булата Окуджавы, слушать его стихи и песни, беседовать с ним, приобщаясь к общечеловеческим ценностям, становясь богаче душой. Сама мысль об этом наполняет меня радостью. Я благодарна судьбе за это.

Когда Булат Шалвович впервые в 1988 году был в Марбурге, он выступал в двух местах: в самом Марбурге — в большом зале университета и в кафе «Феттер», где по приглашению Марбургского литературного общества писатели читают свои сочинения. Булат Шалвович тогда также выступал в Биденкопфе, небольшом городке под Марбургом.

**Программа выступления Булата Окуджавы в
Марбургском университете
14 июня 1988 года**

Немного о себе

- | | |
|-------------------------------|------|
| 1) Песенка о голубом шарике | 1956 |
| 2) Песенка о бумажном солдате | 1959 |
| 3) О Володе Высоцком | 1980 |
| 4) Песенка о моей жизни | 1959 |
| 5) Песенка о сапогах | 1959 |

Ответы на вопросы

- | | |
|---------------------|------|
| 6) Грузинская песня | 1976 |
| 7) Молитва | 1964 |
| 8) Черный ворон | 1984 |
| 9) Голос надежды | 1987 |
| 10) Без названия | 1988 |

Ответы на вопросы

Почему я рассказываю об этом? Тут ведь речь идет о немецкой провинции, и я хотела бы привести отрывки из местных газет «Hinterlnder Anzeiger» и «Oberhessische Presse». Вы увидите, что эти оценки поэтического творчества и выступлений Окуджавы мало отличаются от тех, которые были даны в больших городах.

«Oberhessische Presse», вторник, 14 июня 1988 года, статья под названием «Музыкальная форма поэзии — чтение-концерт Булата Окуджавы»

Я цитирую: «Было так тихо, что, как говорится, можно было бы услышать, как муха пролетит. Трудно сказать, что так впечатляет — поэзия его песни или то, что Булат Окуджава вызывает восхищение как посредник, выражающий социальные надежды своего народа...» И дальше: «Песни, которые москвич исполнил под гитару, часто печальны, но никогда не пессимистичны. Они рассказывают о родине, о любви и предательстве, о многих бессмысленно уничтоженных солдатах.»

После выступления Булата Окуджавы в газете группы «Lahn-Dill» от 18 июня 1988 года появилась статья под названием «Булат Окуджава рассказывает о своей родине и приводит в восторг слушателей. Поэтические тексты в сопровождении гитары».

В статье подчеркивалась его открытость, говорилось (я цитирую): «о его то критических, то сочувственных размышлениях о происходящем в Советском Союзе, что проясняло процессы, которые называли гласностью и о которых теперь так много говорят». И дальше в этой статье написано: «Песни Булата Окуджавы звучат тихо, проникновенно и всегда немного печально. В типично русской гармонической и ритмической манере сплавлены друг с другом звучание его голоса, звучание языка, несомненно незнакомого большинству слушателей, и звуки гитары. Так музыка наводит мосты, связывающие людей друг с другом; думается, что слушатели проникали в смысл, как если бы они понимали, о чем была песня. Совершенно неповторимым был монолог, концентрированный, лишенный внешних эффектов, глубоко внутренний. Его пение исполнено грустью, и, однако, оно движимо устремленными в будущее мыслями и надеждами».

Итак, это статья из провинциальной немецкой газеты, полностью выражающая то настроение, которое царило во время выступления Булата Шалвовича. Далее следует: «Тексты поэта читала в немецком переводе Барбара Кархофф. Она внесла существенный вклад в понимание устремлений Окуджавы. С удивительной быстротой и легкостью она переводила вопросы и ответы в состоявшейся дискуссии». Эту цитату я привела не потому, что она касается меня лично, а потому, что она позволит мне рассказать об Окуджаве во время работы с ним. При всей своей спонтанности Булат Шалвович был абсолютно профессионален и точен.

С 1977 года я переводила выступления русских писателей, которые приезжают в наш город. И никто — если речь идет о выступлениях — не был столь профессиональным, как Булат Окуджава. Он готовился к каждому выступлению. Он любил свою публику и уважал ее. Он питал уважение и к переводчику, ибо его интересовало, как именно воспринимает его зарубежная публика. Выступая за границей, Окуджава всегда настаивал на том, чтобы был перевод, даже когда, как казалось, большинство публики состояло из русских. Повторяю: он хотел быть понятым. И даже если во время выступления он спонтанно изменял заготовленную программу, это было не проблемой, так как программа в целом была хорошо подготовлена и обсуждена предварительно.

6 февраля 1994 года Булат Окуджава снова выступал в Марбурге, на этот раз в большом зале исторической Ратуши. Привожу текст программы его выступления:

**Выступление Булата Окуджавы в
Марбургской исторической Ратуше
6 февраля 1994 года (в 19.00)**

1) Песенка о бумажном солдате	1959
2) Песенка о голубом шарике	1956
3) Полночный троллейбус	1957
4) Грузинская песня	1976
5) Песенка о молодом гусаре	1983

Смешные истории

6) Молитва	1964
7) Пожелание друзьям	1975

Ответы на вопросы

Атмосфера в исторической Ратуше была, по моему, неподобная. Студентов пришло столько, что они сидели даже на полу. Акустика была хорошая. Слушатели были в восторге. Булат Окуджава, как видно по программам, всегда учитывал, какая у него будет публика. Он понимал, что в Марбурге будут и студенты, которые еще не очень хорошо знают русский язык.

8 февраля 1994 года в газете «Oberhessische Presse» также появилась статья о выступлении Булата Окуджавы в Марбургской Ратуше. Я цитирую: «На такой наплыв публики никто не рассчитывал: зал был заполнен, зрители сидели на полу. Булат Окуджава, стройный, седоволосый, неброский, был встречен бурей аплодисментов. Но когда он подошел к микрофону, стало совсем тихо».

И дальше: «Окуджава убедительно доказал, что он не только выдающийся писатель, но и великолепный рассказчик». И еще в статье сказано: «Кто пережил встречу с ним, понимает причину его успеха: умно, с юмором, сердечно и без всяких моралистских поучений Окуджава делился своими мыслями с публикой. Его стихи, печальные, грустные, но исполненные надеждой, будучи переложенными на музыку, становятся еще выразительнее. Через свою поэзию Окуджава подчеркивает желание усовершенствовать совместную жизнь всех людей. Булат Окуджава добровольцем ушел на фронт. Тема войны также звучит в его стихах, он делает очевидной бессмысленность всякой войны и ненависти».

Эти голоса немецких провинциальных газет показывают, что Булат Окуджава повсюду находил понимание. Газета «Hinterlnder Anzeiger» в статье от 8 февраля 1994 года писала: «На вопрос, прозвучавший в конце вечера: «Как справиться с трудными жизненными ситуациями?» — Окуджава ответил: «Самое главное — никогда не терять человеческого достоинства, всегда оставаться человеком».

10 мая 1997 года в «Oberhessische Presse» появилась статья о выступлении Окуджавы в Марбурге, которое — как мы теперь знаем — стало последним. Статья называлась «Иронические стихи русского

кумира. Булат Окуджава читает свои стихи в заключение Недели русской культуры в кафе «Феттер».

Булат Шалвович с 1988 года знал Марбург и, должно быть, переживал в этом городе нечто подобное тому, что пережили Ломоносов и Пастернак, которые именно в Марбурге начали писать стихи. А Пастернак как раз в этом городе решил посвятить себя поэзии. Булат Шалвович при каждом посещении Марбурга говорил, что в этом городе им всегда овладевало желание писать стихи. Именно поэтому он любил приезжать в наш город, хотя и вынужден был отклонить из-за нездоровья предыдущие два приглашения. Но мы очень благодарны, что он принял последнее приглашение.

3 мая 1997 года Булат Шалвович и Ольга Владимировна приехали в Марбург. Окуджава выступал 7 мая в кафе «Феттер». На этот раз он лишь читал свои стихи — без гитары. И рассказывал ироничные и грустные истории из своей жизни, которые можно прочесть в журнале «Новый мир» (№ 1, 1997). Привожу программу его выступления:

**Выступление Булата Окуджавы
в Марбурге 7 мая 1997 года**

- 1) О кузнечиках
- 2) Ах, что-то мне не верится
- 3) У поэта соперников нету
- 4) Как научиться рисовать
- 5) Нянька
- 6) Оловянный солдатик моего сына
- 7) Счастливчик
- 8) С Моцартом мы уезжаем из Зальцбурга
- 9) В земные страсти...

Из прозы:

- Мышка
- Любовь навеки
- Школа обстоятельств

Публика — как всегда — была под сильным впечатлением его голоса, который звучал как музыка.

9 мая Булат Шалвович отметил в Марбурге день своего рождения. В Ратуше обербургомистр устроил в его честь прием. Пришел президент Марбургского университета, чтобы поздравить Окуджаву. Вечером в узком кругу мы праздновали день рождения Булата Шалвовича. Его порадовали подаренные ему фарфоровые колокольчики, которые он коллекционировал. В тот вечер было какое-то особенное освещение, после дождя небо просветлело, и свет озарил лица сидевших за столом.

13 мая Булат Шалвович и Ольга Владимировна уехали в Кельн, чтобы повидаться с Львом Копелевым. Из Кельна они уехали в Париж. В Марбурге остались их вещи, в том числе и серый костюм, который Булат Шалвович специально надевал во время своих выступлений: ведь они намеревались снова вернуться в Марбург, а потом из Франкфурта

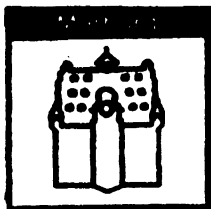
улететь домой. В течение всего этого времени мы через день разговаривали по телефону. 12 июня я услышала голос Ольги Владимировны: «Он умер». И я подумала: «О боже! Допеты все песни...» и опустились «синие шторы...».

Я считаю себя счастливой, потому что не только знаю творчество Булата Окуджавы, но и была лично знакома с ним. Я видела Булата Шалвовича в разных ситуациях: в кругу семьи, с друзьями, во время многочисленных выступлений в Германии — у нас в Марбурге, в Биденкопфе, в Тюбингене, в Штутгарте и в Париже. И только раз я видела, как он рассердился. После одного из выступлений его спросили, какой фашизм, по его мнению, хуже — сталинский или гитлеровский. Он сказал просто: «Фашизм есть фашизм».

Пацифистом Окуджава стал, когда молодым ушел на фронт. Я здесь напомним только некоторые стихотворения: «Не верь войне, мальчиш-

ка...», «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...», «Простите пехоте...» и др. Он всегда звал к мирному, действительно упрочивающему мир сотрудничеству. Я думаю, мы будем верны его воле, если попытаемся, уже без него, но «пока земля еще вертится», выполнить его завещание, «а иначе зачем на земле этой вечной» живем. Эта конференция — хорошее совместное начало. Булат Шалвович повсюду и всегда объединял и соединял людей, объединял через любовь к его творчеству и, несомненно, также через примиряющие идеи, которые в его высказываниях всегда выступали на первый план. Он объединил нас здесь и сегодня.

Еще до его последнего выступления в кафе «Феттер» Булат Окуджава посвятил мне стихотворение о Марбурге и сам его прочитал. Так он сделал мне бесценный прощальный подарок. Я хочу прочитать вам это стихотворение, которое он написал 4 мая 1997 года в Марбурге.



БУЛАТ ОКУДЖАВА

х х х

Барбаре Кархофф

Когда петух над Марбургским собором
пророчит ночь и предрекает тьму,
его усердьё не считайте вздором,
но счёты предъявляйте не ему.

Он это так заигрывает с нами,
и самоутверждается при том.
А подлинную ночь несём мы сами
себе самим, не ведая о том.

Он воспевает лишь рассвет прекрасный
или закат и праведную ночь.
А это мы, что над добром не властны,
стареемся и совесть превозмогать.

Кричи, петух на Марбургском соборе,
насмешливый, путай, грози поджечь,
пока мы живы и пока мы в горе,
но есть надежда нас предостеречь.

Марбург
4 мая 1997 г.



Екатерина ЛЕБЕДЕВА

Традиции и истоки песен Булата Окуджавы

Авторская песня» — так Булат Окуджава в 1991 году, цитируя Владимира Высоцкого, называл этот современный литературный жанр в своем предисловии к моей книге о генезисе авторской песни¹. Авторская песня, или «гитарная лирика» (guitar poetry), как ее также называют в Западной Европе и в США, — это синтетический жанр. Характер этого жанра определяет триединство текста, мелодии и музыкальной интерпретации одного автора, который сам поет свои стихи и при этом сопровождает свое пение аккомпанементом на гитаре. Несмотря на свою музыкальную составную часть, авторская песня принадлежит к поэзии, так как в этом жанре доминирует функция текста.

В сравнении с Западной Европой в России до сегодняшнего дня больше распространена традиция музыкального интонирования поэтической речи. С этим более тесным отношением между поэзией и музыкой связана сильная тенденция акустического восприятия поэзии в России. Русская склонность к коллективному восприятию поэзии до сегодняшнего дня ошеломляет иностранцев, когда они гуляют по городу или кладбищу и вдруг наталкиваются на сгруппировавшуюся вокруг памятника или могилы русского поэта толпу, в которой цитируют или поют его стихи. Даже русская манера декламации лирики, которая не положена на музыку, звучит для западного европейца удивительно мелодично и напоминает иностранцу своей широкой звуковой амплитудой и эмоциональностью более пение, чем декламацию.

В русской поэзии после одического стиля XVIII века, который Борис Эйхенбаум очень метко называл декламативным стилем, в XIX веке выкристаллизовывается «напевный стиль»². Его традиция ведет к современной авторской песне, в особенности к песням Булата Окуджавы. Напевный стиль в русской поэзии интенсивнее всего развивался в творчестве В. Жуковского, А. Дельвига, Д. Давыдова, А. Григорьева и в романсах А. Фета. Напевный стиль добился признания благодаря поэтике русских романтиков. В первом издании стихотворений Жуковского, которое было опубликовано в Петербурге в 1816 году, впервые встречается разделение поэзии на стихотворения и песни/романсы. Напевный стиль в русской поэзии развивается в двух формах: романсовой — городской ли-

тературной форме — и песенной, определяемой деревенским фольклором. Литературоведы и музыковеды определили, что между романсовой и песенной формой нет четкой границы, то есть существуют переходные формы. Это относится, конечно, и к авторской песне.

При изучении генезиса авторской песни как социокультурного феномена проявляются традиции этого жанра, ведущие к русской городской культуре, субкультуре и фольклору. При сравнении песен Окуджавы с песнями других поэтов обнаруживается, что в творчестве Окуджавы особенно явны культурные традиции авторской песни как специфического жанра русской поэзии. Корни авторской песни Окуджавы — в традиции домашней поэзии и музыки русской интеллигенции XVIII века. Из домашней поэтической и музыкальной культуры русской интеллигенции возникла в начале XIX века «гусарская лирика». Главным ее представителем был Денис Давыдов.

Булат Окуджава очень часто, также и в предисловии к моей книге, ссылался на традицию Дениса Давыдова, который сам пел свои стихотворения³. Основанный Давыдовым жанр «гусарской лирики» влиял на русскую поэзию: от Пушкина⁴ до жанра современной авторской песни. Основатель этого жанра в XX веке, Булат Окуджава продолжал традицию Давыдова не только в своих стилизованных гусарских песнях.

Давыдов в начале XIX века отталкивался от героической и патриотической оды Ломоносова, Державина и их эпигонов, которые в классическом декламативном стиле рассказывали о военных подвигах знаменитых полководцев и царей. В своей гусарской лирике Давыдов связал глубоко интимную лирику с военной темой. В этом сплаве — поэтологический потенциал гусарской лирики для авторской песни военного поколения в середине XX века.

В центре гусарской лирики — не подвиги великих полководцев, а личный военный опыт, индивидуальные переживания человека, вызванные кровавой реальностью войны. В высокой степени индивидуализированные песни Давыдова, как и авторские песни Окуджавы, основаны на автобиографическом опыте войны и потере героических иллюзий. Их главные темы — «война» и «лю-

бовь», — которые в ранних песнях Давыдова развиваются параллельно, а в элегических песнях, возникших после опыта войны 1812 года, спорят друг с другом:

Д. Давыдов

ГУСАРСКИЙ ПИР

<...>

Бурцов, брат! что за раздолье!
Пунш жестокий!.. Хор гремит!
Бурцов, пью твое здоровье:
Будь, гусар, век пьян и сыт!
Понтируй, как понтируешь,
Фланкируй, как фланкируешь;
В мирных днях не унывай
И в боях качай-валяй!
Жизнь летит: не осрамися,
Не проспи ее полет,
Пей, люби да веселися!
Вот мой дружеский совет⁵.
(1804)

ЭЛЕГИЯ IV

В ужасах войны кровавой
Я опасности искал,
Я горел бессмертной славой,
Разрушением дышал;
И, судьбой гонимый вечно,
«Счастья нет!» — подумал я...
Друг мой милый, друг сердечный,
Я тогда не знал тебя!
Пусть теперь герой стремится
За блистательной мечтой
И через кровавый бой
Вечным лавром осенится...
О мой милый друг! с тобой
Не хочу высоких званий,
И мечты завоеваний
Не тревожат мой покой!⁶
(1816)

В ранних гусарских песнях, как, например, в «Гусарском пире», доминирует военная тема, которую в элегиях оттесняет противоположная тема: индивидуальное право на личное счастье. В своих элегических песнях Давыдов сплавил высокий романтический стиль с военными понятиями и бытовой лексикой. Этот давыдовский сплав разных форм поэтического стиля сильно повлиял на песни и стихотворения Окуджавы:

Д. Давыдов

ЭЛЕГИЯ VII

<...>

О Лиза! Сколько раз на Марсовых полях,
Среди грозы боев я, презирая страх,
С воспламененною душою
Тебя, как Бога, призывал
И в пыл сраженья мчал
Крылатые полки железною стеною...
Кто понуждал меня, скажи...⁷
(1817)

Б. Окуджава

...И когда удивительно близко
остается идти до тебя,
отправляется нежность на приступ,
в свои тихие трубы трубы.

И поротно, и побатальонно
льется в душу она сгоряча,
и ее голубые знамена
на твои упадают плеча.

Знаешь, Оля, на улочке этой...⁸
(1959)

Типичное для гусарских песен Давыдова поэтическое употребление военных понятий в интимной любовной лирике высокого романтического стиля оказало существенное воздействие на поэзию Окуджавы. В традиции давыдовских элегий, в которых поэт изображал разрушение военной романтики кровавой реальностью войны, написаны стилизованные гусарские песни Окуджавы. В них Булат Окуджава, как и Денис Давыдов, на собственном военном опыте испытавший потерю героических иллюзий, демонстрирует клише и шаблоны военной романтики.

Но только в сравнении специфической рецепции гусарской лирики в творчестве Булата Окуджавы и Александра Галича убедительно выкристаллизовывается существенная функция давыдовской традиции в художественном мире Окуджавы:

Б. Окуджава

ПЕСЕНКА О МОЛОДОМ ГУСАРЕ

Грозной битвы пылают пожары,
и пора уж коней под седло.
Изготовились к схватке гусары:
их счастливое время пришло.
Впереди — командир, на нем новый мундир,
а за ним — эскадрон после зимних квартир.
А молодой гусар, в Амалию влюбленный,
он все стоит пред ней коленопреклоненный.

Все погибли в бою. Флаг приспущен.
И земные дела не для них.
И летят они в райские кущи
на конях на крылатых своих.
Впереди — командир, на нем рваный мундир,
а за ним — тот гусар покидает сей мир.
Но чудится ему: по-прежнему влюбленный,
он все стоит пред ней коленопреклоненный.

Вот иные столетья настали,
и несчетно воды утекло,
и давно уже нет той Амалии,
и в музее пылится седло.
Позабыт командир — дам уездных кумир.
Жаждет новых потех
просвещенный наш мир...
А юный тот гусар, в Амалию влюбленный,
опять стоит пред ней коленопреклоненный⁹.
(1983)

А. Галич

ГУСАРСКАЯ ПЕСНЯ

По рисунку палешанина
Кто-то выткал на ковре
Александра Полежаева
В черной бурке на коне.
Тетка мой и зависть тайная,
Сердце горем горячи!
Зависть тайная — летальная,
Как сказали бы врачи.

Славно, братцы,
Славно, братцы,
Славно, братцы-егеря!
Славно, братцы-егеря,
Рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики,
Ах, соколы-орлы!
Кому вы в сердце метили,
Лепажевы стволы?
... Не мне ль вы в сердце метили,
Лепажевы стволы?!

А беда явилась за полночь,
Но не пулею в висок, —
Просто в путь, в ночную заволочь,
Важно тронулся возок.
И не спеть, не выпить водочки,
Не держать в руке бокал!
Едут трое: сам в середочке,
Два жандарма по бокам.

Славно, братцы,
Славно, братцы,
Славно, братцы-егеря!
Славно, братцы-егеря,
Рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики,
Пора бы выйти в знать!
Но этой арифметики
Поэтам не узнать.
... Ни прошлым и ни будущим
Поэтам не узнать!

Где ж друзья твои, ровесники?
Некому тебя спасать!
Началось все дело с песенки,
А потом — пошла писать!
И по мукам, как по лезвию...
Размышляй теперь о том —
То ли броситься в поэзию,
То ли сразу в желтый дом...

Славно, братцы,
Славно, братцы,
Славно, братцы-егеря!
Славно, братцы-егеря,
Рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики,
Возвышенная речь!
А все-таки наветики
Страшнее, чем картечь!
... Доносы и наветики
Страшнее, чем картечь!..

По рисунку палешанина
Кто-то выткал на ковре
Александра Полежаева
В черной бурке на коне.

Но оставь, художник, вымысел,
Нас в герои не крои:
Нам не знамя жребий вывесил —
Носовой платок в крови...

Славно, братцы,
Славно, братцы,
Славно, братцы-егеря!
Славно, братцы-егеря,
Рать любимая царя!
Ах, кивера да ментики,
Нерукотворный стяг!
И дело тут не в метрике,
Столетие — пустяк!
... Столетие, столетие,
Столетие — пустяк...¹⁰

Поэзию Окуджавы связывает с поэзией Давыдова романтический образ человека. Изображение внутреннего достоинства личности у Давыдова и Окуджавы основано на военном опыте, который сокрушил героические иллюзии и военную романтику — но не романтический образ человека, который добровольно защищал свою Родину. Совсем другое мироощущение развивалось в гусарской лирике военного поколения после Давыдова, которое участвовало в кавказских походах при Николае I. Не случайно Александр Галич, ключевым событием в жизни которого стало вступление советских войск в Чехословакию в 1968 году, выбрал в своей «Гусарской песне» образ своего тезки, поэта Александра Полежаева, а не образ Давыдова.

Из-за бунтарских стихотворений судьба Полежаева сложилась трагично, как и судьба Галича — более чем век спустя. И поэтому словами «столетие — пустяк» кончается «Гусарская песня» Галича. Полежаев был приговорен царем к бессрочной солдатской службе. В отчаянных, безнадежных и трагических песнях Полежаева только метрика рефрена и военные понятия напоминают гусарские песни Давыдова.

Цитируемый Галичем быстрый давыдовский четырехстопный трохей рефрена — «Славно, братцы-егеря, / Рать любимая царя!» — во второй части рефрена, после иронического вздоха «Ах, кивера да ментики» сменился не только отказом от военной романтики гусарской лирики, как в песнях Окуджавы, но и от романтического образа человека. Эта отмена романтического образа человека возникает в «Гусарской песне» Галича из саркастического сравнения с настоящим временем:

Ах, кивера да ментики,
Возвышенная речь!
А все-таки наветики
Страшнее, чем картечь!
<...>

Но оставь, художник, вымысел,
Нас в герои не крои:
Нам не знамя жребий вывесил —
Носовой платок в крови...

В песне Окуджавы романтический образ по-прежнему влюбленного молодого гусара не отменяется в нашем веке. Романтическая ирония Окуджавы совмещается с сильной эмоциональной идентификацией с прототипами и культурными истоками его песен. Эта, порою бездистанционная, идентификация Окуджавы со своими песнями напоминает ту полную идентификацию интерпретаций цыганских романсов, которой увлекались А.Фет и Л.Толстой.

Здесь одна из главных причин воздействия песен Окуджавы на слушателя — особенно на западноевропейского, воспринимающего это как исконно русский феномен. В то время как у Галича рецепция определенной традиции русской культуры — скорее повод для саркастической критики окружающего его современного общества. Поэтому в своей рецепции гусарской лирики XIX века Окуджава и Галич выбрали разные традиционные линии. Именно в этом выборе и в специфической обработке отражается их собственная поэтика.

Аналогичные явления можно наблюдать в авторской песне и при рецепции других традиционных пластов русской культуры. В книге о генезисе гитарной лирики как литературного жанра в России я рассматривала, например, традицию русских песен поэта Антона Дельвига и цыганского романса в творчестве Окуджавы, Галича и Высоцкого, а также влияние русского фольклора, городского романса и блатной песни. Поэты авторских песен вполне сознательно воспринимали эти традиции. Особенно Булат Окуджава, как автор исторических романов и филолог по образованию, очень серьезно относился к историческим истокам своей поэтики. Он часто гово-

рил не только о традиции Дениса Давыдова, как я уже отметила выше, но и о поэте Аполлоне Григорьеве, которого он в интервью, данном в Берлине¹¹, назвал одним из основателей жанра авторской песни.

Идентификация русской интеллигенции с песнями Булата Окуджавы в XX веке напоминает функцию цыганского романса в русской культуре XIX века. Не случайно пик популярности цыганского романса среди русской интеллигенции XIX века совпал с постдекабристской эпохой, главным знаком которой было «глубокое чувство отчуждения от официальной России»¹². Поколение 30 — 40-х годов XIX века протестовало против общества, которое не использовало их интеллектуальный потенциал, отвергало их попытки реформ и административно зажимало их критику. В подобной ситуации, но более чем на сто лет позже, советская интеллигенция нашла в песнях Булата Окуджавы те же чувства и доминирующее трагическое настроение, вызванное противоречием между индивидуальным стремлением к самоосуществлению и социальной реальностью. По моему убеждению, функцию песен Окуджавы определили традиционно «абсолютистские» структуры общества и особая роль русской интеллигенции.

Именно интенсивная рецепция традиций русской культуры в авторских песнях Высоцкого и, особенно, Окуджавы, названного Высоцким своим учителем¹³, объясняет воздействие этих песен как феномен массовой культуры в России. Глубокое укоренение песен Окуджавы в русской культуре — их культурный подтекст — во многом обусловили огромный резонанс его творчества в России.

Примечания:

¹ Окуджава Б.Ш. Предисловие // *Katja Lebedewa, Komm Gitarre, mach mich frei! Russische Gitarrenlyrik in der Opposition*. Berlin, 1992. S. 7—8.

² Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Петербург, 1922. С. 8.

³ Окуджава Б.Ш. «О чем ты успел передумать, отец...» // *Сельская молодежь*. 1985. № 2. С. 39.

⁴ Вяземский П. А. С. Пушкин по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 71.

⁵ Давыдов Д. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1984. С. 59.

⁶ Там же. С. 79.

⁷ Там же. С. 83.

⁸ Окуджава Б. 65 песен. Ann Arbor: Ardis. 1982. С. 59.

⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: Корона-Принт, 1997. С. 358.

¹⁰ Галич А.А. Облака плывут, облака. М.: Изд. Локид, ЗАО Изд. ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 129—131.

¹¹ Окуджава Б. Интервью // *Okudshawa B. Romanze vom Arbat*. Berlin, 1985. S. 38.

¹² Герцен А.И. Былое и думы. Ч. 4 // Герцен А.И. Собр. соч. В 30 т. Т. IX. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 38.

¹³ Wyssozki W. Ich traume von einem Clan! // *Und jedermann erwartet sich ein Fest*. Berlin, 1985. S. 187.

Станислав ЛЕСНЕВСКИЙ

Неповторимый жанр

Имя поэта — первая и последняя строка его песен. Это имя судьбы. Заклинательное, единственное и нездешнее: Окуджава. И несгибаемое, бойцовское: Булат. Он не любил, когда склоняли его фамилию. Предпочитал свое имя. И сам мягко, но внутренне твердо не склонялся. Он вольно или невольно создал образ, и это его главное произведение. Весь он — в этой целостности.

Булат Окуджава... Именем этим, как ключиком, мы легко открываем единый мир, предстающий в сплаве различных начал, но нерасчленимый.

Что это? Поэзия? Музыка? Театр? Жизнь? Видимо, всё вместе — но не только. Это еще и наша общая судьба. Здесь заключена особая сложность постижения того явления, на первый взгляд (или слух) незамысловатого и доступного, которое именуется разяще, нежно и таинственно: Булат Окуджава.

Нам, шестидесятникам, трудно рассуждать о песнях Окуджавы строго объективно, отстраненно, «научно». Это почти то же самое, что анализировать свои собственные письма и затем формулировать выводы литературоведчески. Песни Окуджавы и были нашими письмами друг другу: мы аукались его песнями. Сама по себе такая психологическая трудность указывает на необычность явления, вобравшего переживания целой эпохи и каждого из нас лично.

Таким образом, перед нами, уже в истории, явление массовой культуры, массовой психологии. И не в уничижительном смысле, ибо песням Окуджавы присущ тонкий, мягкий, но упорный неконформизм (в сочетании с традиционностью).

Именно потому, что каждый из нас воспринимал песни Окуджавы очень индивидуально, они и стали массовым феноменом. Окуджава воплотил лирическую оппозицию тоталитарной идеологии, расслышав мелодии наших душ. И тем самым стал одним из создателей новой массовой культуры, отразившей настроения и вкусы демократической интеллигенции. Размышляя о явлении Окуджавы, нельзя абстрагироваться от этого массового (и вместе с тем индивидуального) переживания. На уровне одного «текста» здесь ничего не понять и не почувствовать. Кто не слышал и не видел Булата Окуджаву, ничего не скажет о природе и своеобразии

его искусства. Более того, кто не жил тогда, кто не пережил этих настроений и надежд, останется по отношению к песням Окуджавы в значительной мере глух: не услышит времени, воплощенного в образе особого духовного лидера — поэта-певца, сочинителя и исполнителя собственных песен, вызвавших необычайный отклик.

Выделяя по необходимости отдельные слагаемые явления Окуджавы, не забудем, что, разлученные, они умирают — по крайней мере, лишаются той полноты жизни, которой обладают в единстве и слитности песни, сочиняемой и поющей поэт-бардом. И не простым бардом, а властителем наших дум — человеком, который имел огромный моральный авторитет, но повелевал нами чисто музыкально. Значит, в эти слагаемые входим и мы, то есть современники, слушатели, сопереживающие и сочувствующие, творящие вместе с поэтом атмосферу зала и атмосферу времени, олицетворяющие миф поколения, его коллективную иллюзию («надежды маленький оркестрик» или летящий детский шарик). Нет нас — нет и Булата Окуджавы. Уже никому не будет дано это общее переживание.

Зададим себе вопрос: что же главное в песнях Окуджавы? без чего это явление тут же перестает быть самим собой? на чем и чем все держится? Теперь, оглядываясь в то время и вслушиваясь в знакомый голос, я понимаю, что он сам, Булат Окуджава, был наделен особой магией. И в центре его искусства — он сам и творимый им образ, само его личное обаяние. Во Франции такого поэта-исполнителя называют шансонье (напомнил мне Виктор Балашов). Искусство шансонье — своего рода музыкальный театр одного актера, одного поэта-певца, сочиняющего, исполняющего и разыгрывающего собственную песню-пьесу. Театр столь же камерный, интимный, подчас «кукольный», сколь и уличный, народный, балаганный («шарманка»). Не случайно песни Окуджавы, поначалу «квартирные», записанные на магнитофон, быстро «овладели массами», покорила в итоге и тех, кто не пускал песни Окуджавы в эфир. Не случайно песни Окуджавы в «чужом» исполнении, подчас очень удачном, — это, конечно же, совсем «не то», типичное «не то». В центре искусства Окуджавы — артист, поэт-артист, артист в единственном, непов-

торимом и незаменимом лице. Он поет себя. Себя и нас. Артист, не являющийся артистом. Просто один из нас, взявший гитару как символ надежды.

В этом подчеркнуто «домашнем» и непретенциозном действе особое значение имел облик поэта. «Грузин московского разлива» — шутил он о себе. Такое смешение и есть Россия. Грузин и армянин, москвич и калужанин, «московский муравей» и русский поэт — такой несколько экзотичный облик должен был иметь певец, сыгравший в песне роль маленького великого человека, не поступающегося своим достоинством. Шансонье на российской почве, где миссия поэта (певца) всегда окружена ореолом, благодатью, Окуджава сочетал непритязательность и осененность, никогда не перегружая создаваемый образ нарочитой программностью. Музыкальное облако влажно и легко окружало слово, смягчая мысль и чувство. Поэтому очертания образа, создаваемого Окуджавой, акварельно размыты.

Кто он? Немного печальный, светлый и чуть насмешливый лирик-полуночник с гитарой. Поэт-фронтвик, растворивший свое участие в войне в общем подвиге. Поэт-патриот, чуждающийся громких фраз. Поэт-оппозиционер, «поющий диссидент», но такой не резкий и покоряющий всех. Певец высокого, но с легкой (а иногда и саркастической) иронией. Певец улицы (Арбат как «малая родина»), принадлежащий к артистическому братству поэтов и художников. И все это почти иносказательно, не тезисно, а песенно, условно, интонационно, «без слов». Это не процитируешь: все уйдет. Это жест, звук, образ. Это просто и церемонно, как грузинский тост. Но и слова, конечно, в повиновении ритму, а ритм будто исходит от слов... Все это и есть искусство шансонье России — Булата Окуджавы.

Так вот: всего этого — и голоса, и манеры, и облика — вы не найдете в тексте, если не видели и не слышали автора. Даже видеозапись не передает целостности явления. Это было и осталось в нас. С нами и уходит. В памяти — сочетание условности и непосредственности, мягкости и жесткости, простоты и обдуманности, непритязательности и гордости. И тот особый язык, который мы понимали с полуслова, с полужука. И которому восторженно внимали. Звук шестидесятых Окуджава ностальгически продлил до конца века.

И только теперь, когда нет ни нас прежних (многих и нет уже на земле), нет и Окуджавы, а скоро не будет и нашего века, — мы чувствуем, что все мы вместе переместились в прошлое и теперь можем глядеть туда, видеть и слышать это прошлое, понимая, что оно ушло, что оно неповторимо и что в книгах его нет. Так что же это такое было? Отчего мы, как зачарованные, пошли за этой волшебной дудочкой?

Мне кажется, намек на разгадку содержится в стихотворении Евгения Боратынского «Мой дар

убог, и голос мой негромок...». Поэт Пушкинской плеяды имел в виду, разумеется, не собственный физический голос, а голос поэтический. По отношению к Окуджаве надо вести речь и о голосе певца, исполнителя, без которого (голоса) песни эти теряют значительную долю своего обаяния. Боратынский надеялся, что бытие, жизнь поэта «далекий потомок» найдет в его стихах, и тогда душа поэта и душа потомка «окажутся в сношеньи»: «И как нашел я друга в поколеньи, / Читателя найду в потомстве я»¹. По отношению к песням Окуджавы надо признать, что душа поэта не только в его стихах, но и в мелодии, и в голосе, и в исполнении, и в самом присутствии поэта-артиста и духовного лидера поколения, то есть в целостном явлении искусства Окуджавы. Откроет ли, найдет ли потомок жизнь и душу поэта в его стихах, не окрыленных мелодией, не согретых живым голосом и непосредственным исполнением автора, с которым мы соединились в общем переживании, — покажет время. Но думается, что, только вслушиваясь в голос барда, потомок окажется в сношеньи с душой поэта-артиста и догадается о том, чем мы жили и во что верили. Боратынский ожидает найти в потомстве *читателя*. Окуджава весь обращен к *слушателю* (не говорю здесь об исторических романах и повестях писателя, это особая тема).

«Мой дар убог, и голос мой негромок...» Убог — это ведь еще и у Бога. «Негромок» — доверителен, естествен, смиренен. Это та бедность, которая — Госпожа. Кстати, Окуджава никогда не форсировал ни голос, ни текст — всегда представлял сдержанно, «бедно». Три бедности, на мой взгляд и слух, составили богатство Окуджавы. Бедность голоса, бедность текста, бедность мелодии. Бедность, можно сказать, изысканная, обдуманная, со вкусом, то есть — стиль. (Бедность Пиросмани, например.) Бедность как стиль приближает артиста к слушателю: это мое, и я так чувствую и говорю — принимает слушатель, зритель безыскусное искусство. Бедность текста (смиренность, вызывающая в памяти Франциска Ассизского) оставляет место музыке. Бедность мелодии, монотонность напева действует завораживающе — это узнаваемые сразу позывные, собирающие нас вместе («возьмемся за руки, друзья»). Бедность голоса внушает: и я так могу, и я так пою, это мое.

Это словно бы «непрофессиональное» искусство. Окуджава и начинал (внешне) как любитель, дилетант: для нас он был не музыкант, не певец, не артист, даже не поэт, а именно сочинитель домашних песен, которые пел друзьям (все мы это помним). Он и дорог был нам, в сущности, своим «непрофессионализмом», тем, что это пение слито с жизнью, с временем, с нами. Только позже Булат Окуджава, прославленный, признанный, создал образ «маэстро», не раз подчеркивал, что он поэт, читал нередко свои стихи (а публика требовала песен

и гитары). Но ни одно стихотворение Окуджавы, не ставшее песней, не пошло «в люди», «в народ» (то бишь в интеллигенцию). Демократизм, «домашность» Окуджавы воплотились в его, казалось бы, непритязательном, но гордом и обдуманном, взвешенном искусстве.

То, что явление Окуджавы прежде всего явление артистическое, сказывается и в принципиальном отличии его песен от собственно лирики, понимаемой, воспринимаемой и чувствуемой нами как «роман в стихах»: Пушкин, Блок, Есенин. Поэтика песен Окуджавы ближе городскому фольклору, романсу. Блок и Есенин тоже в родстве с нашим романсом. Но Окуджава сознательно ушел от личной исповеди, переведя индивидуальное в песенное, то есть в общее (которое мы, благодаря подкупающему «непрофессионализму» барда, принимаем как свое). Состоялся песенный диалог современников.

Поэтический дар Окуджава претворил в театральный. Начав с круга друзей, обрел страну завоуженных. Это спетая мифология поколения и вре-

мени. Из текстов своих Окуджава ушел. Раскройте книгу его стихов — и вы невольно услышите голос, увидите лицо и гитару. Потому что «это было при нас». Окуджаву и можно понять только в целостности этого мгновенного чуда, на которое мы оглядываемся, как на улетевший шарик или доносящийся звук «оркестрика» нашей молодости. Театр всегда мгновенен и потому бессмертен.

Сознательно оставляю эти ненаучные метафоры, чтобы подчеркнуть: тот, кто изучает Булата Окуджаву лишь на уровне текста, проходит мимо явления, свидетелями и участниками которого мы были. Песенное творчество великого барда имело, правда, свою эволюцию, но это уже другая тема.

В связи с этим, на мой взгляд, изучение текстов песен Булата Окуджавы не должно вестись в отрыве от всего художественного и идейного целого того искусства, которое творил автор — поэт, артист, властитель дум (духовный лидер) в одном лице. Сами тексты созданы, безусловно, с тонким, интуитивным, творческим учетом роли стихов в едином действе шансонье России.

Примечание:

¹ Боратынский Е. Стихотворения. М.: Худ. лит., 1986. С. 175.

Михаил ПОЗДНЯЕВ

«И ЭТОТ ВЕК НЕ МЕНЕЕ ЖЕСТОК...»

Гражданская лирика Булата Окуджавы 80-х годов

Некоторые предварительные замечания

За неполные два дня конференции — спасибо, что проходит она в Переделкине, в неакадемической, неформальной, такой дружественной обстановке (кажется, вот сейчас поднимется к нам сюда с улицы виновник торжества и присядет в уголке, морщась от неумеренных похвал), — за эти два дня мы успели, по-моему, все, каждый, почувствовать: вроде бы, столько зная про Окуджаву, чего-то главного до сих пор не поняли. Каждый — чего-то главного для себя. Попытаемся понять все вместе. Первая робкая попытка...

Сопоставление с Пушкиным, сделанное Геннадием Григорьевичем Красухиным, сопоставление двух юбилеев — очень уместно и очень символично: поэт ушел, оставив после себя не только собрание сочинений, но некую тайну. Ту, что мы теперь, без него — вспомним хрестоматийную цитату — разгадываем... Кстати, простое арифметическое действие «200 минус 75» дает в итоге число совсем не астрономическое. Всего-то навсего век «с хвостиком». А если вспомнить, что в 1999-м было еще столетие Набокова — три таких юбилея, только подумайте, в какие-то полтора месяца, с конца апреля до начала июня, в самую дивную в России пору, — тут понимаешь еще, как незатейливо, в сущности, но и таинственно, из разных судеб и книг вдруг складывается то, что мы называем классической литературой, классикой, — об этом убедительно и остроумно говорил Владимир Иванович Новиков. Не успел еще выветриться воздух, которым дышал Пушкин, — рождается Набоков, для которого Александр Сергеевич — прежний обитатель этих мест, а не бюст на книжном шкафу; что касается Набокова и Окуджавы — помилуйте, ну какая же это разница в возрасте — 25 лет! Лучший комментарий к песне о Надежде и комиссарах в пыльных шлемах, как мы помним, — в романе «Ада»; песню эту Набоков перевел на английский...¹ Круг замыкается — и нам остается на досуге прочитать «Надежду» с точки зрения Пушкина: почему нет? — занятный мог бы выйти результат.

Еще не могу не сказать о впечатлении от выступления Георгия Степановича Кнабе. Задет самый нерв лирики Окуджавы. Помню, однажды спросил я Булата Шалвовича: «Дерзость, или Разговор перед боем» — видимо, что-то здесь автобиографи-

ческое, какие-то военные воспоминания?» — «Миша, вот у вас есть начальник, да? Замените «господин генерал» и «господин лейтенант» на «товарищ начальник» и «товарищ Миша» — и никакой разницы не увидите... Меня всю жизнь мучает одна мысль: ну дайте человеку жить как ему хочется, что вы к нему пристали, ей-богу...»

Где, задумавшись, в нашем страшном XX веке проходили границы между «Я» и «Мы»? Не были ли они вообще размыты, сломлены? Окуджава был пограничник: он охранял крошечное государство «Я», свою духовную Швейцарию, с таким героизмом и достоинством, что жители гигантской империи «Мы», внутри которой находилась эта недопереваренная духовная Швейцария, поневоле проникались высокогорной атмосферой охраняемой поэтом щепотки земли, где все такое маленькое, всего так мало, такое все зыбкое и хрупкое — но потому каждая малость ценима в превосходной степени.

Многие пугались — и спохватывались, возвращаясь в свои низины. Помню одну компанию середины 70-х, один спор. Мои сверстники, все сплошь вскоре ставшие «почвенниками», говорили, явно с чьего-то взрослого голоса: «Ваш Окуджава — прелестник, обольститель». Он им был страшен, они задыхались от его присутствия. Ну что же, Пушкин заметил, что, живя в нужнике, поневоле к вонии привыкнешь...

А большинство — проникались этим звоном струн, этим голосом. Они слушали без конца записи, детям вместо колыбельной включали. Сами — кто мог — пели под гитару.

И тут завязывается весьма драматичный сюжет. В общем-то, пушкинский: Поэт и толпа. Никого не хочу обидеть: у Пушкина «толпа» не то же самое, что «чернь». Толпа — толпа и есть. Слава Виноградов, питерский кинодокументалист, замечательно показал это в «Моих современниках»: толпа с гитарами поет у костра, ночью: «Возьмемся за руки, друзья» — и тут же, встык, статичный и немой кадр: Окуджава дома, в кресле, с Ольгой Владимировной и Антоном, пудель у ног, сидят неподвижно, как будто позируют в ателье Карла Буллы...

Окуджава по всем внешним признакам — явление массовой культуры. Мысль Станислава Рассадина. Высказал он ее в диалоге с Наумом Кор-

жавиным, почти дословно мною — свидетелем — воспроизведенном в журнале «Столица» (май 1994-го)². Но что такое «массовая культура», спрашивал Рассадин (я цитирую по памяти, ручаясь, однако, за точность). Это когда кто-то — например, Высоцкий, или Евтушенко, или Жванецкий — угадывает мои мысли, угадывает, чего я от него жду, и «озвучивает». И возникает эффект нашего слияния, нашего — нас в зале сотни, а если вспомнить про магнитофоны, «нас тьмы, и тьмы, и тьмы» — объединения. Говорится «Я» — подразумевается «Мы».

Но Булат, продолжал Рассадин, делает нечто принципиально другое. Булат не объединяет — он разъединяет людей. Дарит каждому возможность, испытываю сочувствие как благодать, остаться или наконец впервые стать собой.

Коржавин подхватил эту мысль. Вот, говорит, помню, выходит читать стихи Женя Евтушенко — все им любуются, заслушиваются его голосом. А Булат вышел — никто им не любит. Потому что каждый не на него — в себя смотрит...

Был один вечер, в зале Чайковского. В 85-м году, в день рождения Окуджавы. Шестидесятилетие было отмечено полуофициально, а год спустя — первый сквознячок «перестройки» — большой афишный вечер, первый московский вечер Окуджавы такого размаха. Телевидение снимало, милиция на входе...

Здесь Валентин Дмитриевич Оскоцкий, мы сидели с ним рядом, не даст соврать. Окуджава читает стихи, поет, отвечает на записки. Потом из зала фронтовики просят его спеть песню из фильма «Белорусский вокзал», в общем, не понимаю до конца, не понимаю как реквием, в ряду с еще двумя — они мне представляю гся как бы темой и вариацией: «До свидания, мальчики» и такая бесшабашно-плясовая вроде, но гораздо более безысходная «Солнышко сияет, музыка играет»... Значит, заказывают Окуджаве зрители песню из кинофильма, которая благодаря аранжировке Шнитке звучит в памяти как марш. Окуджава говорит: «Нет, я вам лучше другое спою и прочитаю». И начинает петь — про генерала и лейтенанта, про черного ворона, в которого «стрельнуть некому». И читает — из цикла, который можно условно назвать «Арбатское вдохновение». Вот это было потрясение!

Пушкинский опять-таки урок: читатель ждет уж рифму «розы»... Далеко не всегда — крайне редко — Булат Окуджава говорит читателю: на, лови...

Долго я собирался написать эссе, для которого даже и заглавие придумал: «Три грузина». Так и не собрался, не написал — попробую сейчас изложить, вслух, без шпаргалки: все шпаргалки после замечательных выступлений, здесь услышанных, прячу... Хочется сказать о том, что мучительная, но великая общественная ломка, дрящущая доселе, началась не с прихода Горбачева, не с феерического Съезда на-

родных депутатов, но раньше — вроде бы всего на несколько лет, но ведь и на целую эпоху.

Провозвестниками стали Тенгиз Абуладзе, Резо Габриадзе и Булат Окуджава. Три грузина — почему-то.

Первый снял фильм «Покаяние».

Второй поставил кукольный спектакль «Осень нашей весны».

Третий сочинил цикл «Арбатское вдохновение», напечатанный впоследствии в «Дружбе народов»³ и вошедший в книгу «Посвящается вам».

Почему — «три грузина»? Можно ведь вспомнить, что гораздо раньше были написаны Анатолием Рыбаковым «Дети Арбата», снято Тарковским «Зеркало», поставлен Юрием Любимовым «Дом на набережной».

В поисках ответа на вопрос «почему?» недостаточно сказать о почти ветхозаветном осознании тремя художниками своей кровной связи со злом, воплощенном в Сталине. То есть о невольной причастности злу, греху, том самом «Я», неотделимом от «Мы» из популярных гимнов и маршей, о котором говорил Георгий Степанович Кнабе.

Несколько примеров. Первый, приходящий на память:

Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь — он за весь народ⁴.

Эти стихи, написанные, впрочем, еще в 70-х, — в общем-то, ключ ко всему циклу.

Выстроена пирамида или многоярусная, вроде Вавилонской, башня, внутри которой, в темнице, — мама. Но приглядимся: там же, внутри башни, только на самой вершине, — вождь. И ему хуже, муторней всех. И раз в этом общем ужасе не виноват *никто* — начиная с солдата, стерегущего маму в тюрьме, до вождя, «маленького, невымытого и рябого», который «сам построил для себя тюрьму», коль скоро «Мы» не чует за собой греха, значит, каяться должно единственное находящееся вовне живое существо — то есть «Я». То есть я, написавший эти стихи.

Другой пример. Оплакивая родителей, накрытых с головой «тенью черного орла горийского», постаревший сирота предстает в стихах не ангелом отмщенья, но

...измаравшись в той тени,
нажравшись выкриков победных...⁵

Он, весь дитя добра и света, великий утешитель, именуется плоть от плоти кромешной тьмы. Здесь опять вспоминается Пушкин:

И с отвращением читаю жизнь мою...⁶ —

та же тщетность смыть слезами грех, которым «Я» повязано с «Мы».

Третий пример — он тоже, надеюсь, у всех здесь на памяти:

Прекрасные мои дядя...⁷

Ведь это — комиссары в пыльных шлемах, только персонифицированные. Над которыми в другие времена, при других обстоятельствах тоже кто-то «склонился молча». Может, и контрольный в голову сделал.

Между тем самый первый выстрел был сделан кем-то из них, по крайней мере в их присутствии. Стало быть, вопрос «В чем философия была?»⁸ задан всем. И себе в первую очередь — поскольку за мертвых в ответе живые.

Но не только поэтому.

Здесь, на выставке, устроенной Музеем Окуджавы специально к нашей конференции, несколько его фотографий в сванской шапочке. «Грузин арбатского разлива».

Окуджава, никогда не забывавший, что Сталин его современник, нашел в «Арбатском вдохновении» точную, беспощадную рифму к слову «современник»:

В Дорогомиллово из тьмы Кремля,
усы прокуренные шевеля,
мой соплеменник пролетает мимо...⁹

Не знаю, случайно или нарочно здесь, в этих несклоняемых «усах», в этом «шевели», как будто имитируется кавказский акцент.

Я выскажу очень рискованную мысль.

Известны чрезвычайно резкие высказывания Окуджавы насчет патриотизма. При том что космополитом он не был. «Кошка тоже патриот, и мышка патриот. Я предпочитаю слову «патриот» старомодное «сын Отечества»...»

Но почему-то, при всей категоричности, он к этому постоянно возвращался. Что-то здесь его при сознании своей правоты продолжало мучить.

Оставалась какая-то последняя недосказанность.

Он говорил в интервью, что ранние, самые знаменитые песни его — назовем их условно «московским циклом» — родились из протеста. Его раздражали гремевшие на всех углах, когда он вернулся в Москву, официальные песни — больше всего та, которая теперь стала гимном города, — про «мосты над твоею рекой»¹⁰.

Вот он и построил на пепелище свое Отечество — то, которого больше не было в реальности: ни Грузии, ни Арбата.

Покойный философ Александр Викторович Михайлов замечательно сказал об Аверинцеве: никто в нашей стране не живет уже, и давно не живет, на своем месте. Все изгнаны, все совлечены со своих мест, кто-то соблазнен уехать со своих мест. Если же люди в случае удачи живут там, где родились, или живут там, где чувствуют себя на месте, — само их местопребывание осквернено, подвергнуто надругательству... Мировая история не знала подоб-

ных масштабов глумления над человеком... Аверинцев — из числа тех немногих, кто способен носить свое место с собой. А это значит — определять пространство вокруг себя, налагать на него печать своего миропонимания. Такого человека уже не согнать с его места, не изгнать с родины — ее, претворенную духовно, он содержит в себе... Слова эти можно с полным основанием отнести к Окуджаве. Но он сделал усилие — сказавший «А» должен когда-то договориться до «Я», — вступил в это свое невинное, безгрешное, горнее Отечество, существующее лишь в его памяти, в его стихах и песнях, но ставшее реальным приютом, «гением места», религией для людей, разделявших с ним острое чувство бездомности, — он вошел напоследок в свой двор, чтобы показать

Всё в нем, от подлого до золотого!¹¹

Показать — не только посаженные им в детстве березы, но пролетающего мимо них «усаца кремлевского» и себя, мальчика, с восторгом на него смотрящего из окна.

Вот, собственно, подсказка — почему «три грузина».

Герой «Покаяния», вновь и вновь тревожащий отцовскую могилу, совсем не в традиции своего народа, по-дикарски расправляющийся с мертвым телом (ибо какое там христианство после ГУЛАГа, рядом с которым и Освенцим блекнет).

И герой спектакля Габриадзе — попугай, кормивший тем, что доставал из ящика «билеты счастья», вслед за чем связался со шпаной, а потом очутился на нарах, в обществе куда более приличном (в том лагере, по версии автора, сидел и Чарли Чаплин). И сим победивший.

И лирический герой поздних стихов Окуджавы — чей арбатский «счастливый билетик» вытянула революция, — так сказавший о себе и своей жизни (чаще отнимавшей у него, нежели дарившей):

тут уж не до обольщений
в эти несколько минут...
Хоть бы выпросить прощенье,
знать бы, где его дают!¹²

И ведь знает: не будет прощенья! Не будет возвращения с войны его сверстников-мальчиков, сколько ни повторишь девочки:

Постарайтесь вернуться назад...¹³

На нашей конференции должен выступить Юрий Федорович Карякин. В те самые 80-е он, кроме прогремевших «Граблей»¹⁴ и «Ждановской жидкости»¹⁵, написал статью о «Подростке» Достоевского¹⁶. Там есть потрясающее сопоставление текста Достоевского с дневником Юры Рябишкина из «Блокадной книги» Адамовича и Гранина — блокадного мальчика, ровесника Окуджавы, который в тех кромешных условиях и своем зеленом возрасте сумел — успел — понять: все начинается

с «Я», поскольку им же и кончается. Параллельно в статье показано, как зрелый Достоевский несколько месяцев мучительно искал интонацию своего повествования — вести ли его от третьего или от первого лица. Выбор Достоевского — только «от Я»! — стал его подвигом.

И Окуджава совершил такой подвиг.

Отец Георгий Чистяков назвал Окуджаву псалмопевцем — то есть сравнил с царем Давидом, премного каявшимся, но премного и грешившим. И то и другое мы слышим в псалмах Давидовых. Я полагаю, тут уместнее другая параллель — с Екклесиастом, о чьих грехах мы ничего не знаем, но который однажды и навсегда понял все про эту жизнь, так похожую на заезженную пластинку, такую суетную, но все-таки драгоценную, чудесную... Лишь по недостатку времени я не могу привести многочисленные цитаты из Окуджавы, отсылающие нас к ветхозаветному первоисточнику.

Мудрость Окуджавы — он был именно мудрым человеком, в библейском и в народном понимании — ну как была мудрой, например, его любимая нянька, — мудрость его проявилась вполне в восьмидесятые годы, когда почти у всех закружилась голова. Большинству людей поколения Булата Окуджавы (и людям более молодым, вроде меня) показалось, что вот — «вторая попытка», что Бог (черт, Фортуна, Горбачев) даровал им, нам (опять это «Мы») случай войти в ту же самую речку. Некоторые так думают и до сих пор, сетуя, что им кто-то и при второй попытке помешал...

Окуджава с самого начала «перестройки» решительно расправился с остатками иллюзий и комплексов шестидесятничества — кроме названных и неназванных стихов, примеров масса. Для меня самый убедительный — наверное, рассказы про Ван Ваныча.

Но я позволю себе рассказать еще о двух разговорах с Окуджавой. Первый — хронологически как раз он был вторым, точную дату могу назвать: 1 сентября 1989-го. Запомнил, потому что

50 лет с начала Второй мировой. Здесь, в Переделкине, мы несколько часов провели вдвоем.

Такой золотой был день, солнечный, теплый...

— Булат Шалвович, — говорю, — столько всего в последние годы напечатано, читать не успеваешь. Вы что-нибудь особенно выделяете?

Ну, думал, скажет о Солженицыне, Домбровском или Замятине. А он стал с увлечением пересказывать мне статью Миграняна в «Новом мире»:

— Я с ним согласен. Разумный консерватизм, твердая власть — не личностей, а законов — это лучший для нас вариант... Английский газон: вечером поливаешь, утром подстригаешь. И так — двести лет... И не обольщаться. Не суетиться...

Чуть раньше, в середине лета что ли, был еще разговор:

— Знаешь, Антон записал на видео съезд...

Имелся в виду Первый съезд народных депутатов, который мы тогда смотрели как «Секретные материалы» или «Коломбо».

— Представляешь, сколько эти записи через двадцать лет будут стоять?

Я кивнул. Он помолчал и прибавил:

— А может, и ничего не будут стоять...

Выразился, кажется, даже крепче.

Почему рассказываю сегодня, здесь, об этом?

Потому что сегодня мы постоянно к нему возвращаемся — как в первый раз слушая «Римскую империю» и читая словно впервые:

Черный ворон сквозь белое облако глянет — значит, скоро кровавая музыка грянет¹⁷.

И наконец-то доходит всерьез до нас:

Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?¹⁸

Понимаешь: это ведь отсыл не к одному «Союзу друзей», но и к «Проводам юнкеров». И сразу смысл высказывания — глубже, а музыка души — громче...

И горечь разочарований уступает место мужеству не обольщаться.

Так что нам только предстоит его прочесть.

Примечания:

¹ Набоков В. Ада, или Радости страсти. М.: ДИ-ДИК, 1996. С. 376.

² См.: Столица, 1994. № 19.

³ Дружба народов. 1988, № 1.

⁴ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 427.

⁵ Там же. С. 410.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 3. Л.: Наука, 1977. С. 57.

⁷ Окуджава Б. Мои дядя // Дружба народов. 1988, № 1. С. 118—119.

⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 410.

⁹ Там же. С. 443.

¹⁰ М. Лисицкий. «Я по свету немало хаживал...»

¹¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 443.

¹² Там же. С. 480.

¹³ Там же. С. 56.

¹⁴ Карякин Ю. Стоит ли наступать на грабли? // Знамя, 1987, № 9.

¹⁵ Карякин Ю. «Ждановская жидкость», или Против очернительства // Огонек, 1988, № 19.

¹⁶ Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. М.: Сов. писатель, 1989. С. 269—319.

¹⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 370.

¹⁸ Там же. С. 486.

Светлана БОЙКО

Публикации о творчестве Булата Окуджавы

Рассмотрим печатные материалы, касающиеся творчества Булата Окуджавы, опубликованные в 1997—1999 годах в России, и притом такие, которые так или иначе содержат филологические подходы к произведениям художника.

Поминать имя поэта приятно и полезно, и общее количество «окуджавосодержащих» публикаций поражает. Однако читая их подряд, отмечаешь постоянный повтор все одних и тех же общих мест и крайне низкую доказательность публикуемых утверждений. Полный охват материала представляется поэтому бесперспективным. Выделим, с одной стороны, идеи, которые, на наш взгляд, обеспечивают прогресс окуджавознания¹, а с другой стороны — материалы, которые характерны, типичны для этого массива печатных работ.

Как ни странно, донине открытым остался вопрос о том, что составляет золотое обеспечение известности поэта. До недавнего времени работ, освещающих эту проблему с литературоведческой точки зрения, известно было мало. Поэтому основное внимание сегодня должны привлекать рассуждения профессиональные, приближающие нас к адекватному пониманию художественного облика произведений Окуджавы.

I

*А там уже привыкнем, слава Богу,
И выведем на ровную дорогу.*

Пушкин

После скорбного июня 1997 года появился ряд изданий, специально посвященных Окуджаве. Первым стал специальный газетный выпуск «Булат Окуджава»², который был подготовлен Ириной Ришиной уже к сорокадневному поминовению поэта. В 1998 году вышел посвященный Окуджаве номер «Литературного обозрения»³. В оба эти издания вошли ценные воспоминания и размышления виднейших современников, но также и ряд работ, представляющих литературоведческий интерес, — они будут рассмотрены ниже в контексте своей проблематики.

В год 75-летнего юбилея Булата Окуджавы на кафедре истории русской литературы XX века филологического факультета МГУ были проведены научные чтения⁴, а на филологическом факультете

Северного университета (Магадан) — научная конференция по проблемам творчества поэта⁵. По итогам обеих акций выпущены содержательные сборники научных работ. 1999 год ознаменован выходом первых монографических изданий: книги «Милости Булата Окуджавы» Романа Чайковского⁶ и брошюры «Булат Окуджава» Станислава Рассадина⁷.

Можно с удовлетворением говорить, что в работах последних лет понемногу складывается содержание глав условного учебника, в котором творчество Окуджавы будет отражено в своем подлинном значении.

Так, профессора В.А. Зайцев⁸ и И.М. Дубровина⁹ вписывают творчество Окуджавы в сокровищницу русской поэзии XX века, И.А. Соколова¹⁰ перечисляет особенности его поэтики, соотносимые с русским фольклором, а проф. Х.Короглы¹¹ показывает типологическое сходство песен Окуджавы с многовековой поющей поэзией Востока. Последнее сообщение — предмет особой гордости издателей: о бахши, манасчи, жирау и ашугах в связи с этногенезом Окуджавы, кажется, еще не писали.

М.О. Чудакова осветила «непубликуемый юмор капустника» конца 40-х как своеобразное предвестие его песен. По ее мнению, в конце пятидесятых «Окуджава <...> добрался до пускового механизма литературной эволюции <...> Механизм был запущен вновь усилиями многих <...> но также и песнями Булата»¹². Тем самым ученый вносит имя поэта в современную общую концепцию послевоенного литературного процесса¹³. С работами Чудаковой знание об Окуджаве много выигрывает в историзме. Отметим попутно, что исследовательница подчеркивает и особое эстетическое значение песен Окуджавы. «Не вступая в спор с застрявшей на всех углах идеологией, он преодолел ее — на наших глазах — поэтикой», — утверждает она.

Продолжена публикация работ знатока фонографии Л.А. Шилова¹⁴, который многие годы на публичных лекциях рассказывал об истории звукозаписей Окуджавы. Л.Шиловым были выполнены ранее и обзоры газетных статей, связанных с именем Окуджавы в 60—70-х годах. До настоящего времени этот блок источников повторяется, не всегда пополняясь, в «новых» обзорах критики¹⁵.

Есть достижения, позволяющие говорить о зрелости и обобщенности в общих чертах некоторых глав ус-

ловного «учебника» по Окуджаве. Многие давние песни Окуджавы при жизни поэта стали классическими в полном историко-литературном смысле слова. Поэтике этих произведений посвятил главу своей книги проф. Вл.И. Новиков¹⁶. Нельзя не пожалеть, что как неранние, так и «непесенные» стихи Окуджавы не дождалась пока «книжного» освещения, сопоставимого с этим по профессионализму или хотя бы по объему.

Создана и «глава» об Арбате. Георгий Степанович Кнабе¹⁷ исследовал арбатский миф в сознании XX века, В.А. Зайцев¹⁸ показал место Арбата в художественном мире поэта, М.Муравьев¹⁹ проследил образ «горного Арбата» и реальную историю арбатского дворика, их взаимосвязь и роль в судьбе певца. Тему, давно поднятую критикой, по итогу этих работ можно считать в целом раскрытой²⁰.

Три последних года отмечены немногочисленными, но весомыми публикациями по исторической прозе. В статье Галтны Андреевны Белой²¹ показано, как Окуджава «вскрыл декабристский миф <...> и на нем выверил исконные <...> идеи русской культуры о народе и революции», показав, в частности, в «Свидании с Бонапартом», «изживание иллюзий как драматический процесс». Тем самым Галина Белая развивает свои основополагающие интерпретации Окуджавы как глубокого культуролога, приподняв завесу над исторической философией романа, полномасштабное прочтение которого остается впереди.

На преемственность романа по отношению к толстовской традиции указывалось, в частности, в переизданной у нас маленькой рецензии Екатерины Лебедевой²² (ГДР, 1986). Описание «Свидания с Бонапартом» под этим углом зрения продолжила А.Б. Абуашвили²³. Она перечисляет мотивы «Войны и мира» в романе Окуджавы: список велик, но неполон. Эта же статья содержит наблюдения, связанные с грузинскими корнями поэта: изящное сопоставление мотивов лирики Окуджавы с темой миджнурства у Руставели.

Возвращаясь к освещению прозы Окуджавы, мы вынуждены констатировать, что поздние автобиографические произведения — едва не пробел на карте филологии. Мы до сих пор цитируем их в основном как источник биографической информации²⁴, источник по-своему великолепный: именно в рассказах и «Упраздненном театре» поэт достиг роскоши — «...все о себе, о себе, о себе, ничего не утаивая, выворачивая себя наизнанку»²⁵. Но похоже, что критика в очередной раз попала на удочку окуджавского приема: перед нами шедевры зрелого мастерства, в частности в смысле упомянутого историко-культурологического мышления, — и сей бельведерский кумир успешно приспособлен под печной горшок.

Думается, одно из самых значительных достижений последних лет — материалы «главы»,

освещающей специфику художественного мастерства Окуджавы-поэта. Так, в статье Т.М. Николаевой²⁶ на примере использования союза «а» в песенке «А мы швейцару...» («А Люба смотрит... А я гляжу... А Любе вслед... А нам плевать...») показана виртуозная оркестровка смысловых оттенков. Приглашаем читателя не судить опрометчиво: речь идет не о маленьком частном случае. Приоткрывается завеса над спецификой организации поэтического текста Окуджавы: он использует «неуловимый» в силу своей минимальности элемент смысла — *сему*. Благодаря минимизации связанные с семой приемы, такие как повтор, использование антонимии, композиционная рамка, обрамляющая две части стихотворения («на а» и не «на а»), — эти и другие средства не попадают в «светлое поле» читательской рефлексии, и нам кажется, что никаких «поэтических приемов» в песенке нет вовсе! Мнимая простота Окуджавы, как видим, поддается описанию и структурируется. Можно рассматривать ее как доминирующий сложный прием: поэт разнообразными *средствами* укрывает «средства» от глаза читателя, давая ему возможность сосредоточиться на «содержании»²⁷.

Изучая подобную поэтику, самое пристальное внимание следует уделять композиции. Ее успех фактически констатирует Всеволод Некрасов: «...Эти все дежурные «ах» и «ну» должны просто бесить постороннего наблюдателя, но при всей очевидности общей тенденции не знаю ни одного конкретного «аха», который бы не работал *как надо на своем месте* [курсив наш]. С ним лучше. Так лучше. Окуджава знает, как лучше»²⁸, — убежден поэт.

Характерный композиционный прием Окуджавы выявили магаданские ученые. Это «кинематографический зачин» стихотворения, «речевое выражение сцены, ситуации, фона <...> подлежащее <...> переводу в зрительный ряд»²⁹: «Вроцлав. Лиловые сумерки. Первые соки земли», «Осень ранняя. Падают листья» и др. Исследователи полагают, что «на пристрастии Окуджавы-поэта к подобным зачинам сказанался опыт Окуджавы-сценариста» и что функционально эта стилистика «обеспечивает его стихам конкретную зримость».

Зукопись Окуджавы, не избалованная вниманием критики, хорошо показана в ряде работ, связанных с поэтическим переводом Окуджавы на иностранные языки³⁰. Дисциплинирующая целенаправленность переводоведческих работ делает их чтение необычайно увлекательным даже для тех, кто не владеет языками перевода.

При жизни поэта связь его произведений с русской поэзией подчас освещалась в формах, провоцирующих весьма резкие оценки. (Характерный пример — причисление Окуджавы к блоковской традиции на основании «романтизма» «Последнего троллейбуса».) В последние годы, напротив, по-

лучил развитие анализ межтекстовых связей произведений на основании конкретных особенностей лексики, стиха, цитации. М. Чудакова показала связь ранней песенки «Неистов и упрям...» с «Песней о фонариках» М. Светлова³¹. И. Дубровина усматривает в протесте «Почему мы исчезаем...» сходство со «взрывной интонацией Марины Цветаевой»³² — параллель убедительная, но от этого не менее парадоксальная. Сегодня показана связь поэтического текста Окуджавы с произведениями Державина и Пушкина, Мандельштама и Пастернака, современников поэта³³.

Новшеством окуджавознания за последнее время стала рецепция филологической мысли. Эта примета зрелости связана с трудом исследователей, которые размышляют над творчеством художника давно. Так, Чайковский провел «опрос читателей и людей, знавших Окуджаву», и опубликовал обработку 128 анкет в материале «Булат Окуджава: портрет любви»; исследование «Зарифмованный Булат Окуджава»³⁴ — о восприятии собратьев по перу.

В связи с рецепцией полезно напомнить, что тематическое «Литературное обозрение» и «Свой поэтический материк...» публикуют обширные библиографические списки (составители — А. Е. Крылов и В. Ш. Юровский), отражающие публикации последних лет.

II

Вообще же все поют беспрерывно, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения.

Достоевский

Наряду с Окуджавой, который стал за минувшие два года как бы немного понятнее нам благодаря усилиям ученых коллег, в публикациях представлен и Окуджава, увиденный точно таким, каким он воспринимался 30 лет назад и раньше. «Каждая из окуджавских песен, пережившая десятилетия, мечена драгоценными личными переживаниями того, кто ее слышит», — пишет А. И. Зорин³⁵. С. С. Лесневский полагает: «Тот, кто изучает Булата Окуджаву лишь на уровне текста, проходит мимо явления, свидетелями и участниками которого мы были»³⁶.

Когда такой подход заявлен честно и точно, он приобретает документальное значение: «слиянное», «нечленимое» переживание песен есть исторический факт: именно таковы были запросы слушателя определенной эпохи, которым *потрафил* певец.

Но в споре эта позиция почти беззащитна против серьезного оппонента: всякому ясно, что Бетховен не равен моим ощущениям, пережитым такого-то числа при слушании Девятой симфонии. Однако «эмоционально-субъективный подход»

неистребим в своих ползучих формах, когда мнимый апологет поэта, не имея доказательств высокосортности избранных произведений, прибегает к уступительным интонациям («а строчки иногда встряхивали и озаряли», «разве этого мало?» и т. п.), как оправдываются в пристрастии к сладкому.

Источник катарсиса все-таки не только в душе слушателя, но и в самом произведении искусства. Сегодня осознано несколько особенностей песен Окуджавы, влияющих на особое впечатление аудитории. Это многообразные «контактоустанавливающие» приемы в тексте и в исполнительской манере, и среди них — намеренное укрытие элементов «формы», создающее иллюзию безыскусности.

Однако «эмоциональная» критика склонна отрывать особенности текста от его эстетического эффекта. Она поглощена выражением своих чувств. В первом разделе мы отметили ряд работ, по счастью, чуждых этому нонсенсу методологии.

«Субъективно-эмоциональный подход» сосредоточен на песнях: он фиксирует исполнительский успех, гармоничное сочетание и взаимообогащение мелодии, слов и пения, создание особой ауры. В этом отношении критики сегодня рвутся в открытую дверь: как раз артистическая ипостась искусства Окуджавы уже нашла отражение в эстрадоведении: см. книги С. Бирюковой (1990) и Е. Щербиновской (1989).

Поскольку «эмоциональная критика» оформилась в иных исторических временах и научные методики использует лишь эпизодически, она вовсе не должна бы отражаться в этих комментариях. Однако, во-первых, «субъективным подходом» отмечена именитая, известнейшая часть литературы об Окуджаве вплоть до сегодняшнего дня. Во-вторых, именно манера приверженцев повлияла по своему на манеру непримиримых оппонентов, о которой будет сказано ниже.

III

Читатель приближается автору, как при евхаристии — Богу: поглотив его частицу. Но при евхаристии причастник обычно никогда не воображает, будто съел всего Бога, а при чтении — к сожалению, почти всегда.

М. Гаспаров

Если бы собрать написанное об Окуджаве, то «получился бы, наверное, один неприятный том «против»... и несколько солидных томов «за»³⁷. «Литературная традиция» пасквилией известна окуджавознанию. Характерная ее особенность — стремление, опираясь на текст, быть конкретным и доказательным, в противовес апологетам-эмоционалистам. Мы помним и «частеречный» разбор строчек «Но чтобы было все не так...» (Куняев, 1968), и несколько журнальных страниц, исписан-

ных стилистически неудачными, по мнению критика, цитатами из «Путешествия дилетантов» (Бушин, 1979).

Рассмотрим блистательный образчик такого рода. Это «Прощание с Окуджавой, заработавшим себе на «штаны» (1998)³⁸. Статья занимает газетный разворот, снабжена указанием на анализируемые сборники — это «Избранное» (1989) и «Милости судьбы» (1993) (даже такими указаниями аполгеты зачастую не балуют читателя). Шесть главок отведено под предствительно охваченные — как ни у кого из сторонников — стороны тематического и мотивного содержания: это выживание на войне; самоидентификация художника; любовь; христианские мотивы; «еда как удача»; культурная преэминентность как несамостоятельность; поздняя публицистика. Главка «Институт посвящений» (ср. материал Ю. Карякина «Лицей Булата Окуджавы» в Спецвыпуске 1997 года). Последняя главка — итоги: «Если трезво и спокойно прочитать приведенные строки, то просто жутко становится — ничего себе, «совесть нации!»»

Такие «итоги» отнюдь не голословны. Вот некоторые доводы: «Глагол «уцелеть» стоит до глагола «победить» <...> по очередности приоритетов, главных для автора ценностей. Главное — не победить. Уцелеть». Этот аргумент опровергнет текстология — как только она возникнет. Например, стихотворение «Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...» на парижском концерте в 1994 году поэт читал так: «И победить рассчитываю, и уцелеть хочу»³⁹, — один из многочисленных у него случаев сознательно допускаемой вариативности.

Другой пример гораздо занятнее: «Интересно, что в какой бы стороне поэт не [так!] оказался, в стихотворную характеристику местности он неизменно включает качество питания». И это справедливо! О роли этого приема в «характеристиках местности» я успела написать, но не напечатать — опять поотстали от «московских литераторов»! Серьезным ответом может послужить и концепция «кинематографического зачина», объясняющая, зачем нужны поэту «булочки с тмином» и «хумус с перцем».

Показалось у пасквилянта и ослиное ухо. Вот о стихотворении «Вы говорите про Ливан...»: «Возникает вопрос: как можно было прожить среди «иванов» столько лет и не узнать их чувств, стремлений, души? Как можно не любить народ, среди которого ты живешь?!» — но ослиное ухо служит нам слабым утешением. Ответом должно стать осознание темы зла⁴⁰ и мотивов протеста у Окуджавы (последние отмечает Дубровина), широкое изучение публицистического пласта его поэзии, которое слабо развивалось после перестроечных времен. А дежурные хвалы окуджавскому «романтизму», расточаемые приверженцами, здесь обнаруживают свою недостаточность.

Пока в разборах разведены художественные средства Окуджавы — в тезисах, например, по стиховедению — и их воздействие на нас — в именитой критике и в мемуарах, — хулителям невозможно возразить.

IV

Это я! Это я придумала!

Лягушка-путешественница

К сожалению, литература об Окуджаве зачастую не знает самое себя. Характерный пример — опередившая свое время статья Эдуарда Елигулашвили «Булат Окуджавя без аккомпанемента» (1965), содержащая высокопрофессиональные, как мы бы сказали сегодня, многоуровневые филологические разборы стихов из «Веселого барабанщика», например «Левкоев», которые поэт впоследствии не включал в сборники, а также «Сентиментального марша» и др.

Известна приверженцам и «За столом семи морей» З. Паперного (1983) — на нее сейчас ссылаются справочники. Однако в окуджавском «Литературном обозрении» 1998 года читаем: «Не помню, кстати, тогда и потом ни одной толковой статьи об Окуджаве»⁴¹. По не проверенным мною слухам, в том же смысле высказывался и авторскопесенный диссертант нынешнего года. Так что Елигулашвили ссылался на себя сам, и даже дважды — в «Возвращении к Тинатин» (1984) и в том же «Литобозрении»⁴².

Другой пример — статьи Чайковского, переизданные в его монографии: быть может, пора воспользоваться его результатами? Републикация Елигулашвили, думается, также принесла бы пользу. Ведь сегодня окуджавознание очень напоминает гаршинскую лягушку.

Появились, впрочем, свидетельства того, что научные предшественники у нас читаются. Когда среди традиционных возгласов «в этом надежда», «раствори душу» и т. п. встречаем подозрительно концептуальную фразу. Это раскавыченная цитата из Л. А. Шиловой («Театральная жизнь», 1988). Может, цитирующий не дает ссылок? Дает: двумя страницами ранее ссылается на Хайдеггера. Крупный окуджавед.

V

Среди героев рассказа выделяются один-два главных героя, все остальные рассматриваются как второстепенные.

«Методика преподавания литературы»

А. и Б. Стругацкие

Этиграф Стругацкие предпослали главе, содержащей портреты девяти персонажей.

Грамотное исследование Окуджавы сегодня не только отмечено самосознанием, но и прогнозиру-

ет перспективы, видит актуальные задачи. Проф. Новиков выдвинул масштабный проект дальнейших исследований, предполагающих, в частности, сопоставление творчества Окуджавы, Высоцкого и Галича («ОВГ»)». Стихийно это сопоставление существовало давно и ныне носится в воздухе. Его выразил, например, Б.М. Сарнов, назвав главку на эту тему «Нас мало. Нас, может быть, трое...»⁴⁴. А. Соколянский⁴⁵ и Д. Курилов⁴⁶ противопоставляют Окуджаву Галичу и Высоцкому на основании жанровых признаков.

В альманахе «Мир Высоцкого» представлен ряд «окуджавосодержащих» работ по модели «ОВГ». Д.Н. Курилов⁴⁷, анализируя христианские мотивы в творчестве, посвятил каждому певцу отдельную главку. Л.Г. Фризма⁴⁸ говорит, что Галич в своей поэзии — художник, Высоцкий — артист, а Окуджава — музыкант. Бесспорно. Однако Окуджава и художник в поэзии, что показывает В. Зайцев, и артист — читай Г. Красухина, С. Лесневского, Л. Шилова. Сопоставление Л. Фризмана становится случайной метафорой, которая не проливает света на различительные признаки поэтик.

С. Уварова⁴⁹ блестяще охарактеризовала «военные» песни Высоцкого и Окуджавы, однако общее в них то, что они о войне — у каждого певца она своя. Автор этих комментариев показывает роль советского «новояза» в поэтике Высоцкого и Окуджавы⁵⁰ — у обоих эта роль принципиально различна. Словом, все исследователи независимо пришли к выводу, что бузина в огороде, а дядька в Киеве.

Это не означает бесперспективности модели «ОВГ», но понятно нетерпение, с каким ожи-

даются изыскания автора проекта. Ведь ранее Вл.И. Новиков писал о каждом из трех художников отдельно, в частности, посвятив им по главе в «Авторской песне». Приходит на память и работа проф. Н.А. Богомолова, в которой он сопоставил Галича с Кибировым: между ними есть как преемственность, так и типологическое сходство, что и дает основание для сравнений.

Булат Окуджава из тех, кто в самом широком смысле не заводил архива и не трясся над рукописями. Многие из его литературных современников издали полные собрания своих сочинений, а «официальный» советский двухтомник поэта (1989) — это три исторических романа и несколько автобиографических повествований. И позднее, когда, по словам Окуджавы, его книги «выходили сами собой», положение с обширными, полными, «самыми-самыми» и т.п. изданиями мало изменилось.

Быть может, собственное отношение писателя к «архиву и рукописям» в чем-то определяет прижизненную российскую критику о нем? Многие литературные ровесники Окуджавы давно могут уставить полку отрядом книг о своем творчестве. Это, впрочем, им не в упрек. Кривизна критического зеркала такова, что сколько ее ни учитывай, каких ни вводи поправок, а восстановить отраженное лицо удастся не всегда. Единственный путь — вернуться к самому лицу, к произведениям художника. Думается, начало такого поворота — это и есть главное достижение новейшего окуджавознания.

Примечания:

¹ Удобного и красивого слова, именующего предмет наших интересов, к сожалению, пока не существовало: слово *окуджавоведение* ржет слух, а его “усовершенствованный” дубль *окуджаведение* Юлий Ким предложил и вовсе в расчете на комический эффект (см.: Авт. песня. 1994. № 2. С. 3). Сигурд Оттович Шмидт, благосклонно выслушав наш доклад, предложил, со своей стороны, слово *окуджаознание*. “И что ж? Оно приятно, звучно”, — попытаемся применить эту новинку.

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

³ Лит. обозрение. 1998. № 3 (май—июнь). Об Окуджаве: С. 5—63.

⁴ “Свой поэтический материк...”: Науч. чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Б.Окуджавы. М.: Каф. ист. рус. лит. XX в.; АРКТИ. 1999. 76 с.

⁵ Проблемы творчества Булата Окуджавы: Тез. докладов и материалы науч. конф. Сев. международ. ун-та. Магадан: СМУ, 1999. 52 с.

⁶ Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999. 162 с.

⁷ Рассадин С. Булат Окуджава. М.: Олимп, 1999. 64 с.

⁸ Зайцев В.А. Художественный мир поэзии Булата Окуджавы // “Свой поэтический материк...”. С. 4—7.

⁹ Дубровина И.М. Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы / Там же. С. 8—13.

¹⁰ Соколова И.А. Фольклорная традиция в лирике Булата Окуджавы / Там же. С. 33—41.

¹¹ Короглы Х. Связь времен // Там же. С. 42—44.

¹² Чудакова М.О. “Лишь я, таинственный певец...” // Лит. обозрение... С. 10—12.

¹³ М.О. Чудакова подчеркивает, что об этом этапе литературной эволюции ей приходилось писать специально. Видимо, имеется в виду: Чудакова М.О. Срединное поле русской прозы // “Вторая проза”: Русская проза 20—30-х годов XX в. Trento, 1995. С. 118, 119.

¹⁴ Шилов Л.А. Из истории звукозаписей Булата Окуджавы // “Свой поэтический материк...”. С. 14—25; Шилов Л.А. Феномен Булата Окуджавы. М.: Гос. лит. музей, 1998. 20 с.

¹⁵ См.: Жебровска А.-И. Авторская песня в восприятии критики (60—80-е годы). Докт. дисс. М., 1994. Библиография критики, связанной с Окуджавой: С. 148—150. Большая часть указанных здесь публикаций относится к 60-м годам и “открыта” Шиловым (см. его кн. “Я слышал по радио голос Толстого...”. М., 1989. С. 186—190). Сверх этого Жебровска указывает две статьи 1977 года (“Лит. газета” от 28 янв.) и три интервью, данных поэтом в 80-х.

- ¹⁶ Новиков Вл. Булат Окуджаву // Авторская песня / Сост. Вл. Новиков. М.: Олимп; АСТ, 1997. С. 15—57. (Последнее изд. вышло в 2000 г.)
- ¹⁷ Кнабе Г.С. Конец мифа // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 24—27.
- ¹⁸ Зайцев В.А. “Музыка арбатского двора”: Поэтический мир Булата Окуджавы // Рус. словесность. 1999. № 1. С. 5—10.
- ¹⁹ Муравьев М. Седьмая строка // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Альм. Вып. II. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 448—461.
- ²⁰ Об арбатской теме см. также: Шмидт С.О. Арбат Булата Окуджавы. От редактора // Арбатский архив. М.: Тверская, 13, 1997. С. 122—125.
- ²¹ Белая Г.А. Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджаву. Спец. вып. С. 15.
- ²² Лебедева Е. “Война и мир” Л. Толстого и “Свидание с Бонапартом” Б. Окуджавы: Традиции и новаторство // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 485—488.
- ²³ Абуашвили А.Б. Два истока: Заметки о лирике и прозе Б. Окуджавы // Вопр. литературы 1999. № 1. С. 56—69.
- ²⁴ Указанные особенности см., в частности: Рассадин С. Указ. соч. С. 7, 12, 32. Бойко С. За каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы // Вопр. литературы 1998. № 5. С. 6—7. Рассадин, впрочем, делает ценное наблюдение обобщающего свойства: “В сущности, вся его автобиографическая проза — перечень нелепых ситуаций, в которые он непрестанно вляпывается” (Рассадин, С. 53). Вывода о назначении этого приема критик не делает.
- ²⁵ Окуджаву Б. Заезжий музыкант. М.: Олимп, 1993. С. 4.
- ²⁶ Николаева Т.М. “А мы швейцару: “Отворите двери!”: В развитие идей Д.Н. Шмелева о целостности семантики лексемы // Облик слова: Сб. памяти Д.Н. Шмелева. М.: Ин-т рус. языка им. В.В. Виноградова, 1997. С. 270—276.
- ²⁷ Об этом конспективно: Бойко С. “Лишь букву и мотив...” // “Свой поэтический материк...”. С. 26—32. Подробно: Бойко С. Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система. Дисс. канд. М.: МГУ, 1999. С. 90—128, 165—169.
- ²⁸ Некрасов В.С. Окуджаву // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 43.
- ²⁹ Ильичева Л.В., Чайковский Р.Р. О кинематографическом зачине в стихотворениях Булата Окуджавы // Проблемы творчества... Магадан. С. 14—16. См. также: Чайковский Р. Милости... С. 116.
- ³⁰ Чайковский Р.Р., Курьянова И.В., Христофорова С.Б. Звукопись в поэзии Б. Окуджавы и ее передача в переводах В. Фишера // Проблемы творчества... Магадан. С. 47—50. Собственно о звукописи см. также: Чайковский Р. Милости... С. 115—116.
- ³¹ Чудакова М. Указ. соч. С. 11.
- ³² Дубровина И.М. Указ. соч. С. 10.
- ³³ Бойко С. О Кузнечиках // Вопр. литературы. 1998. № 2. С. 343—348; Реминисценции в поэзии Булата Окуджавы и проблема пушкинской традиции // Вестник МГУ. Филология. 1998. № 2. С. 16—24; Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // Мир Высоцкого Вып. II. С. 472—484; “Этот остров музыкальный...”: Тема музыки и образ музыканта в творчестве О. Мандельштама и Б. Окуджавы // Вагант-Москва. 1997. № 4—6. С. 21—27; Окуджаву и Бродский // Вагант-Москва. 1998. № 4—6. С. 55—62. См. также статью В.А. Зайцева в настоящем сборнике.
- ³⁴ Чайковский Р. Милости... С. 119—148, 88—108.
- ³⁵ Зорин А. Вестник до-верия // Новое в школьных программах. Рус. поэзия XX века. М.: МГУ, 1998. С. 180.
- ³⁶ Лесневский С.С. Шансонье России // “Свой поэтический материк...” С. 48—49.
- ³⁷ Чайковский Р.Р. Милости... С. 118.
- ³⁸ Сычева Л. “Прощание с Окуджавой, заработавшим себе на “штаны” // Моск. литератор. 1998. № 9 (дек.). В.Ш. Юровский сообщил о предположении, что материал подписан псевдонимом.
- ³⁹ Автор благодарит А.Е. Крылова за предоставление фонограммы.
- ⁴⁰ О теме зла см.: Красухин Г. Обыкновенное чудо // Новое в школьных программах... С. 172—173; Бойко С. “Лишь букву и мотив...” С. 28—30.
- ⁴¹ Айзенберг М. “...И новый плащ одену” // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 18.
- ⁴² Елигулашвили Э. “...Начинается судьба” // Там же. С. 31—32.
- ⁴³ Новиков Вл. Окуджаву — Высоцкий — Галич. Проект исследования // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 233—240.
- ⁴⁴ Сарнов Б. Если бы Пушкин жил в наше время... М.: АГРАФ, 1998. С. 411.
- ⁴⁵ Соколянский А.А. Поэзия Б.Ш. Окуджавы в контексте становления авторской песни // Проблемы творчества... Магадан. С. 28—34.
- ⁴⁶ Курилов Д.Н. Авторская песня как жанр русской поэзии советской эпохи (60—70-е гг.). Автореф. дисс. канд. М.: Лит. институт им. А.М. Горького, 1999. С. 6—11.
- ⁴⁷ Курилов Д.Н. Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 398—416.
- ⁴⁸ Фризмаман Л.Г. “Каждый пишет, как он слышит” // Мир Высоцкого. Вып. III. С. 287—295.
- ⁴⁹ Уварова С.В. Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Там же. С. 279—286.
- ⁵⁰ Бойко С. “Новояз” в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого // Там же. С. 269—278.

Екатерина СЕМЕНОВА

«Стихи, превратившиеся в песни» и «пение без музыки»

К проблеме соотношения «устного» и «письменного» вариантов текста в поэзии Б.Ш. Окуджавы и И.А. Бродского

Для творчества и Б.Ш. Окуджавы, и И.А. Бродского актуальна проблема соотношения двух форм, в которых существуют их стихи. С одной мы сталкиваемся, когда стихи звучат: Окуджава поет, Бродский декламирует. С другой — когда стихи напечатаны на бумаге¹.

Окуджава придавал в своих песнях главное значение текстам, словам. Мои песни, говорил он, — это стихи, которые я исполняю в сопровождении гитары; слова всегда были для меня важнее, чем музыка... И сам автор, и многие из тех, кто о нем писал (Д.С. Лихачев², В.И. Уфлянд³, В.Д. Берестов⁴ и др.), связывали его песни с древнейшей формой существования поэзии, когда стихи бытовали в первую очередь как устное явление — они *пелись*. Поэтому, на наш взгляд, можно рассматривать песни Окуджавы именно как поэтическое явление. Имеется в виду не собственно текст, но вся песня в комплексе, со всеми теми изменениями, которые вносит в стихи музыка⁵. Ведь мелодия может по-разному повлиять на стихи: на смысл, на эмоциональную сторону, на метрику. Рассмотрим последнее.

Прочитаем вслух несколько первых строк стихотворения «Сентиментальный марш»⁶. (Ударные слоги обозначены тире, безударные — дугами.)

Наде́жда, я ве́рнусь то́гда,
ко́гда тру́бач отбо́й сы́граёт,
ко́гда тру́бу к гу́бам при́близит
и о́стрый ло́коть отве́дет.

А вот эти же строки в песне «Сентиментальный марш» (построчная разбивка соответствует паузам, которые делал автор при пении):

Наде́жда, я
ве́рнусь то́гда,
ко́гда тру́бач отбо́й сы́граёт,
ко́гда тру́бу к гу́бам при́близит
и о́стрый ло́коть отве́дет.

Три последних слога в строчке «и острый локоть *от-ве-дет*» (как и в «и добрый мир тво-их за-бот») автор пел «скандируя», поэтому они условно обозначены на схеме как ударные. *Прочитать* стихи вслух, сделав три ударения подряд, означало

бы нарушить ритм. А пение позволяет это сделать (представляется, что это напоминает стук сапог при марше). За счет этих ударений и разбивки текста на разностопные строки метрика песни оказывается богаче метрики стихов, «просто» читаемых вслух.

Рассмотрим песню, где паузы совпадают с границами строк в напечатанном тексте, где нет «скандирования», — песню, в которой влияние мелодии на текст минимально:

Давайте восклицать, друг другом восхищаться.
Высокопарных слов не надо опасаться.
Давайте говорить друг другу комплименты —
ведь это все любви счастливые моменты⁷.

Помимо того, что ударные слоги характеризуются большей длительностью, нежели безударные (что вообще характерно для песен⁸), наблюдается такая правильность повторения сочетаний длительностей нот в каждой музыкальной фразе (музыкальные фразы соответствуют двустопиям), что можно говорить о сходстве ее ритма со стихотворным размером, повторяющимся «из строки в строку» или «из строфы в строфу». И здесь находит подтверждение мысль Д.С. Лихачева о близости песен Окуджавы к «древнему искусству рапсодов»⁹: последовательность длительностей нот, которую условно можно назвать «размером», напоминает в случае «Давайте восклицать» античные стихотворные размеры с их «долгими» и «краткими» слогами. Речь идет, естественно, об аналогиях не с какими-то конкретными метрами, но с самой системой стихосложения в языке с музыкальным ударением. О своего рода возвращении в песнях Окуджавы метрики современного русского стиха к тому, что можно назвать его древнейшим предком, — метрике античной.

Мелодия может повлиять не только на метрику, но и на сам текст. Вот первая строфа стихотворения «Старинная студенческая песня»¹⁰:

Поднявший меч на наш союз
достоин будет худшей кары,
и я за жизнь его тогда
не дам и ломаной гитары.
Как вождельно жаждет век
нащупать брешь у нас в цепочке...
Возьмемся за руки, друзья,
чтоб не пропасть поодиночке.

А вот первый куплет этой же песни (изменения выделены)¹¹:

Поднявший меч на наш союз
достоин будет худшей кары,
и я за жизнь его тогда
не дам и самой ломаной гитары.
Как вождельно жаждет век
нащупать брешь у нас в цепочке...
Возьмемся за руки, друзья,
возьмемся за руки, друзья,
чтоб не пропасть поодиночке.

Добавления в тексте песни могут показаться сделанными «для ритма», лишёнными смысла. Но перед нами клятва, а в клятве уместны усилительные слова и конструкции. Слово «самой» в «не дам и самой ломаной гитары» соотносится с «Среди совсем чужих пиров и *стишком* ненадежных истин» во второй строфе (и в песне, и в стихотворении): все три слова выступают в усилительной функции. Повтор «Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, друзья» воспринимается как убеждение и присутствует уже в собственно стихах во второй и третьей строфе. Таким образом, все добавления имеют вполне конкретное смысловое наполнение.

Интересно, что наряду с «не дам и самой ломаной гитары» существует другой, неавторизованный вариант этой строчки: «не дам, *не дам* и ломаной гитары¹². Эмфаза сохранилась и здесь: этого потребовала мелодия.

Повлияла ли мелодия на метрику? Чисто *словесно* 4-я и 8-я строки удлиняются (на стопу и на 4 стопы, то есть вдвое). При чтении с этими добавлениями ритм стиха был бы нарушен; при пении — нет, так как музыка позволяет «усвоить» их за счет увеличения темпа и отказа от пауз. То, что было бы невозможно в стихах, в песне звучит естественно. Отсюда понятно существование двух вариантов «Старинной студенческой песни» — песни и стихотворения.

Перейдем к анализу пары «напечатанный текст — звучащий текст» в творчестве Иосифа Бродского.

Как известно, декламация Бродского мало напоминает традиционную манеру чтения стихов: он «произносит все довольно громко, но с колоссальной монотонностью»¹³. В результате впечатления у того, кто слушает стихотворение, и у того, кто читает его «про себя», не вполне совпадают: звучание стихотворения оказывается эстетической реальностью, достаточно автономной относительно содержания текста. Более того, оно несет в себе некоторую собственную «информацию», которую мы попытаемся выявить и сопоставить с собственно содержанием в случае стихотворения «Почти элегия»¹⁴:

В былые дни и я переживал
холодный дождь под колоннадой Биржи.

И полагал, что это — Божий дар.
И, может быть, не ошибался. Был же
и я когда-то счастлив. Жил в плену
у ангелов. Ходил на вурдалаков.
Сбегавшую по лестнице одну
красавицу в парадном, как Иаков,
подстерегал.

Куда-то навсегда
ушло все это. Спряталось. Однако
смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака.
Теперь сентябрь. Передо мною — сад.
Далеким гром закладывает уши.
В густой листве налившись груши
как мужские признаки висят.
И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников — скарעד,
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

В начале, после первых двух строк¹⁵ — своего рода введения: «В былые дни и я переживал / холодный дождь под колоннадой Биржи» — следует ряд коротких, отрывистых фраз: «И полагал, что это — Божий дар. / И, может быть, не ошибался. Был же / и я когда-то счастлив», — и т.д. При чтении «про себя» глаз останавливается, запинается на точках и enjambement'ax: так создается ощущение медлительности воспоминания, «дремоты ума». Но Бродский читал эти строки, как и другие свои стихи, не ориентируясь на пунктуацию: он делил текст на группы, равные строкам (иногда — полустушиям), разделенные паузами, и произносил их на одном тоне, причем тон то и дело повышался от группы к группе.

В эссе «Об одном стихотворении» Бродский писал: «Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии <...> И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука — высшей, нежели та, что дается воображением или опытом <...> Поэтический рай скорее — край, и душа певца не столько совершенствуется, сколько пребывает в постоянном движении...»¹⁶ Перед нами именно странствие поэта в мире воспоминаний; изменения тона и паузы являются своего рода «вехами» на его пути. Чтение Бродского напоминает как бы «прыжки» со все новыми и новыми отталкиваниями; создается ощущение головокружительной быстроты движения. Итак, *читая «про себя»*, мы воспринимаем мысли и переживания лирического героя; *слушая*, следим за перемещением мысли поэта во Вселенной.

«Сбегавшую по лестнице одну / красавицу в парадном, как Иаков, / подстерегал...» — читает Бродский. «Ускорение» — его любимое слово — воплотилось в тексте: в ступе по ступенькам женских каблучков, в беге глаза по строкам, напечатанным одна под одной и тем похожим на лестничные марши... И на самом счастливом воспоминании странствие по миру памяти прерывается: прошлое

«прячется» в небытие, и герой возвращается к настоящему. «Теперь сентябрь».

Этот переход отмечен в тексте, который вновь, как в начале, становится изобразительным: «Передо мною сад. / Далекий гром закладывает уши. / В густой листве налившись груши / как мужские признаки висят». Сменился тип рифмовки: вместо перекрестной она становится охватной. Такая рифма более «спокойна», нежели перекрестная: она придает движению стиха сходство с маятником, к чему, по его собственным словам, и стремился Бродский. Но когда автор читает описание сада, спокойствия нет в его голосе: напряжение все возрастает, тон повышается скачками от строки к строке. И возникает противоречие между картиной осенней природы, с ее созерцательностью и спокойствием, и резким голосом поэта, «забирающим» все выше¹⁷.

В эссе «Девяносто лет спустя»¹⁸ Бродский пишет о некоей критической массе стихотворного текста большого объема, наличие которой приводит к «вокальному взрыву». Представляется, что этот эффект могут вызвать и 10—12 строк: именно предыдущие стихи заставляют поэта все сильнее возвышать голос при чтении каждой следующей строки, и в финале это вызывает «вокальный взрыв»: «*И только ливень в дремлющий мой ум...*»¹⁹ (Курсивом обозначены сонорные, жирным курсивом — гласные).

Можно сказать, вся жизнь лирического героя проходит «под знаком дождя»: когда-то он пережил его под колоннадой Биржи, глядит на него и теперь. Вода в поэзии Бродского — это синоним Времени²⁰. Для Бродского проблема воздействия Времени на человека была одной из центральных. Его герои испытывают ко Времени жгучий интерес: таков, например, Туллий из пьесы «Мрамор». Он хочет во сне «подглядеть, как будет там», то есть по ту сторону смерти, где человек «сопьется со Временем». Это напоминает «Почти элегию», «дремлющий ум» персонажа: герой, всю жизнь сопровождаемый Временем-дождем, наконец оказывается готов постичь его тайну. Поэт не воплощает ее в слова, потому что полностью она открывается только спящему или умершему. Но некоторое представление о ней дает движение стиха в

последней строке, полностью сходной с движением маятника: «не музыку еще, уже не шум»²¹, — и авторское исполнение. Если Бродский, по определению Н.Я. Мандельштам, — «не человек, а духовой оркестр»²², то звучание «Почти элегии» — именно оркестровое.

Слушая Бродского, можно буквально ощутить, как в саду, по его же выражению, «панует вода». Слово «ливень» он подчеркнуто «протягивает» и делает после него паузу. Эта и следующая строки — самая «высокая точка» стихотворения; в последней начинается понижение тона, который «падает» на первом слове следующей строчки и снова поднимается, но уже не достигает прежней высоты и снижается постепенно к ее концу; то же повторяется и в заключительной строке, причем на последнем слове голос замирает с некоей полувопросительной интонацией. Эта описанная Дж. Янечком «финальная повышающаяся каденция на терцовом тоне»²³ — очень характерная особенность чтения Бродского, представляющая собой своего рода «последний штрих» к стихотворению: так, в «Почти элегии» она как нельзя лучше соответствует ожиданию «музыки». Само неравномерное понижение голоса поэта напоминает последние всплески уходящего дождя.

Своеобразие декламации Бродского можно связать с его представлениями о Языке. Когда человеческие мысли и эмоции воплощаются в стихи, то слова, которыми они выражены, начинают принадлежать высшей форме языка — поэзии и должны звучать иначе, нежели обычная речь. Поэт — медиум языка, неоднократно повторял Бродский; он читал действительно как медиум, полностью отстраняясь от собственных переживаний и воссоздавая, звук за звуком, явление «высшей формы языка». Интонации его — не человеческие, но, скорее, музыкальные; говорит не поэт — говорит Язык.

Подводя итоги, хотелось бы сказать, что если, по словам А. Лосева²⁴, стихам Бродского присуща качественно новая просодия, которую автор выявляет при чтении, и мелодия лишь затемнила бы ее²⁵, то у Окуджавы музыка обогащает и обновляет просодию, и с помощью мелодии автор выявляет скрытые метрические «возможности» стиха.

Примечания:

¹ См. также: Бойко С.С. Окуджава и Бродский // Вагант-Москва, 1998. № 4—6. С. 55—62.

² «Он был новатором, первооткрывателем, буквально воскресив в наше время древнее искусство рапсодов» (Лихачёв Д.С. На редкость красивый человек // Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с. / Отв. ред.-сост. И.Ришина. С. 2).

³ «Булат был, несомненно, настоящим, поющим, как древние Гомеры, поэтом» (Уфлянд В. Великий ученик жизни // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 31).

⁴ «Он запел свои песни не просто так, но зная, что поэзия была песней при самом своем рождении» (Берестов В.Д. Весёлый барабанщик // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 15).

⁵ Проблема подобного анализа затронута в статье С.С. Бойко «О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов» (Мир Высоцкого. Исследования и материалы. М., 1997. С. 346—351).

⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: Корона-Принт, 1997. С. 7—8.

⁷ Текст стихотворения см.: Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 295; незначительные отличия в тексте песни несущественны для нашего анализа.

НА КОНФЕРЕНЦИИ. ПЕРЕДЕЛКИНО. 19—21 НОЯБРЯ 1999 Г.



В.Новиков, В.Зайцев



Г.Красухин, В.Новиков, Г.Белая



А.Кушнер



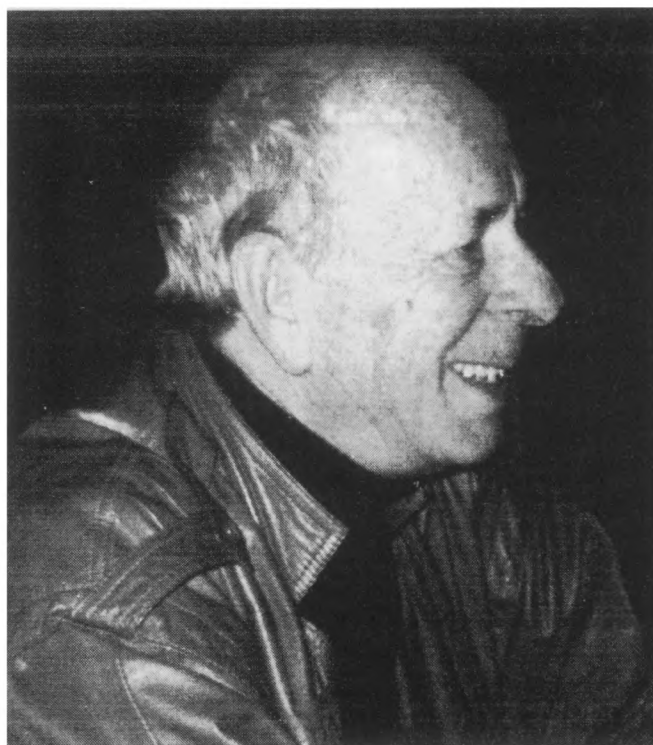
Р.Чайковский, С.Христофорова, Б.Кархофф, В.Куллэ



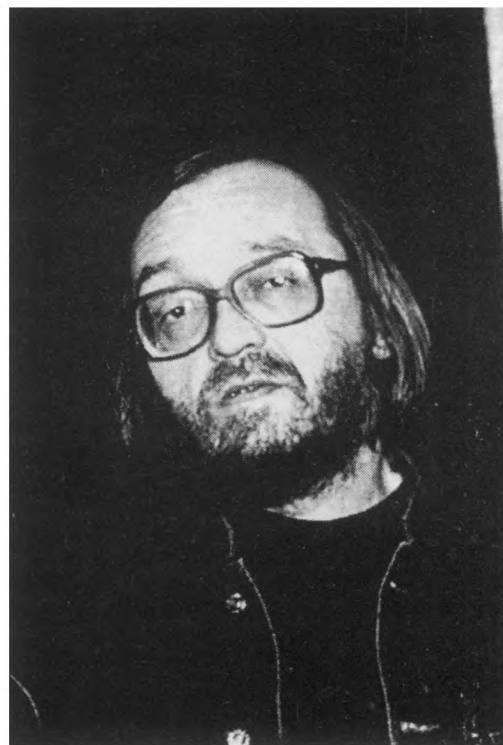
А. Гинзбург



Я. Гордин



Л. Лазарев



О. Хлебников



С.Яманути



Л.Кречкова



Г.Белая



М.Поздняев, Л.Бахнов, Г.Красухин, В.Новиков



Е.Скарлыгина, С.Шмидт



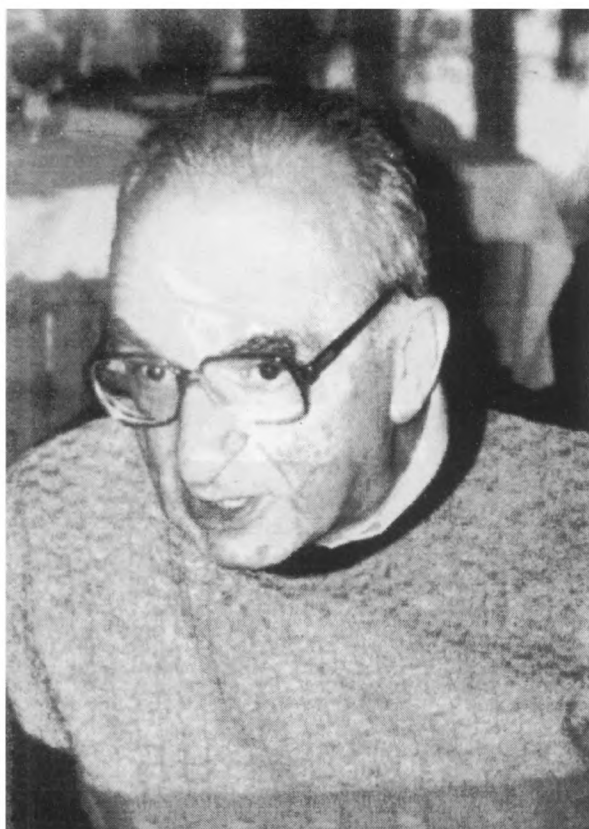
Ю.Карякин, И.Ришина



С.Шмидт



В.Зайцев, С.Лесневский, С.Яманоути, Г.Кнабе



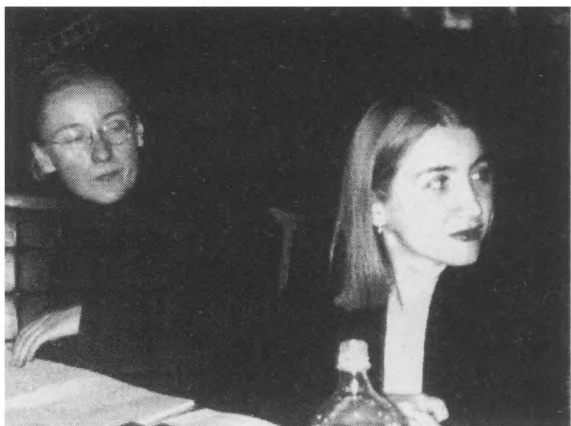
С.Ломинадзе



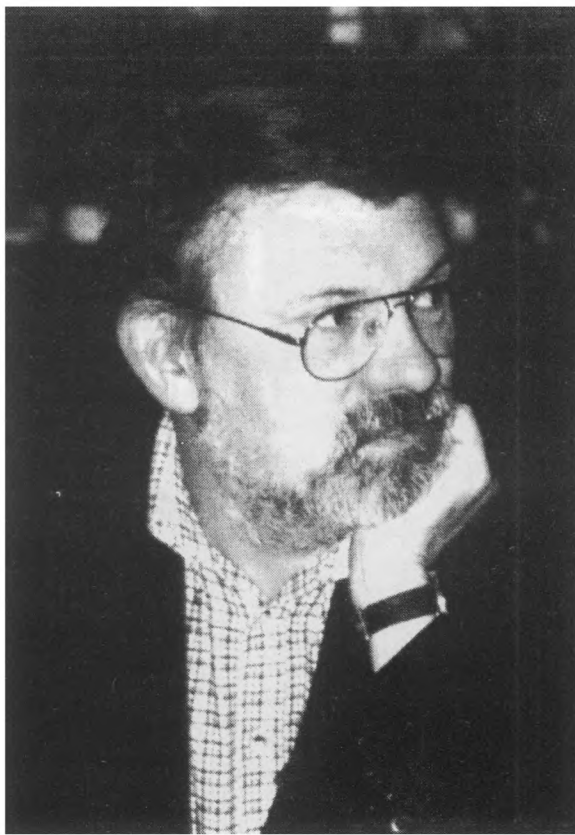
Л.Кошуг



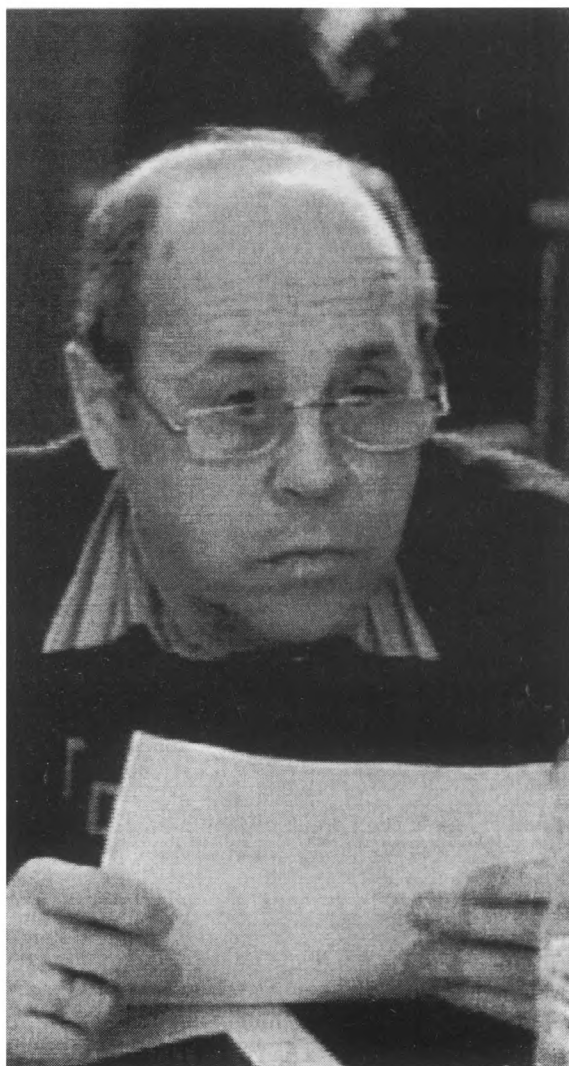
С.Шмидт, А.Кушнер, В.Оскоцкий, О.Окуджава-Арцимович



Е.Лебедева, С.Христофорова



В.Босенко



Г.Красухин



Е.Скарлыгина



В.Новиков



В.Альтшуллер, С.Лесневский



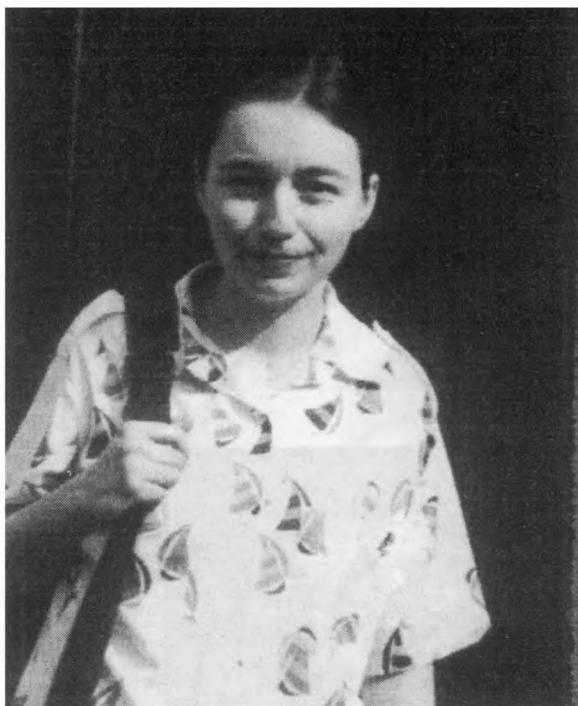
С.Бойко



Ю.Ватанабе, А.Гинзбург, И.Ришина



А.Зорин



Е.Семенова



Л.Кошут, Р.Чайковский, С.Христофорова, Б.Кархофф

⁸ Это явление наблюдается и в обычной устной речи в языке с силовым ударением, хотя по сравнению с песнями гораздо менее заметно.

⁹ См. прим. 2.

¹⁰ Окуджава Б. Указ. соч. С. 226—227.

¹¹ Этот пример расхождения между вариантами текста «для исполнения» и «для печати» был отмечен в цитированной выше статье С.С. Бойко («О некоторых теоретико-литературных проблемах...»). По мнению исследовательницы, «чередование разностопных строк, незафиксированное на письме» — это одно из проявлений «свободы интонации», которая «способствует созданию доверительной атмосферы общения». С. 348) и рецензии Я.Майского на книги «Зал ожидания» (Н.Новгород, 1996) и «Чаепитие на Арбате» (М., 1996), где отмечена последовательность в воспроизведении различий между этими вариантами: «Мы снова убеждаемся в том, что у покоящего поэта могут быть две разные авторские воли: на слово, звучащее в музыке, и на слово, лежащее на бумаге. Мы не можем не учитывать этого в текстологии авторской песни» (Мир Высоцкого. С. 429).

¹² Поют барды. М., 1987. С. 23.

¹³ Это самохарактеристика поэта. См.: Бродский И.А. «Европейский воздух над Россией». Интервью А.Эпельбуан // Странник. 1991. № 1. С. 37.

¹⁴ Бродский И.А. Сочинения в 4 томах. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 72. К сожалению, мы не имеем возможности сравнить записи разных лет и таким образом выявить изменения авторского исполнения «Почти элегии», т.к. располагаем только одной аудиозаписью этого стихотворения: Иосиф Бродский. Ранние стихотворения. Читает автор. М., 1995 (компакт-диск). Благодарю М.Р. Геллера за предоставленную запись.

¹⁵ Из-за недостатка места в анализе опущен ряд нюансов исполнения (например, паузы после «В былые дни <...>» и «Теперь сентябрь <...>», «фиксирующие» те временные планы, в которых развивается лирический сюжет).

¹⁶ Бродский И.А. Об одном стихотворении // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 147.

¹⁷ Ср. отмеченный М.Ю.Лотманом эффект противоположной направленности воздействия устной и письменной разновидностей стихотворений: «<...> мелодия поэта не считается с границами стихов или даже строф — он как бы пронесется над ними; «устная разновидность» «преодолеет границы, установленные» письменной. (Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature, XXXVIII. Вып. 2—3. North-Holland, 1995. С. 321). Следует, однако, заметить, что границы стихов при чтении Бродский, как правило, соблюдал (см.: Янечек Дж. Иосиф Бродский читает «Стихи на смерть Т.С. Элиота» // Поэтика Бродского / Ред. Л.В. Лосев. Tenafl, N.J.: Hermitage, 1986. С. 179); так, в «Почти элегии» он не выделяет паузой конец стиха только в двух случаях из двадцати, причем оба они мотивированны.

¹⁸ Бродский И.А. Девяносто лет спустя // Звезда. 1997. № 1. С. 44.

¹⁹ Бродский писал о Рильке, что тот пользуется «структурно выстроенным стихом — выстроенным именно чтобы подчеркнуть эвфонические (т. е. вокальные) свойства написанных слов и цезур, их разделяющих» (Бродский И.А. Девяносто лет спустя. С. 44). То же можно сказать и о стихотворении «Почти элегия»; недостаток места и характер данной работы не позволяют углубиться в его фонетический анализ.

²⁰ Ср. одно из многочисленных высказываний Бродского на эту тему: «Там <в Венеции> главное вода — связь <...> с Хроном, со временем» (Бродский И.А. Рождественские стихи. М., 1992. С. 55).

²¹ Пиррихий в первой части строки помогает «разогнать» маятник в одну сторону, это подкрепляется словом «еще». Цезура фиксирует его высшую точку; затем со словом «уже» начинается движение назад, и на мужском окончании «маятник замирает», стихотворение завершается.

²² Манделштам Н.Я. Вторая книга. Париж, 1987. С. 118.

²³ Янечек Дж. Указ. соч. С. 177.

²⁴ Лосев А. [Лев Лосев]. Иосиф Бродский. Предисловие // Эхо. Париж, 1980. № 1. С. 25.

²⁵ Сам поэт весьма отрицательно относился к возможности появления песен на свои стихи, говоря: «Музыка вообще выводит стихи в совершенно иное измерение» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд. «Независимая газета», 1998. С. 243), т.е. за пределы поэзии как таковой.

Роман ЧАЙКОВСКИЙ

Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках народов мира

Иосиф Бродский называл перевод отцом цивилизации, а Роман Якобсон усматривал в переводе основную функцию культуры. Но во второй половине XX века перевод начал выполнять новые задачи, до того ему почти не свойственные, — в идеологически разделенном мире он служил единению человечества, он сближал сердца людей, хотя сами люди практически не могли видеться друг с другом, не могли встречаться — они общались с помощью переводов. Переводы были тем средством, благодаря которому мир узнавал о том, чем живут, что думают, на что надеются люди в странах с тоталитарным режимом.

Идеологическое противостояние двух систем нанесло труднопоправимый урон европейской цивилизации XX века. Искусственно отгороженные одна от другой политическими и иными барьерами, страны далеко не в полной мере могли культурно и творчески обогащать друг друга. Культура и литература этих разъединенных сообществ (коммунистического и западного) представляли собой труднообщающиеся сосуды. И тем не менее маленькие ручейки все же преодолевали препоны, барьеры и границы и, несмотря ни на что, иностранные авторы переводились и издавались в бывшем СССР и других социалистических странах. А книги многих отечественных авторов выходили в переводах на иностранные языки за рубежом, в том числе и в так называемых «капиталистических» странах.

Существенным является одно обстоятельство. СССР до 1973 года не подписывал Женевскую конвенцию по авторским правам, и поэтому зарубежные издатели не нуждались в согласии владельца авторских прав при публикации переводимых книг советских авторов. Но это же обстоятельство позволяло советским издательствам наживаться на издании зарубежной литературы, не выплачивая авторам гонораров. В этой ситуации есть еще один важный аспект: в СССР существовала жестокая идеологическая цензура, а все западные издания советских авторов оказывались неподцензурными. Благодаря этому западные читатели нередко имели возможность прочесть книги советских авторов раньше, чем читатели в СССР.

Существовала еще одна особенность переводного процесса в доперестроечные годы. Издатели в социалистических странах в своем верноподдан-

ничестве стремились оперативно перевести и издать те произведения, которые потом становились классикой соцреализма.

И постепенно намечался некий водораздел: в странах Восточной Европы выходили книги так называемых «благонадежных» авторов, а в странах Западной Европы — произведения авторов, неугодных тоталитарному режиму.

Запретить переводчикам в других странах знакомить своих читателей с произведениями опасных для коммунистической идеологии авторов охранники от литературы, к счастью, не могли. Писатели, которых очень мало печатали на родине, становились известными за рубежом. Одним из таких авторов был Булат Окуджава, книги которого с 60-х годов уходящего века начали широко издаваться на Западе.

История освоения поэзии и прозы Б.Окуджавы за рубежом — белое пятно окуджавоведения. Между тем сама история появления переводов произведений Окуджавы на разные языки, их хронология, принципы отбора произведений для перевода, качество самих переводов, а также те факторы, которые в той или иной мере определяли характер и результаты этой переводческой деятельности, представляют большой интерес не только для более глубокого освещения места и значимости творчества Окуджавы в литературе и культуре Европы и мира, но и для правильного понимания особенностей мирового литературного процесса во второй половине XX века в целом.

Отметим прежде всего такие факторы, способствовавшие появлению в начале 60-х годов первых переводов из Окуджавы, как отсутствие цензуры в западных странах, профессиональное чутье издателей и издательскую оперативность, а также повышенный интерес читателей к самобытному творчеству Окуджавы. Именно эти обстоятельства явились предпосылкой выпуска в свет в 1962 году в Италии первого поэтического сборника Б.Окуджавы на иностранном языке. Тем самым итальянские книгоиздатели продолжили традицию ознакомления европейских читателей с запрещенными в СССР произведениями (как известно, именно в Италии был впервые издан роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»). Заметим, что первое зарубежное издание романа «Бедный Авросимов» также появилось в Ита-

лии. Однако вскоре книги поэзии и прозы Окуджавы начинают выходить в других странах — в ФРГ, Швеции, Польше, Югославии, Чехословакии. Наибольший интерес издателей и переводчиков в начале 60-х годов вызвала повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр», которая была переведена на немецкий, польский, сербскохорватский, чешский, а затем на французский, турецкий, венгерский и другие языки. Книга, не выходящая на родине писателя отдельным изданием до 1987 года, благодаря переводам заняла свое достойное место в европейской антивоенной прозе.

Вслед за ранней прозой Б.Окуджавы и одновременно с ней выходят в переводах на основные европейские языки поэтические книги Окуджавы. Наиболее часто сборники стихов поэта выходят в ФРГ и Польше, где складываются свои школы перевода его поэзии. Затем к ним присоединяется бывшая ГДР, в издательствах которой увидели свет многие прекрасные издания поэзии и прозы Окуджавы.

Естественно, что большое количество переводов поэзии и прозы Окуджавы на языки мира не означало, что все они адекватно передают своеобразие его поэтики. К сожалению, многие стихотворные переводы представляли европейскому читателю поэта в искаженном виде. Первые переводчики зачастую были не в состоянии донести до читателя всю глубину и изящество поэзии Б.Окуджавы. В какой-то мере эти недостатки компенсировались тем, что в ряде изданий переводы печатались параллельно с оригиналами, а в других давалось несколько вариантов перевода одного и того же стихотворения. Сказывались и разные принципы поэтического перевода, господствующие в той или иной стране (ср. в связи с этим появление нерифмованных немецких переводов, стремление к экзотичности в польских переводах, доминирование прозаических переводов на английском языке и т.п.). С годами требования к переводчикам возрастали, и к концу 70-х годов начинают появляться книги переводов, в которых уже ощутимо все богатство песенной поэзии Окуджавы (ГДР, Чехословакия, Болгария, Швеция, Польша, США).

К концу 60-х годов популярность и авторитет Б.Окуджавы в мире выросли настолько, что все выходящее из-под его пера незамедлительно переводилось на иностранные языки. Кроме повести «Будь здоров, школяр», это относится прежде всего к романам Окуджавы. Многие из них впервые были изданы в виде книг именно в переводах на иностранные языки — задолго до появления на русском языке. 70—90-е годы — это годы интенсивного освоения поэзии и прозы Окуджавы во всем мире. Новым в этот период следует признать появление нескольких переводов одного и того же произведения писателя и переиздания имеющихся переводов разными издательствами.

Но вернемся к концу 50-х — началу 60-х годов. Вышедший в советское время библиографический указатель произведений советских писателей в переводах на иностранные языки дает такую картину. В томе за 1954—1957 годы фамилии Окуджавы еще нет. Она появляется в выпуске, охватывающем 1958—1964 годы (М., 1966). С 1962 по 1964 году Булата Окуджавы вышло пять авторских книг — уже упоминавшийся итальянский сборник и переводы повести «Будь здоров, школяр» на четыре разных языка — первыми это сделали поляки.

В 1965—1970 годах число книг Булата Окуджавы, изданных за рубежом на иностранных языках, утроилось — появилось около 15 книг стихов и прозы. Следующие пять лет (1971—1975) принесли не менее 16 отдельных изданий на самых разных языках — македонском, шведском, сербскохорватском, французском, венгерском, английском, немецком, польском. В 1976—1980 годах в упомянутом выше библиографическом указателе снова зафиксировано 15 книг Окуджавы, вышедших за границей. Таким образом, в течение всего этого периода в год появлялось не менее трех книг Б.Окуджавы на иностранных языках. Речь идет при этом лишь об отдельных изданиях. Много произведений Б.Окуджавы публиковалось и в разнообразных коллективных сборниках русской поэзии и прозы, выходивших в разных странах.

Однако само собой разумеется, что в этих библиографических указателях переводов существовали и заметные лакуны. Кроме того, нигде фактически не фиксировались или фиксировались с большими пропусками и зарубежные издания произведений Б.Окуджавы на русском языке. В частности, многие книги писателя, увидевшие свет в издательстве «Посев», остались неизвестными отечественным библиографам. И лишь сегодня эта часть опубликованного за рубежом начинает по крупницам собираться исследователями творчества Окуджавы в России.

В 80-е годы библиографическая фиксация зарубежных изданий Б.Окуджавы, как и других российских авторов, прервалась. Но по имеющимся у нас данным, в последние двадцать лет количество издаваемых за рубежом книг Окуджавы постоянно возрастало. Его начинают широко переводить и издавать в США и Японии. Резко увеличивается число немецких и польских изданий, выходят переводы прозы Б.Окуджавы на языках бывших советских республик (Эстония, Грузия, Украина).

Стихи, песни, проза Б.Окуджавы приходили и приходят к людям, говорящим на других языках, вестниками правды, свидетелями мужества, благородства и неповторимого таланта их автора. Задача окуджавоведов во всем мире — собрать воедино эти бесценные свидетельства, чтобы последующие поколения смогли лучше представить себе жизнь во второй половине XX века — века Булата Окуджавы.

Юрий КАРЯКИН

За книгой Окуджавы...

*...А что он знал?**Что снег блестит в оконце.**Что вьюга воет. Дева сладко спит.**Что в пасмурные дни есть тоже солнце —**Оно за тучей**греет и горит...**Н. Коржавин.**«Легкость (За книгой Пушкина)»*

Началось изучение творчества Булата Окуджавы, научное познание его. Вот и первая конференция. Написал это — и сразу почувствовал иронический взгляд Булата оттуда... Пусть этот взгляд сопровождает нас всегда...

Я чего боюсь? Познание может оживить, но может и умертвить. Больше всего хочу, чтобы осталась музыка его голоса, тон, интонация, личность.

Познать художника, по-моему, значит *точно исполнить* его произведения, его замыслы или хотя бы, по мере сил своих, содействовать такому точному исполнению. Критик, литературовед (то есть профессиональный читатель) должен быть в идеале Рихтером при Моцарте. Это именно как идеал, пусть далеко не всегда достижимый, но без него нечего и браться за работу.

М. Цветаева говорила (цитирую по памяти): книга должна быть исполнена читателем как соната. Знаки — ноты. Воля читателя — осуществить или исказить.

Прошу простить, но прежде всего мне хочется напомнить о своем непосредственном отклике на смерть Булата! В этом отклике, как я теперь вижу, преобладали *чувства*, а мысли в них как бы растворены. После «Лица Булата Окуджавы» я попытаюсь к ним вернуться.

ЛИЦЕЙ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ (НАЧАЛО ИЮЛЯ 1997)

*Чему, чему свидетели мы были!..**А. Пушкин. 19 октября 1836*

Наверное, его нельзя понять без Пушкина и Моцарта, точнее — без пушкинского Моцарта (ведь это, в сущности, духовный автопортрет самого Пушкина).

...Скоро Сороковины, а я все еще никак не могу собрать все мысли в точку, никак не могу их сфокусировать.

Так было, когда умерли В. Высоцкий в 80-м, А. Д. Сахаров — в 89-м, Л. К. Чуковская — в 96-м...

Полубил — с «первого взгляда», то есть с первого слова, с первого звука — навсегда (услыхал — в 60-м, конечно, с магнитофона). У всех, кто любит его, наверное, было так же. Но кто же все-таки первым понял-почувствовал великую его судьбу? Судьбу «владельца чувств» (А. Вознесенский)? Это и юный тогда, в 1958-м, Ст. Рассадин, и Л. Лазарев, фронтовой сверстник Булата, и — чуть позже — такой же его сверстник А. Володин...

Сблизились больше 30 лет назад, но особенно в последние годы, когда стал жить в Переделкине, с 93-го. Он пришел тогда к нам и принес на новоселье маленький, с детскую ладонь, пейзаж, инкрустированный по дереву (это эски ему подарили несколько таких простых и трогательных поделок, сработанных «на зоне»).

— Как тебе здесь?

— Не верится. Просыпаюсь, щиплю себя: не приснилось ли?

— А я уже восьмой год себя щиплю...

А мне еще не верилось, что вот он — здесь, что я могу зайти к нему. Да и до сих пор — и тоже навсегда — не верится, что был у него на 45-летию, на 60-летию, на 70-летию, на многих его выступлениях, что встречали у него Новый год, что посвятил он мне два стихотворения... Сейчас это как сон.

В мае 69-го на гурзуфском рынке я стоял и прикидывал, как бы хитрее истратить трешку с мелочью. Вдруг кто-то сзади тихо дотронулся до меня. Оборачиваюсь: Булат! Поговорили, а когда расставались, он очень тактично и даже сухо, поделовому вдруг передает мне 500 рублей: «Я знаю, как тебе сейчас, сам был в такой шкуре. Разбогатеешь — отдашь. А я сейчас могу...» (Я перед этим публично выступил против травли А. И. Солженицына, а также Булата Окуджавы, Владимира Максимова, Наума Коржавина, Эрнста Неизвестного — со всеми вытекающими отсюда последствиями.) Позже узнал, что он помогал вот так же тихо десяткам людей.

А на прощанье: «Приезжай с Ирой к нам в Ялту 9 мая...» Мы с женой приехали, думая, что на День Победы, а оказалось — и на день его рождения. Он тогда сказал: «Я до 45-го года все переживал, что этот день ничем не ознаменован, — и на тебе...»

Каждая встреча с ним, каждый его звонок — подарок, лучик счастья.

Когда в 93—94-м годах в «оппозиционной» печати устроили мне травлю за якобы «оскорбление России» (я сказал, что, проголосовав за Зюганова и Жириновского, она «одурела»), он позволил: «Не обращай внимания. Они бы и Пушкина, и Чаадаева, и Лермонтова затравили, пусти их в те времена...»

«Пусти их в те времена...» Он в те времена был своим...

Последний звонок перед последней его поездкой: «Не хочется ехать. Мечтаю перебраться к вам» (то есть в Переделкино, на свою дачу, которую он как-то на время разлюбил после того, как ее ограбили...)

13 июня. Всю ночь и весь день «Эхо Москвы» передает его песни.

Не знаю, кем он будет для будущих. Но очень хорошо знаю, кем он был для меня, для нас, наверное, для десятков, если не сотен тысяч. Что бы там ни происходило, его тихий голос, его серебряный камертон все эти 40 лет всегда помогал выплыть, не разрешал утонуть — помогал не меньше, чем аввакумовский колокол Солженицына. Этот тихий голос заглушил весь тот чудовищный грохот лицемерия, цинизма, лжи, в котором мы жили и о котором сейчас забываем. Этот голос вдруг напомнил нам, что мы — люди:

Совесь, благородство и достоинство —
вот оно, святое наше воинство.
Протяни ему свою ладонь,
за него не страшно и в огонь.

Лик его высок и удивителен.
Посвяти ему свой краткий век.
Может, и не станешь победителем,
но зато умрешь как человек².

Этого напоминания, конечно, не могли стерпеть нелюди.

Ничего, ничего, что его голос сейчас почти не слышен за новым грохотом новых временщиков. «Песенка о Моцарте»³, «Молитва»⁴, «Надежды маленький оркестрик»⁵, «Старинная студенческая песня» с «возьмемся за руки, друзья»⁶ переживут их всех. Это моцартианско-пушкинское — навсегда.

Его тихие арбатские похороны — это наши третьи действительно национальные похороны, после Владимира Высоцкого и Андрея Дмитриевича Сахарова. Кто был в тот день в Театре имени Вахтангова и видел лица тех людей, что пришли попрощаться с Булатом Окуджавой, — у того снова затеплилась надежда.

Меня уже давно поразило, как часто он посвящает свои стихи разным людям. Но вот сейчас я попытался перечислить всех тех, кому он подарил частицу своей души. Вот они:

К.Паустовский, Ю.Домбровский, П.Антокольский, Арс.Тарковский, И.Бродский, В.Некрасов, Я.Смеяков, С.Наровчатов, Б.Слуцкий, Ю.Васильев, Б.Балтер, Б.Федоров, С.Щипачев, Ю.Нагибин, Ю.Даниэль, А.Д.Сахаров, Ю.Трифонов, В.Высоцкий, К.Кулиев, П.Луспекаев, В.Кондратьев, В.Фогельсон, Р.Рождественский, А.Адамович, О.Волков, А.Иванов, З.Гердт, Б.Чичибабин, Л.Карпинский, Вл.Соколов, Л.Копелев, Н.Грицюк, Ю.Никулин, Л.Разгон, А.Рыбаков, А.Жигулин;

Б.Ахмадулина, З.Крахмальникова, А.Белякова, И.Балаева, О.Батракова, Т.Кулыманова, Н.Матвеева, И.Лиснянская, М.В.Полякова, Е.Камбурова, В.Долина, Ю.Мориц, А.Пугачева;

Ст.Рассадин, И.Шварц, Е.Евтушенко, Ю.Давыдов, Ф.Искандер, Ф.Светов, Вл.Мотыль, К.Ваншенкин, В.Никулин, А.Володин, М.Хуциев, М.Козаков, В.Спиваков, А.Приставкин, В.Аксенов, Ч.Амирэджиби, В.Астафьев, Л.Лосев, А.Кушнер, В.Фрумкин, Д.Бобышев, Е.Рейн, Б.Золотухин, М.Квливидзе, Вл.Ермаков, Б.Сарнов, С.Ломинадзе, Б.Биргер, А.Межиров, С.Никитин, Ю.Ким, О.Чухонцев, Р.Габриадзе, Т.Чиладзе, Д.Чарквиани, Н.Коржавин, О. и Ю.Понаровские...

А еще родным — сыновьям, жене Оле Арцимович, маме Ашхен Степановне, отцу Шалве Степановичу, сестре Нателе, брату Гиви...

А еще — учащимся 33-й московской школы на Арбате, придумавшим слово «арбатство» (как не позавидовать им — с таким посвящением вступать в жизнь! Где они сейчас? Как они?).

Больше ста посвящений. Уверен, что я не сумел пока назвать всех.

Примечание (апрель 2001) — в музее список дополнили:

тетя Оля Окуджавы и ее муж — великий Галактион Табидзе, С.Орлов, Ю.Левитанский, Л.Гинзбург, Д.Самойлов, А.Галич, Л.Кривенко, Н.Эйдельман, К.Симонов, С.Чиковани, А.Цибулевский, В.Заманский, А.Миронов, Е.Копелян, А.Осецка, А.Шуб, Д.А.Половец, Дж.Афферика, Г.Венгерова, Л.Лужина, Л.Гурченко, В.Забельшинский, В.Войнович, Д.Межевич, Л.Филатов, К.Померанцев, Л.Люкимсон, Д.Ольбрыхский, А.Мандальян, а еще — Рахель и Адам, Яцек, Кароль...

Факт, по-моему, абсолютно небывальщый. И факт в то же время чисто пушкинский: перечитайте, послушайте лицейские мотивы, лицейскую симфонию Пушкина, которую он писал всю жизнь.

Но: столько посвящений! Как ни у кого, никогда...

Пушкин немислим без своего Лицея, «...был Лицей. Некончался» (Ю.Тынянов)⁷. Некончался —

в Пушкине. Но со смертью его — кончился, хотя огоньки, искры лицейского культа дружбы, товарищества еще долго согревали души лицейцев. (Будем молодеть хоть раз в году посреди тех, с которыми вместе были молоды — Я. Грот, лицейств).

А уж после того как Великий Октябрь закрыл Лицей, после того как поэты расстреляли за недоносительство (Н. Гумилев — в августе 1921 года), после того как кучка последних лицейцев, собравшихся 19 октября 1927-го, была посажена, после того как Ленин провозгласил: «Хороший коммунист в то же время есть и хороший чекист»⁸, после того как Сталин «развил» Учителя (теперь уже каждый советский человек должен помогать «органам»), — о каком культе дружбы, товарищества можно было мечтать?

Но вот Булат воскресил пушкинский Лицей и создал свой, новый.

Прочитайте, прослушайте лицейские мотивы, лицейскую симфонию Окуджавы...

В 70-х годах я преподавал литературу в средней школе. Однажды, в 73-м, ребята меня спрашивают: как же так — почти все академики «единодушно осудили» Андрея Дмитриевича Сахарова, а вы рассказывали, как Чехов вышел из академии, когда туда не избрали Максима Горького?

И тогда я провел несколько уроков о пушкинском Лицее, а потом написал сценарий «Лицей, который не кончается» для телевидения с внутренним эпиграфом о достоинстве, о предательстве (режиссер А. Тортенсен, исполняли О. Ефремов и В. Золотухин). Естественно, решил, что передача должна идти под «Старинную студенческую песню»: «возьмемся за руки, друзья...». Запретили. Тогда я встретился с Юлием Кимом, прочитал ему композицию, мы поговорили об А. Д. Сахарове, о Булате, и он, Юлик, тотчас же на клочке бумаги начал писать стихи «19 октября», а когда закончил, В. Дашкевич сочинил к ним музыку. Тоже запретили...

... Все бы жить, как в оны дни,
Все бы жить — легко и смело,
Не высчитывать предела
Для бесстрашья и любви.
И, подобно лицейцам,
Собираться у огня
В октябре багрянолистом
Девятнадцатого дня.

Как мечталось в оны дни!
Все объять новым знаньем,
Все готовы к испытаньям —
Да и будут ли они?
Что же загадывать? Нет нужды:
Может, будут, может, нет,
Но когда-то с нашей дружбы
Главный спросится ответ.

И судьба свое возьмет.
По-ямщицки лихо свистнет,

Все по-своему расчислит,
Не узнаешь наперед.
Грядет бешеная вьюга,
Захочет серый мрак,
И — спасти захочешь друга,
Да не выдумаешь — как...⁹

Но вот что было дальше. Эта песня оказалась любимой песней А. Д. Сахарова. А сами авторы всегда исполняли ее с посвящением Булату Окуджаве. Так естественно все и сошлось: все начала и все концы — Пушкин, Сахаров, Окуджавы...

Небывалое число посвящений... Это еще говорит не только о великодушии, о духовной щедрости Булата как человека, не только о его образе жизни, но и о его художественном мире.

Кстати, он был вознагражден также огромным числом посвящений наших поэтов ему самому...

Упрекали его — то с недоумением, то злобно: «Все о себе да о себе, что в стихах, что в прозе...»

Как не понять то, о чем сказал Л. Толстой: чем глубже в себя копнешь, тем общее выходит...

Потому-то тысячи и тысячи неназванных воспринимали его Слово как обращение к ним лично...

Он прежде всего спасался Пушкиным, жил духовно в XIX веке не меньше, если не больше, чем в веке XX. Однажды сказал: хотел бы быть либеральным помещиком пушкинских времен. Руководитель-идеолог из Союза писателей набросился на него: «До чего докатился...» Булат ответил: «А ты что, хотел бы стать крепостным у помещика?» (Я бы добавил: и поджечь его имение и библиотеку?).

Поразительно тихо, красиво и убедительно произошло его освобождение от коммунистических иллюзий. Беспощадно к себе прошлому, но без всякого надрыва. Я бы сказал — художественно убедительно.

И отношение к родителям своим, к их большевистским убеждениям — непримиримое, но и мягко-ироничное, и печально-жалостливое: палачами не были, но палачам помогали, а потом сами оказались жертвами палачей. Не страшный суд, не реабилитация, а как бы духовная амнистия. Во всем — пушкинская мера, пушкинская «милость к падшим», но к палачам — непримиримость абсолютная.

Дети же палачей, например того же Берии, в отличие от детей жертв, как правило, не только не стыдятся преступлений своих отцов, но и гордятся ими...

Вот еще характерный штрих. На вопрос: «Интеллигент ли вы?» — ответил: «Хочу быть интеллигентом, но не мне решать. Вот умру — тогда и выяснится». И рассказал, как некий майор без всяких сомнений объявил себя интеллигентом потому, что он... майор. А я вспомнил (сам видел, сам слышал), как один член Политбюро, 77-й (всего их было 111), на всю страну брякнул: «Кто я такой?

Как — кто? Интеллигент» (вероятно, потому, что — член Политбюро...).

Пожалуй, никто так убедительно не продемонстрировал разницу, противоположность между тщеславием (тщетной погоней за славой), мнимой честью и честью истинной, честолюбием, между самозванством и «самостоянием человека» (пушкинское слово).

На днях Евг. Евтушенко, говоря о Булате, почему-то так вспомнил покойного Лена Карпинского: «номенклатурный диссидент». Булат никогда бы себе такого не позволил. Кстати, лучше вспомнить, что Булат посвятил именно Л. Карпинскому стихотворение о шестидесятниках¹⁰.

Говорят: «Со смертью Окуджавы кончилась эпоха». Одни — с горечью, другие — злорадно. Вроде бы и так. Вот и почти половина из приведенных имен (кому посвящения) — это уже имена ушедших.

Кому ж из нас под старость день Лицея
Торжествовать придется одному?!

Тогда это был Александр Горчаков. Кто теперь?..

Нет главного лицеиста.

А все-таки: не кончилась эпоха, хотя и кончается. А молодые? А дух Лицея Булата Окуджавы?

Противно, но скажу. Когда Булат едва успел перенести свои инфаркты, в «Завтра» появилась о нем пакостная статейка. Я встретил автора:

— Разве можно так? И в такой момент?.. Дожидаться мечтаете?..

В ответ — кривая ухмылка. И даже сейчас там же пакостливый, трусливый выпад.

Ну что ж. Мелкая завистливая месть за то великодушное дворянско-арбатское — набоковское — презрение к черни, с которым Булат относился к тем, у кого вместо Лицея — клика.

Зои (пройдоха величавый,
корыстью занятый одной)
и литератор площадной
(тревожный арендатор славы)
меня страшатся потому,
что золя, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь мою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть!¹²

1 июля 1931

Берлин

Булат всей жизнью своей подписался под этими словами.

...20 июня был в Ярославле. Зашел в маленький (частный) музей. Там — тьма самых разных колоколов и колокольчиков (и продают!). Вспомнил о Булате (он их собирал) и, на какое-то мгновение забыв о 12 июня, подумал: вот бы его сюда, вот бы ему такие. Купил один. Куда его? На могилу? Так

стащат. Отдам Оле и младшему Булату. Им сейчас труднее всех.

А сколько будет у них таких колокольчиков через 5—10—25 лет...

«ЧИСТЫЕ РУБАХИ...» (ИЗ ДНЕВНИКА, 1997—2001)

• Два абсолютно необходимых условия, две главные предпосылки, чтобы только *начать* глубоко вдумываться в его творчество, в его работу:

- 1. **Словарь** его языка.
- 2. Возможно более точная *датировка* каждого стихотворения, каждого слова его.
- Словарь — «золотой запас». Каждое слово — краска. И дело вовсе не в количестве слов: главное — выявление слов-образов **лейтмотивных, любимых**.

• Без датировки не понять **движения, роста, развития**.

• А еще многое раскроется, когда будут собраны и изданы все его **интервью** (у нас и за границей). А это не меньше двух-трех томов (у одной И. Ришиной хватит на том за двадцать-то лет, с 1976-го по 1996-й).

• Плюс, по возможности, тоже все **воспоминания** о нем (опять-таки — и соотечественников, и зарубежных).

• Вот четыре краеугольных камня, на которых будет выстраиваться понимание его труда.

• Наверное, при всей любви к нему, мы еще не представляем его во весь рост.

• А еще, я убежден, надо составить сборник оценок его ненавистниками, завистниками, сознательными или бессознательными непонимателями, искажителями, доносчиками. Такую вот «черную книгу». Как ее назвать?..

• Бумерангом обернулись все эти оценочки-доносы. Уверен: читать ее будет не только тошно, противно, но и поучительно, но и... весело. Да, да. Ведь любое злодейство, в конечном счете — и в начальном — смешно и глупо. Оно только, так сказать, посерединке страшно и отвратительно. Ему больше всего очень хочется демонизировать себя, а потому оно всегда — пыжится. Но за этим «демонизмом» всегда и прячется элементарное пакостничество. Чего больше всего боится любое злодейство, любой пакостник? Вовсе не просто разоблачения, — быть смешным, заслуженно осмеянным. (Первый смертельный удар Гитлеру нанес Чарли Чаплин своим «Диктатором».) Так что вопрос о «черной книге» — серьезный, принципиальный: надо, надо поставить перед пакостниками зеркало. Отвороты не посмотрят.

• В четырех уже томах «Мира Высоцкого» (1997—2000), по-моему, намечены и некоторые контуры «Мира Окуджавы». См. рецензию Я. Май-

ского на сборник стихов Б. Окуджавы (т. 1); Д.Н. Курилов «Христианские мотивы в авторской песне»; С.С. Бойко «Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы»; Е. Лебедева «Война и мир» Л. Толстого и «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы (т. 2); а также разделы «ОКУДЖАВА — ВЫСОЦКИЙ — ГАЛИЧ» (т. 3, 4)

*Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
О. Мандельштам*

Скольких разбудил Булат... Ст. Рассадин, который первым услышал Булата и прекрасно пишет о нем, допустил, как мне кажется, одну неточность, когда заметил, что Булат был тоскливо одинок. Это и так, и не так. У Булата была огромная жажда дружбы, во многом утоленная. Еще раз задумаемся: 150 посвящений друзьям, не говоря о многих стихах, которые просто... «посвящаются вам». То есть нам, всем нам...

Мне кажется, что Булат Окуджава сегодня стал воплощением пушкинского Лицея. Воплощением того, что случилось в России всего однажды, когда родился Лейб. Вначале он предназначался только для Великих князей. Но потом его «разбавили». И там оказался всего 31 ученик. Так вот, никогда на Руси не было на таком малом пространстве и на таком малом отрезке времени такого урожая духовного: Пушкин, Дельвиг, Кюхля, Пущин, Горчаков... Такой вот оказался чудесный оазис. Тут как-то все разом вспыхнуло и скрепилось лицейской дружбой.

У Пушкина была совершенно невероятная и в России больше не повторившаяся жажда дружбы. Дружба как культ. Пожалуй, больше ни у кого из наших писателей не было столько друзей, как у Пушкина. Достоевский страдал оттого, что у него почти не было друзей, и Толстой тоже.

Культ дружбы исчезал, потому что был благоден. И Булат не случайно был влюблен в эпоху Пушкина, в эпоху дворянства, горделивого, честного, дуэлянтского (по чести). Этот взрыв духовности и дружбы в пушкинском Лицее и был, в сущности, взрывом самой поэзии. Ведь поэзия, в простоте своей, и есть дружба, братство, любовь.

Есть немало определений человека и жизни. Одно из них, может быть, самое материалистически-примитивное: жизнь есть форма существования белка.

А по мне, так жизнь человека и суть человека — это ПОЭЗИЯ. Человек по происхождению своему — ПОЭТ. Каждый человек становится поэтом — от гения до уголовника, — когда он прощается с жизнью и встречается со смертью. В этот момент из него исторгается вопль, это может звучать страшно вульгарно, ужасающе. Вспомните финал великого фильма Феллини «Дорога». Бродячий циркач, мур-

ло, обезьяна, горилла кричит, воеет, плачет, потому что потерял самое дорогое в жизни... свою девочку (Дж. Мазина). Что это? Это крик души, в корчах — пробуждение поэта. Это предсмертное пробуждение поэта и плач по самому себе, несостоявшемуся человеку и несостоявшемуся художнику.

Был у меня дядя, помню его молодым. Приехал из только что «освобожденной» Латвии (1940-й). Форма на нем ладная, пуговицы блестят. Посадил меня на колени. И вдруг он объявляет всем собравшимся, что у него иностранные часы с небьющимся стеклом... А часов-то наручных тогда вообще ни у кого из наших не было. Как так — с небьющимся? Тут дядька берет молоток и бьет по часам. Конечно, разбивает вдребезги. Вся Пермь ахнула и... конечно, разочаровалась в Европе!

Прошло несколько лет. Дядя Ваня воевал уже в Отечественной, попал в плен, мотался по гитлеровским лагерям, бежал оттуда, участвовал во французском и итальянском Сопротивлении. В 1945-м вернулся. А в 1946-м его посадили как шпиона. Вот одно из его воспоминаний: «Набили нас в подвал церковный, как сельдей в бочку, пустили ледяную воду, под горло стояла, и держали так не одни сутки. Спали, поднимая друг друга на руках, а кругом плавали водяные крысы...»

Отсидел от звонка до звонка. В 1956-м освобождился и приехал к нам в Москву.

И вот тут-то я, дурачок, осел молодой, аспирант философского факультета МГУ стал приставать к нему с разоблачением «культ личности» и требовать объяснений — почему не боролись тогда. И вдруг он, герой, прошедший огни и воды (без всяких там медных труб), так тихо-тихо говорит мне: «Юра, Юра, оставь ты меня в покое, не трогай ты меня со своим «культом». Мне уже ничего не надо, Хочу только, чтобы была у меня своя комнатка с занавесочкой. Хочу — открою ее, хочу — закрою. И еще — чтобы пить чай с малиновым вареньем и зубами прикусывать малиновые зернышки». И вот этот дядя Ваня написал свою поэму, которая, конечно, с точки зрения любого литературоведа есть черт-те что. А на самом деле этот мой дядька и есть подтверждение того, что каждый человек от рождения своего — художник, поэт, но чаще всего дар этот свой теряет, талант зарывает, или ему помогают сделать это.

Недавно, перечитывая Новый Завет, был пронзен таким простым словом (Откровение Святого Иоанна Богослова, глава 18, 22): «... не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества...» То есть лишение художества — как высшая кара.

Так что же такое художник?

Художник — это личность, характер, умеющий заражать других людей своей духовностью, своей глубиной чувств. Повторю мысль Толстого: чем глубже выразишь себя, тем общее выйдет. А у нас сей-

час иные писатели думают, что чем изощреннее они себя преподнесут, тем оригинальнее будут.

«...Я дружбой был, как выстрелом, разбужен»¹³. Это пробуждение чувств, пробуждение к жизни и есть поэзия. И никто в наше время не выразил это так точно, так тоскливо и радостно, как Булат Окуджава.

Рассказ Б.Ахмадулиной. Она и Булат выступали вместе. Назавтра снова. Б.А. застеснялась повторяться. Не спала всю ночь. Сочиняла — сочинилось новое. И была очень удивлена, что Булат, ничуть не смущаясь, повторился...

Тут оба фактора замечательные. Что касается Булата, то за последние 10—15 лет, выступая все реже, он умел превращать, каждый свой концерт в такое же событие, какими сделались декабрьские вечера Рихтера. И там, и здесь в зале господствовала какая-то особая тишина. Аплодисменты были тихими. Всеми чувствовалось, что овации этим людям не идут. А случалось и так, что аплодисментов и вообще не было. Вот высшее признание. Вот высшая сила воздействия и взаимопроникновения. А в последние годы люди, слышавшие Окуджаву и Рихтера, убежали, но не могли убежать от мысли-чувства: неумолимо надвигается страшный момент высокого светлого прощания.

Да, конечно, необходима книга строго датированных стихов Окуджавы. Но кажется, что можно — нужно! — издать книгу, построенную как антология *лейтмотивных тем*: о Пушкине, о войне, о любви и смерти (мысль Блока: поэт, в сущности, ни о чем другом и писать не может, как только о любви и смерти), стихи, обращенные к матери, отцу, любимой, сыне, брату, сестре; Арбат, заграница, особенно Париж, товарищество...

Вот еще один лейтмотив: поэтическая переписка с Б.Ахмадулиной (издана крошечным тиражом музеем Булата Окуджавы). Стихотворений по десяти с обеих сторон. Чудо. Чудо, сравнимое с таким же чудом, как поэтическая переписка М.Цветаевой с О.Мандельштамом, Б.Пастернаком и Р.М. Рильке, А.Ахматовой — с Б.Пастернаком, О.Мандельштамом, разговор (заочный) между Цветаевой и Ахматовой, Мандельштамом с М.Петровых... А Белла и сейчас продолжает разговаривать с Булатом как с живым (вспомню, конечно, опять: М.Цветаева к Р.М.Рильке — «Новогоднее»¹⁴).

Невольно думается: как жалко, что Пушкин не получал при жизни таких писем, что не было у него своей Ахматовой, Цветаевой, Петровых... Но все-таки получил он от них письма, спустя лишь сто

лет, а они — читали его стихи как письма к ним и — отвечали...

У Пушкина (см. «Словарь языка Пушкина», т. III, с. 284) слово «патриот» встречается семь раз, «патриотизм» — два, «патриотический» — три... У прохановых, ампиловых, зюгановых, бушиных — в тысячи раз больше.

Зачислить их в книгу Гиннеса (отрекутся, конечно, — и опять-таки из-за этого «патриотизма» — не хотим, дескать, и врагами быть хвалимыми и отмеченными).

А у Булата? У Высоцкого? Почти нет...

Ерго: эти «патриоты» в тысячу раз патриотичнее, чем Пушкин, Булат и Высоцкий.

Ерго другое: о любви истинной — молчат, не орут, а изредка вдруг целомудренно проговариваются.

Ерго третье: человек воевал, кровь пролил, а тот не воевал, сливки с крови других собрал, на крови других карьеру сделал. Патриотичнее некуда.

Достоевский, человек-художник предельный, запредельный («всю жизнь за черту переходил...»), копал-копал в человеке и докопался, в сущности, только до двух положительных образов — до сервантесовского Дон Кихота и до своего Мышкина.

С «Дон Кихотом» готов был идти на Страшный суд.

У Гойи, сопоставимого разве лишь с Достоевским, — небывалое до него число автопортретов. Но, по-моему, самый главный духовный автопортрет — это Дон Кихот. Сидит рыцарь Ламанчский, а над ним — туча бесовская, точно такая же, как над художником на 43-м офорте из «Капричос» — «Сон разума рождает чудовищ»¹⁵.

«Ведь был солдат бумажный...»¹⁶ — эта нота щемит и просветляет. Булатово откровение о себе. Это же и есть его Дон Кихот.

Григорий Поженян сочинил, придумал, открыл замечательный тест-искус, тест-исповедь, тест-проговоруку. Игрок по натуре, он выбрал «очко» — двадцать одно имя, так или иначе любезных ему поэтов и предложил каждому включить в сборник по два стихотворения. Сборник уникальный — «Поэты в раю не рождаются» (М. 1993, изд. ГРИТ). Оставаясь самим собой, он продолжил игру, определив тираж сборника, почему-то в 999 экземпляров. Все подчинились приказу. Булат тоже, выбрав «Песенку об Арбате» и «Грузинскую песню».

Стоит поразмыслить — почему так? Наверное, Булат лукаво ответил: «Сам не знаю...». Загадка-разгадка...

«Авторская песня»... Почему-то никого из демиургов (Окуджава, Галич, Высоцкий, Ким, Городницкий) это определение-клеймо не устраивает. Почему? Скучно и формально.

Начала этой песни? Французы, немцы... А мне кажется, что генетические корни — опять-таки в пушкинском Лицее. Лицейсты первые изобрели их — «Национальные песни». Воспитанники изображали свой Лицей в виде как бы государства (республики), подразделяя обитателей на нации (не по национальному, конечно, признаку, не по пятому пункту). В Лицее были свои первые ученики, первые нации (Горчаков, Кюхельбекер) и последние (Мясоедов, Пушкин) — четвертые с конца... Песни эти сочинялись и индивидуально, и коллективно. Мне кажется: можно сказать, что именно с пушкинского Лицея и ведет свое начало «авторская песня» — знак независимости личности и верности содружеству личностей. Потом эта традиция возродится в песнях студенческих... Потом ее будут тщательно выкорчевывать... Рождение авторских песен в конце наших 50-х — начале 60-х годов (прошлого, XX века, никак не научусь это выговаривать) было, в сущности, вряд ли осознанным и все же генетически предопределенным возрождением пушкинского лицейского духа.

Недавно узнал, что о лицейском происхождении «авторской песни» давно уже писал В.Берестов. Найти.

Этот список сущи бредни,
Кто тут первый, кто последний,
Все нули, все нули.
Ай люли, люли, люли.

Пусть о нас заводят споры
С Энгельгардтом профессоры.
И они ведь нули.
Ай люли, люли, люли.

(Из «Национальных песен») ¹⁷

Поразительно, как издавна и деловито Булат начал готовится к смерти, как русский мужик, как грузинский глехо...

... Нам сдаваться нельзя.
Все враги после нашей смерти запишутся к нам в друзья.
Но перед бурей всегда надежней в будущее глядеть...
Самые чистые рубахи велит капитан надеть!¹⁸

Ирония судьбы — с Арбата на Безбожный. Он как-то сказал: «Это мне в наказание»...

В.Высоцкий:

Мне меньше полувека — сорок с лишним.
12 лет
Я жив, тобой и Господом храним*.
Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,

Мне есть чем оправдаться перед Ним¹⁹.

Б.Окуджава:

Пугает тайною своей ночное бездорожье,
но избежать той черной мглы, наверно, не дано...
Мне строчка новая нужна какая-нибудь пострже,
чтоб с ней предстать перед Тобой мне не было б грешно²⁰.

Разница. И немаленькая. Булат никогда не мог написать как Высоцкий. А Высоцкий еще не умел написать так, как Булат.

А.Вознесенский прав, когда написал о Булате:

Он жил, как жить должны артисты.
По-христиански опочил
Стихами, в бытность атеистом
Тебе он, Господи, служил²¹.

Может быть, главное отличие Высоцкого от Окуджавы в том, что первый прежде всего — актер (я говорю о стихах-песнях), и порой гениальный. Поэтому-то тьма людей убеждена, в том, что он и воевал, и «сидел», и летал, и альпинист, и шофер-«дальнобойщик», и в уголовниках побывал, и... и... и... А он всеми этими людьми — не был. Но сыграл их так, что большинство ему поверили — был. Я лично знаю только одного человека, который сам воевал, обладает совершенным художественно-нравственным слухом и который сказал: «Я как-то сразу почувствовал, а уж позже понял, что Володя не воевал, а уж то, что Булат прошел через это, я и так знал...» Это отнюдь не умаляет дар Высоцкого. Наоборот даже. Но это так. Высоцкий принадлежит к тем людям нашего поколения, которые жалели и даже считали чуть ли не своим грехом то, что они не воевали и не «сидели». Но это же сверхчувствительность, в сущности христианская, несмотря на все его «богохульства». А Булат не только воевал, но и «сидел» — вместе с отцом и мамой. Поэтому-то он тише. Высоцкий поет «дважды два» как «миллион на миллион» а Окуджава «миллион на миллион» — как «дважды два»... И никто не лучше и не хуже другого. Оба — лучше.

На этих троих (Окуджава — Галич — Высоцкий) будущий историк, может быть, лучше, точнее всего поймет, как люди нашего поколения выкарабкивались из-под свинцовых плит коммунизма. Булат — наиболее нормально, натурально, безнадрывно, пластично, «овальное», а не «углом» (если вспомнить Н.Коржавина)²².

Сравнить «Набат» Высоцкого и «Молитву» Окуджавы. От одного этого простого сравнения — взрыв необыкновенный и чувств, и мыслей.

Достоевский: «Эта живая жизнь есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на нас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтобы это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Самое простое принимается всегда лишь под конец, когда уже перепробовано все, что казалось мудрей или глупей» (из «Подростка»)

Осмелюсь на маленькую поправку: у Булата это не «под конец». У него — невероятно ранняя мудрость в понимании этого «самого простого».

Он пил вино и видел свет далекий.
В глазах туман, а даль ясна... ясна...
Легко-легко... Та пушкинская легкость,
В которой тяжесть
преодолена.

Н. Коржавин.

«Легкость (За книгой Пушкина)»²³

И еще Достоевский: «... жизнь — целое искусство. ... жить значит сделать художественное произведение из самого себя»²⁴.

Окуджава — сделал.

Примечания:

¹ Булат Окуджава. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с./Отв. ред.-сост. И. Ришина. С. 10—11.

² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 469.

³ Там же. С. 255.

⁴ Там же. С. 183.

⁵ Там же. С. 179.

⁶ Там же. С. 232.

⁷ Тынянов Ю.Н. Пушкин. М.: Худ. лит., 1987. С. 510.

⁸ Девятый съезд РКП(б). Протоколы. М.: Госполитиздат, 1960. С. 377.

⁹ Ким Ю. Летучий ковёр. Песни для театра и кино. М.: Киноцентр, 1990. С. 143—144.

¹⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 418.

¹¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 2. Л.: Наука, 1977. С. 247.

¹² Набоков В. Собр. соч. русского периода. В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 438—439.

¹³ Мандельштам О. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов писатель, 1973. С. 169

¹⁴ Цветаева М. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1990. С. 569.

¹⁵ Гойя. «Капричос». М.: Искусство, 1969.

¹⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 74.

¹⁷ Грот К.Я. Пушкинский Лицей. СПб.: Академический проект, 1998. С. 266—267.

¹⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 210.

¹⁹ Высоцкий В. Я, конечно, вернусь... М.: Книга, 1988. Автограф Высоцкого. *Авторский вариант строки.

²⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 463.

²¹ Вознесенский А. CASINO «Россия». М.: ТЕРРА, 1997. С. 20.

²² Коржавин Н. Меня, как видно, Бог не звал // Коржавин Н. К себе: Стихотворения. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 36.

²³ Там же. С. 83.

²⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 18. Л.: Наука, 1978. С. 13.

Дискуссия

20 ноября

Вл. Новиков. Волей судьбы мне в последние три года довелось принимать участие в полутора десятках международных научных конференций, и должен сказать, что нынешняя принадлежит к числу самых содержательно-«питательных» — просто та конференция, на которой слушаешь выступления с неослабевающим интересом. И действительно, конференция историческая в известной мере. Когда Александр Семенович Кушнер достает листочек, на котором знаменитое стихотворение Окуджавы о Ленинграде, да еще и слова, адресованные поэтом поэту, — для меня это (я человек «нетусовочный», академический, всегда чувствую дистанцию) примерно так же, как если бы пришла Ахматова и рассказала: Блок посвятил мне стихотворение «Красота страшна, вам скажут», вот листочек, на котором это стихотворение написано. Момент воистину исторический.

К вопросу о филологизме. Если бы Блок был жив и повторял свои слова: «И стать достойным доцента, / И критиков новых плодить...»¹ — я бы ему сказал: «Александр Александрович! А кто вас, извините, сейчас читает, кроме доцентов?» Что-то я не вижу в метро, чтобы читали Блока. Поклонники Марининой и те, кто слушает Филиппа Киркорова, «Незнакомку» не знают наизусть. Возможно, сейчас понятия «филолог» и «читатель» в значительной мере совпадают. То есть читателями высокой литературы, высокой поэзии являются либо филологи по образованию, либо филологи в душе. С этим нельзя не считаться, и думаю, что никакой особенной «замороженности» терминологической в наших выступлениях не было. Станиславу Стефановичу я уже высказал, что, по-моему, все говорится человеческим языком.

Есть у современников Окуджавы вполне понятная ревность. Они говорят: «Нашего Булата без его голоса, без гитары не поймут». Смею предположить, что это не так. Большое видится на расстоянии — и временном, и географическом. Лично я, прежде чем приехать на первый курс в университет, прочел в далеком сибирском городе самиздатский рукописный сборник песен Окуджавы, а потом уже, несколько лет спустя, услышал их в авторском исполнении.

В выступлении Светланы Сергеевны Бойко, содержательном во всех отношениях, не нашли почему-то отражения вопросы текстологии. И кстати, Светлана Сергеевна, есть общий контекст «Окуджава — Высоцкий — Галич», хотя бы потому, что эти три поэта нуждаются в особенной текстологии, которая основывается не только на печатных источниках, но и на фонограммах. В области текстологии Высоцкого — постоянная драма, поскольку есть добросовестная текстология Крылова и есть халтурная текстология Жильцова, которая распродается в многотомных изданиях и, значит, наносит вред культуре. В области текстологии Галича — печальнейшее событие: вышел двухтомник, составитель которого, Петраков, не проработал ни одного стихотворения текстологически. Те ошибки, которые были в посевских изданиях и которым Галич просто не придавал значения, — все они сохранены.

Что касается Окуджавы, то приятно было узнать от Александра Семеновича, занимающегося «Библиотекой поэта», о готовящемся томе. «Библиотека поэта» — это вообще сакральная вещь для нашей культуры. Дело в том, что тексты «Библиотеки поэта» воспринимаются как абсолютные в текстологическом отношении. Я слышал от покойного Николая Михайловича Любимова, что он пастернаковский двухтомник в «Библиотеке поэта» считает релевантным, а пятитомник не считает. «Примерочное» издание, не окончательное — в этом есть определенные опасности, и, может быть, второе издание стоит запланировать сразу после этого. Мне кажется, что здесь нужны объединения всех текстологов. В музее Высоцкого есть довольно много материалов, которыми занимались и самодельные, и профессиональные текстологи. Выскажу искреннее пожелание, чтобы между новым музеем Окуджавы и существующим музеем Высоцкого, который выпустил уже три тома «Мир Высоцкого» и где очень много материалов об Окуджава, возникли научные контакты. Не надо «говорить друг другу комплименты», может быть, потому, что в наши дни, как раз, наоборот, лучше спорить, полемизировать, но «взяться за руки» для общего дела, мне кажется, стоит.

В. Оскоцкий. С интересом прослушав доклад Романа Романовича Чайковского «Поэзия и проза Булата Окуджавы на языках мира», хотел бы дополнить его указанием на то особое, специфическое и самостоятельное значение, какое имеет в этой широкой теме более узкая, специальная, но не менее важная тема «Булат Окуджава и Польша».

В одном из интервью конца 80-х годов он вовсе не комплиментарно назвал Польшу своей первой любовью. Для этого имелось много оснований. Польша — первая страна, которую увидел молодой Бу-

лат Окуджава, впервые попавший за границу в составе туристской группы писателей. В Польше состоялись его первые зарубежные выступления как автора и исполнителя песен на свои стихи. И первая долгоиграющая пластинка Булата Окуджавы появилась тоже в Польше. Без преувеличения: мощное движение польской авторской песни, охватившее творческую интеллигенцию и студенчество, в значительной степени стимулировано его примером.

Таков первый проблемный пласт в теме «Булат Окуджава и Польша». Хотя бы перечислительно назову другие пласты, каждый из которых сам по себе достаточно обширен.

Польские переводы окуджавской поэзии и прозы. Не удивлюсь, если окажется, что по количеству их на разных языках мира Польша занимает первое место. Среди книг Булата, которые он дарил мне в разные годы, почетное место в моей домашней библиотеке занимают польские издания его исторических романов. Что же до публикаций и изданий стихотворных, то их осуществляли лучшие польские поэты, начиная с Виктора Ворошильского, чьи переводы — сопоставляя их с оригиналами — художественно совершенны...

Творчество Булата Окуджавы в зеркале польской критики и литературоведения. Это аналитические наблюдения, щедро рассыпанные в журнальных статьях, научных работах и книгах авторитетных польских русистов — Франтишека Апановича, Алиции Володько, Тересы Дудек, Веславы Ольбрых, Эдварда Павяка, Станислава Поренбы, Янины Салайчик, Ванды Супы, Петра Фаста. И портретные очерки в литературной периодике или энциклопедических изданиях типа «Словаря русских писателей» под редакцией Флориана Неуважного (1994). И развернутые концептуальные обобщения в «Истории русской литературы XX века», вышедшей под редакцией и при непосредственном авторском участии покойного Анджея Дравича (1997)...

Польские мотивы в творчестве Булата Окуджавы. Они развиты и в стихах, впрямую посвященных Польше и полякам, и во множестве интервью, которые он давал польской прессе...

Случилось так, что в день скорбного прощания с Булатом я находился в Варшаве. День этот, как всегда при таких поездках, был до предела загружен многими и разными встречами. И не было среди них ни одной, чтобы мои собеседники не перенесли мысленно в Москву, на Арбат, в вахтанговский театр: каждый говорил о кончине Булата с болью, переживал ее как личную утрату, собственное «невподымное» горе. Не счесть, сколько раз в тот день мне довелось читать стихотворение «Шестидесятники Варшавы»:

Шестидесятники Варшавы,
что вас заботило всегда?
Не призрак злата или славы,
а боль родимого гнезда.

И не по воле чьей-то барской
запоминали, кто как мог,
и Яцка баритон бунтарский,
и Виктора тревожный слог.

И в круговерти той безбрежной
внимали все наперечет,
что Витольд вымолвит с надеждой,
что Адам пылко изречет.

Как души жгло от черной хвори!
Но как звенели голоса!
И все мешалось в этом хоре
и предвещало чудеса.

Конечно, время все итожит:
и боль утрат, и жар забот,
и стало в явь, что быть не может
чудес — а только кровь и пот.

Шестидесятники Варшавы,
хулы и кары не страшась,
вы наводили переправы,
чтоб песня не оборвалась².

Не скажу точно, когда было написано это стихотворение. Но хорошо помню, как Булат Окуджава передал его мне для публикации в газете «Литературные вести» в ряду других ранее не печатавшихся стихотворений разных лет. В их общей подборке оно и было впервые обнародовано в одном из номеров 1995 года.

Это стихотворение — не просто исповедальное признание в стойкой любви к Польше, ее истории и культуре, вольномыслию и свободолобию. Оно и о духовном родстве, общности судеб поляков и русских, их оболещениях и разочарованиях, пробуждении и крушении надежд, неистребимой вере в идеалы

свободы. О том, как одухотворяло нас в России вольное польское слово, опережавшее нашу «оттепель» и предрекавшее «перестройку». И тем самым крепившее переправы для необорванной и русской, и польской песни. Все это тоже неотъемлемые и, можно сказать, краеугольные грани большой темы «Булат Окуджава и Польша».

Нынешняя конференция первая. Но она предполагает, что за ней последуют и вторая, и третья. Пусть же в их будущую программу войдет и эта необходимая тема...

Г. Кнабе. Мы прослушали множество интересных выступлений. Два из них представляются мне особенно важными, ибо связаны с самой сутью того, что здесь было названо «окуджавоведением». Я бы очень просил авторов развить полнее и глубже мысли, ими высказанные.

Первое (или, вернее, первые) — это выступления немецких коллег. Из них явствует необычайная популярность Окуджавы в Германии. Чем она объясняется? Когда Роман Романович говорил о популярности Окуджавы в Польше, здесь всё более или менее ясно: «Мы связаны, поляки, давно одной судьбой»³. В стране, где Витек Ворошильский написал «Okrutna gwiazda», а Марек Хласко — то, что он написал, совместный исторический опыт открывает сердцу навстречу песням Окуджавы. Но Германия, особенно Западная, особенно Марбург? Если тысячи студентов, люди другого поколения, другого исторического опыта, по сути дела — другой культуры, набивают зал марбургского муниципалитета, чтобы слушать песни про неведомый им Арбат, про то, как стихает боль от прикосновения к обитателям ночного троллейбуса, что вершит кружение по столь же им неведомым московским бульварам, то это заставляет предположить, что в глубине культурного мироощущения последних лет XX века — мироощущения абсолютно чуждого опыту 1960-х годов, мироощущения, которое Окуджава не принял, — таится какой-то пласт, извне не видный, не ощущаемый, но внутренне соединяющий эти две эпохи, восстанавливающий эстафету культуры даже там, где постмодернистская цивилизация миллионами голосов твердит нам о том, что эстафета навсегда оборвана.

Второе — это выступление Михаила Поздняева. Его главная мысль состоит в том, что в основе творчества Окуджавы лежит исторический опыт не шестидесятых, а восьмидесятых годов. Утверждение это ставит под сомнение исходное, краеугольное, казалось бы, незыблемое положение, на котором строятся все интерпретации наследия Булата Окуджавы. Если такая ревизия может быть аргументирована и доказана, было бы в высшей степени важно это сделать.

С. Шмидт. После спектакля «Путешествие дилетантов» в Театре Луны я уеду, поэтому позволю себе высказать искреннюю благодарность организаторам конференции. Благодарность не только человека, которому дорого творчество Окуджавы, но и историка-профессионала, всегда подходящего к явлениям в двух планах. Что оно означает для сегодняшнего дня, для наших современников? И будет ли оно что-то означать для потомков, которые отберут из нашего времени то, что для них будет определять их день? Я думаю, что уже, хотя прошло совсем мало времени, можно сказать, что мы наблюдаем нечастое, даже уникальное явление, когда писатель, только что ушедший из жизни, воспринимается в ряду классической литературы, «переходящей» в следующее столетие. Это первое. И второе: Окуджава, по-видимому, настолько многообразное явление, выходящее за рамки собственно литературы, что изучать нашу ментальность будут и по Окуджаве — хотя Окуджава и не типичен для нее, уникален. В этой связи, думается, нужно многое сделать, чтобы облегчить потомкам понимание его творчества. Жизнь так стремительна, и все так быстро меняется, что, пока живы современники Булата, нужно спешить подготовить документы о его времени и о нем самом во времени. Очень хорошо, что выйдет его том в «Библиотеке поэта». Важно застолбить в общественном сознании: «Окуджава — это классика». Видимо, нужно исподволь, не рассчитывая на быструю удачу, начать готовить и собрание сочинений. Уже сейчас. «Уже сейчас» не значит, что его срочно нужно издавать. В наше время классическое, академическое собрание сочинений требует скрупулезного ознакомления с вариантами, выяснения касающихся произведения деталей, обширных комментариев. Должны быть люди, знающие быт эпохи, ее лексикон, знающие близко автора, которые могли бы сказать, почему использовано то или иное выражение... Если даже Пушкин говорит: «Бегут менясь наши лета, / Меня всё, меняя нас»⁴, — то Булат, больше живший, тем более изменялся! Мне кажется, что сейчас нужно хотя бы ксерокопировать все материалы, которые могли бы войти в тома, напоминающие «Литературное наследство». Ведь ответы Булата на записки, его выступления, письма и прочее, и прочее, полагаю, будут свидетельствовать о том, что «благородство и достоинство» оставалось тогда, когда люди жили конъюнктурой. Это нечастый случай: опыт долгой жизни меня убеждает — я не могу назвать другого современника Булата, а значит, и моего (у нас три года разницы), который бы сохранял это внутреннее достоинство, не поддаваясь политическому идеологизированию. В то же время он очень остро реагировал на все общественные явления. И «как», «на что», «в какой ситуации» — могут объяснить близкие люди, ибо ученые домывают, опираясь на какие-то модели, которые зачастую и не на русском материале даже или на материале другой эпохи — от нашей истерико-литературной образованности, от нашей идеологической ангажированности. Поэтому, пока живы близко знавшие Булата Шалвовича, надо прокомментировать этот многообразный материал. 50 лет я воспитываю историков-архивистов и понимаю, как необходим толковый обзор фондов. Наше, и даже более молодое, поколение, вероятно, не доживет до времени, когда будет полностью освоено наследие Окуджавы. Ценность нашей конференции, кроме всего прочего, в том, что прозвучали интересные доклады молодых, вселяющие

надежду, что они будут заниматься творчеством Окуджавы десятилетия, которые им отведены на их творческую жизнь.

Теперь по поводу некоторых тем. К сожалению, мы бездумно восприняли, как само собой разумеющееся, что Окуджава — это прежде всего авторская песня. Окуджава не только большой поэт, но, к счастью, и музыкант, и прозаик. А прозаик Окуджава — по существу, в еще большей мере философ и мыслитель. Поэтому, вероятно, необходимо сопоставить «поэтического» и «прозаического» Окуджаву и выяснить, почему, в какое время он обращался к стихам, или к прозе, или одновременно к тому и другому. Это путь великой литературы. Двое самых великих — Пушкин и Лермонтов — так и поступали. Они были великие прозаики. С них начинается наша проза. Так поступил Гете, то есть, понимаете, это суждено очень немногим, и если суждено, то усиливает масштаб их творчества, воздействия и на слушателей, и на читателей. Я снова возвращаюсь к Пушкину. Не только потому, что мы все — для кого пушкинский юбилей не просто возможность где-то поучаствовать, покрасоваться, а, уже достигнув возраста, перечитывать Пушкина, с жизненным опытом, и по-другому его воспринимать, — мы все понимаем, что это действительно какая-то совершенно ни с чем не сравнимая гармония, широта интересов и нечто, притягивающее разные народы. У Окуджавы — который неизменно ссылался на Пушкина как на «первоначальное» для себя, говорил, что сначала обращался к Пушкину потому, что так принято, а потом Пушкин стал ему по-человечески близок (Булат подчеркивал: и как великий поэт и очень близкий мне человек)⁵, близок даже привлекательной самоиронией, — у самого Булата творчество неотделимо от жизни. По-видимому, это нужно проследить и в аспекте развития мировой культуры, тем более что сейчас за рубежом в произведениях Пушкина замечают не только красоту слова, но и волнующие всех мировые проблемы. У Булата есть то, что всегда может заинтересовать, независимо от исторического комментария, — еще обыгранная в шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» проблема соотношения лучших человеческих отношений и закона, который губит эти отношения. Но когда возвращаются к образам Ромео и Джульетты — и в театре, и в кино, — всех прежде всего интересует безмерная любовь: нет его — не может жить она, нет ее — не может жить он. Булат постиг именно эти всех волнующие проблемы человеческих отношений. Видимо, на этом моменте следует акцентировать наше внимание. Поэтому мне внутренне ближе то, что говорил Александр Семенович. Может, потому, что он, сам поэт, это особенно почувствовал. Птица не интересуется, в какой момент поет, — она не может не петь, это ее врожденное свойство. Вот Булат имел это богатство.

И наконец, еще одно, что влияло на наше восприятие творчества и личности Окуджавы. На это вроде не обращали здесь внимания. Булат выступил в век телевидения и кино. Ведь тех великих, которых мы называли — даже Александра Блока, даже Маяковского, даже Есенина, — видели лишь те, кто мог оказаться рядом. Их нельзя было показать всем по телевидению. А Булата стало можно. И, конечно, просто мало было людей с таким большим обаянием. Когда мудрый Дмитрий Сергеевич провел с Булатом несколько дней в Стокгольме, он был обворожен прежде всего личным обаянием Окуджавы, отражавшим его личность, — это же чувствуется! Мы вчера посмотрели эпизоды из разных фильмов с участием Булата: какие сдержанные движения, всё — в глазах, всё — в выражении лица; ни суетности нет, ни позы, всё настоящее — и сколько достоинства! Это внутреннее его богатство передавалось другим, действовало на всех: и на немцев, и на французов, и на шведов, которые, даже не понимая языка, чувствовали то, что он хотел выразить словом. Мне кажется, что, к счастью, наша конференция оказалась не совсем точно названной. Не «Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века» — а, по крайней мере, в контексте культуры XIX и XX веков, в контексте отечественной и мировой культуры. И дай бог, чтобы XXI век продолжал эту традицию.

Г. Белая. Несколько слов... Ну, во-первых, я бы хотела возразить Лесневскому. Хотелось бы возразить по многим пунктам, но уж по одному точно. Было бы, мне кажется, с нашей стороны довольно наивно думать сегодня, что мы решим «загадку Окуджавы». В частности, загадку его музыкальной интонации. Я читала статьи музыковедов, которые говорят, что они не могут понять этот феномен. Не могут понять потому, что если это разгадывать буквально, то тогда можно поверить, что это действительно три ноты, которые он знал. Но эффект, который достигается — даже музыкальный эффект, — выходит за пределы тех струн, сыграй на которых другой — ничего не получится. Поэтому рассуждение Лесневского мне кажется необычайным упрощением вопроса, который сам же автор поднял.

Второе, о чем я хотела бы сказать. Вы знаете, что, как и многие гении — в частности, Бабель, Зощенко, — Окуджава был мистификатор. И любил прикидываться простаком. Он никогда не сказал бы о себе, что он философ. Да? И в связи с этим я вспоминаю фразу Феллини в его книге «Делать фильм», которая меня когда-то очень удивила, потому что казалось, что Феллини не оперировал такими словами, как «информация»... А он написал, что верит в образ, а не в информацию, вернее, верит в информацию, вытекающую из образа⁶. Все, что мы пытаемся обозначить сегодня как философию Окуджавы, — это попытка, изначально обреченная: передать ту философию, которая существует в форме художественной информации, на наш язык, на другой, нехудожественный язык — невозможно. Это два принципиально разных языка, и любая вербализация философии Окуджавы будет значить меньше, чем она же, заключенная в его художественно-образной системе. Это если попытаться ответить, Георгий Степанович, на ваш вопрос.

А. Кушнер. Доклады Кати Лебедевой и Светланы Сергеевны Бойко мне были чрезвычайно интересны. Потому что речь шла как раз о том же, о чем написана «Мелодика русского стиха» Эйхенбаума. Только, может, Окуджава — крайнее выражение этой особенности русского стиха. Мне приходилось бывать на поэтических фестивалях, я слышал стихи на самых разных языках и должен сказать: в последнее время в стихах — что на немецком, что на английском, что на французском языке — музыки нет абсолютно. Есть игра слов, чрезвычайно остроумные наблюдения, и факты, и прочее, и прочее, но нет музыки. И поэтому, когда выступает на таких фестивалях русский поэт, у слушателей ушки на макушке, потому что они отвыкли от музыки в стихе. У нас она пока сохранилась.

Баратынский — поэт мысли, не правда ли? Уж его с пением никак не свяжешь. Но он же ведь сказал: «Люблю я вас, богини пенья, / Но ваш чарующий наход, / Сей сладкий трепет вдохновенья, — / Предтечей жизненных невзгод»⁷. И в его стихах была эта «музыка». Она живет в стихах едва ли не любого русского поэта, а есть и крайние случаи: Окуджава, Фет. Фет: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!»⁸ Он это и делал, на горе структуралистам — простите, я их очень уважаю, но им с Фетом делать совершенно нечего: там нет слов — и там великая поэзия, конечно.

Ещё хочу сказать, что мне понравилось то, что говорил Лесневский, несмотря на парадоксальность и моё несогласие со многим. Потому что это была прелестная метафора насчёт «трёх бедностей» — я согласен с этим, здесь есть смысл, и Франциск Ассизский был упомянут не случайно. А вот что вызывает моё возражение, это следующее (может быть, я неправильно понял): Окуджава, получается, даже как бы и не лирик. Вот с этим не могу согласиться — лирик, и еще какой! Ведь дело в том, что вовсе не обязательно писать о себе, чтобы быть лириком.

Иногда я думаю: чем настоящие стихи отличаются от подделки? Какие стихи меня волнуют, а какие оставляют равнодушным? И я понял очень простую вещь: хороши те стихи, которые я могу приложить к сердцу и прочесть как свои, как нечто, имеющее ко мне прямое отношение. При этом стихи могут быть о чем угодно. «Звенела музыка в саду / Таким невыразимым горем. / Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду»⁹, — эти стихи Ахматовой написаны и обо мне тоже, хотя «устриц во льду» я не ел лет до пятидесяти, пока не побывал во Франции.

И стихи Окуджавы «Девочка плачет: шарик улетел»¹⁰ тоже написаны про меня, хотя я не девочка и шарик у меня никуда не улетал. А сколько сегодних стихов, которые, при всей своей виртуозности, не имеют ко мне никакого отношения! Никакого. Это «мертвая вода» — при всех, может быть, даже замечательных находках.

Вот я только что вспомнил ахматовскую «музыку в саду». А поздняя Ахматова мне совсем не так нужна, в том числе даже великолепная «Поэма без героя». Почему? Потому что ко мне это не имеет отношения, потому что все эти маски, зеркала, театрализованные любовные хитросплетения — факт ее биографии, и она так увлечена собой, что ей нет никакого дела до «читателя в потомстве», «воображаемого собеседника». Здесь, при всей виртуозности стиха, она начинает в чем-то быть похожей на Бальмонта или Вячеслава Иванова. «Преодолев» в молодости символизм, неожиданно впадает в него. И как это, в сущности, неинтересно по сравнению ну хотя бы с тютчевскими любовными стихами: «Любовь, любовь — гласит преданье...» или «Она сидела на полу / И грудю писем разбирала <...>»¹¹, — которые, скажу еще раз, я могу произнести от своего лица. Все дело в этом: можем мы присвоить чужие стихи, прочесть их как свои, или нет.

И еще два слова в связи с докладом Светланы Сергеевны. Она заметила союз «а» в начале стихотворения Окуджавы, сделала прелестное наблюдение. Такой разговор мне кажется очень важным, потому что если спросить, где, собственно, гнездится поэзия, то ответ будет очень прост: именно в таких вещах. Есть запятая после «а» или нет. «А, ты думал — я тоже такая, / Что можно забыть меня?»¹² Как это замечательно у Ахматовой, какая живая интонация устной разговорной речи! Представим себе, что она сказала: «А ты думал, я тоже такая — что можно забыть меня?» Все кончено, стихотворение пропало. Поэты, отказывающиеся сегодня от знаков препинания, подрывают интонационные возможности поэзии, разрушают самое главное.

И вот под этим углом зрения очень интересно и продуктивно посмотреть на стихи Окуджавы — он был очень точен в интонационном смысле, его голос не спутаешь ни с каким другим.

Л. Кошут. Вопрос об активном восприятии Булата Окуджавы в Германии был, конечно, задан Кате Лебедевой и Барбаре Кархофф. Но раз они еще не поднялись, чтобы отвечать, то я беру на себя право сказать кое-что по этому вопросу. Надо оговориться, что — хотя Германия сейчас одна, несмотря на все противоречия, которые в ней существуют, — их было две. Потому я беру на себя только ответ по той части, которой являлась ГДР. О другой я мог бы говорить только понаслышке, но это уже не мое дело.

Теперь про ситуацию у нас. С одной стороны, существовала, конечно, политика — официальная германо-советская дружба. И несмотря на то, что имеются и расхождения, нельзя все сводить к «официальщине», будто она народа не касалась. У народа — у большей его части — давно образовались настоящий интерес, настоящие симпатии в отношении к людям Советского Союза, и это касается не только русского народа, русской литературы. И в издательской политике мы уделяли очень много внимания всем национальным литературам СССР. Но, конечно, большой русской литературе уделялось особенно много внимания.

Второе. У нас почти с самого начала в школе все «проходили» русский язык. Многие, конечно, без пользы: они «проходили» эти уроки, а русского языка не знали. Но многие не зря учились — они занима-

лись русским языком, полюбили его. Так что на концертах Булата Окуджавы, когда он пел свои песни, большая часть публики понимала его независимо от перевода, который сопровождал его выступления. Это была особенно заинтересованная часть аудитории.

Но и это не все объясняет. Возрастали политические противоречия, противоречия по отношению к политике. С одной стороны, были лозунги, планы и так далее; с другой стороны — ожидания, которые во многом не оправдывались. От этого возникали вопросы, рос интерес к критической литературе из Советского Союза. Надо сказать, что наше издательство «Volk und Welt» в первую очередь издавало таких, скажем кратко, критических писателей. У нас они шли громадными тиражами, и встречи с такими авторами проходили особенно оживленно.

К тому же абстракция лозунгов вызывала и жажду душевного, сердечного. Не случайно у нас в ГДР поднялась целая волна поэзии. С публичным ее проявлением был связан Стефан Херmlin — по его инициативе, под его руководством прошел в Академии искусств первый большой вечер, где выступало много молодых поэтов. Это не всем нравилось, потому что приходило много молодых, которые выражали в своих стихотворениях не только то, что соответствовало лозунгам.

В этом есть некоторое сходство с тем, что заставило когда-то Булата Окуджаву писать песни, которые противостояли официальным песням. Об этом он часто рассказывал, этому посвящаются и его последние автобиографические рассказы. И отсюда шла волна интереса к нему, когда у нас начали распространяться его песни. Сами наши поэты им заинтересовались. Например, когда я работал над книгой, которая здесь уже несколько раз упоминалась — это «Romanze vom Arbat», то есть «Арбатский романс», — мне трудно было ограничиться пятью поэтами-переводчиками, многие хотели участвовать. А когда я потом дал свои добавочные пересказы песен Окуджавы — об этом подробнее в моем завтрашнем докладе — на рецензию нашему поэту Адольфу Эндлеру, он не только по-своему раскритиковал мои пересказы, но предложил взамен свои, альтернативные (я в своей книге ряд из них напечатал: пусть читатели нас рассудят).

Многие занимались поэзией Булата Окуджавы. До сих пор выступает со своими переводами, которые он поет под гитару, Экехардт Маас. Ольга Владимировна знает его, они с Булатом были у него дома. Так что шло и самоделие в этом отношении. О признании интереса и успеха говорят даже решения издательства. Та книга «Romanze vom Arbat» вышла тогда непредставимо сегодня высоким тиражом — и разошлась. Создание, производство книги стоило больших денег. Даже переиздание — когда макет, все готово, надо только печатать — создавало 120 тысяч марок дефицита, и все же издательство выпустило вслед первому изданию и переиздание. Вот каким поэтом Булат Окуджава оказывался даже для издательства — дороже большого денежного дефицита!

Еще несколько слов по вопросу, откуда же за границей может взяться «чувство, что такое Арбат». В какой-то мере в Берлине это есть, и я, когда у нас выступают по поводу творчества Булата Окуджавы, указываю на это то ли сходство, то ли родство. А все подтверждают, что это именно так. Я имею в виду берлинский район Пренцлауер Берг. Это и рабочий район, и район, где живут поэты, художники, богема, более или менее бедный народ.

Г.Белая. Но это же новый район.

Л.Кошут. Нет, это район со своей традицией, атмосферой. Он сейчас меняется. Он меняется и перестает быть таким районом, о котором я говорю. Он перестает быть похожим на Старый Арбат так, как Новый Арбат на Старый Арбат тоже уже не похож, о чем сожалел Булат Окуджава. Так, значит, и там происходило много авторских чтений, на которые нелегально собирались в квартирах. Там поэты, прозаики читали свои произведения — я сам несколько раз присутствовал на таких мероприятиях. Там, конечно, присутствовали и «нерасшифрованные» какие-то тайные агенты. Конечно, это другой народ, другой менталитет (склад ума, специфическое восприятие действительности), и все же напоминает немножко Арбат, род людей с Арбата.

Так что если взять все это вместе, то оно объясняет в какой-то мере, откуда возник у нас такой большой интерес к поэзии Булата Окуджавы. Среди народа этот интерес, эта симпатия до сих пор существуют, хотя с большим огорчением надо заметить, что со времени крушения ГДР в условиях увеличенной, единой Германии стало намного труднее его издавать. Об этом я завтра еще скажу, но перелом произошел, к сожалению, и в этом отношении.

Е.Лебедева. Я тоже из бывшей ГДР. Кошут, конечно, прав: у нас все в школе изучали русский язык и поэтому поняли песни Окуджавы. Но главное, думаю, поняли, что это просто великая поэзия. И еще важно сказать, что в те годы в ГДР общественная ситуация была такая же, как в Советском Союзе. И поэтому функция этих песен была та же самая, что здесь. Тогда и у нас были свои шестидесятники. Кстати, Галина Андреевна и Булат Шалвович дружили с ними. Например, с Ральфом Шрёдером, который издавал Окуджаву, все его исторические романы. Мое поколение — дети этих шестидесятников, и мы через них познакомились с песнями Булата. Мы, конечно, чувствовали, как и здесь все, что это — песни о нас.

Б.Кархофф. Я должна сказать, что, хотя я тоже из Берлина, из Западного Берлина, я из совершенно другой страны, из другой Германии. Во всем Западном Берлине тогда было всего три школы, в кото-

рых можно было учить русский язык. В свободном университете в Западном Берлине нас было, если я правильно помню, около тридцати студентов-славистов. Мы помещались в старой вилле. Наше положение в обществе было сложным, потому что, раз мы занимались русским языком, мы были «естественно, коммунисты». А это было у нас ругательное слово. А у вас мы были «естественно, шпионы», так как занимались русским языком. Я думаю, что раз Булат Шалвович выступал у нас уже с шестидесятих годов, то здесь уже тогда еще «подозрительный» русский язык не играл роли. Когда Булат Шалвович выступал у нас, он настаивал на том, чтобы его переводили. И поэтому я считаю, что у нас в Западной Германии публику интересовали его общечеловеческие темы и чистая лирика, которую все воспринимали. У нас в Марбурге имеются очень давние культурные контакты с Россией. В Марбургском университете учились Ломоносов и Пастернак. А именно эти контакты интересовали Булата Шалвовича, когда он приехал в первый раз в Марбург.

Далее, я согласна с Галиной Андреевной, что есть какая-то пракультура и что Булат Шалвович подсознательно пользуется архетипами, о которых говорит Юнг. Это одна из причин, почему и у нас понимают Окуджаву. Это наша общая европейская культура и понятие архетипов.

А что касается музыки, я думаю, что музыка часто сопровождает стихотворения — как речитатив. В молодости я, единственная неправославная, пела в Западном Берлине в хоре в русской церкви, и когда услышала Булата Шалвовича первый раз в записи на пластинке в Париже, мне его исполнение напоминало пение псалмов в русской церкви.

С. Лесневский. «Мне нужно на кого-нибудь молиться»¹³. Его песнопения — это молитвы.

Б. Кархофф. Точно. Что же касается стихов, то я считаю: когда стихотворение написано и напечатано (об этом мы с Ольгой Владимировной говорили), тогда оно уже не только автору принадлежит, но и читателю или слушателю, и каждый может, в сущности, понимать его по-своему. Я, конечно, не отрицаю при этом «авторские права» в юридическом смысле.

Примечания:

¹ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 88.

² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 500.

³ Там же. С. 208.

⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Т. 3. Л.: Наука, 1977. С. 177.

⁵ См.: Булат Окуджава. Спец. выпуск. 1997 [21 июля]. Из бесед с Ириной Ришиной. С. 18.

⁶ См.: Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. С. 151.

⁷ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. (Литературные памятники). М.: Наука, 1982. С. 343.

⁸ Фет А.А. Сочинения. В 2 т. Т. I. М.: Худ. лит., 1982. С. 123.

⁹ Ахматова А. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Сов. писатель, 1976. С. 56.

¹⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 20.

¹¹ Тютчев Ф.И. Сочинения. В 2 т. Т. I. М.: Правда (Библиотека «Огонек»), 1980. С. 123, 148.

¹² Ахматова А. Там же. С. 170.

¹³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 75.

День третий

21 ноября

Лазарь ЛАЗАРЕВ

«Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...»

(Булат Окуджава и война)

«Когда человек умирает, / изменяются его портреты»¹. Здесь уже приводились эти строки Ахматовой, которая была уверена, что это общее явление, так происходит всегда и со всеми.

После кончины Булата Окуджавы меняются и его «портреты». И речь идет не только о нынешнем — позднем — государственном признании: учреждена премия его имени, в Переделкине создан его музей, на Арбате будет сооружен памятник поэту. Вряд ли Окуджава мог все это себе представить: долгие годы власти его не больно жаловали. Кровавое колесо советской истории проехало и по его судьбе: он был еще мальчишкой, когда расстреляли его отца и дядю, мать отправили в лагерь. Жил с клеймом сына «врагов народа», что значило — в этот институт не примут, в этом городе не пропишут, эту работу не получить. Все, что выходило из-под его пера, встречалось в штыки официальной критикой. Пластинки не выпускали, вечера запрещали. За то, что вел себя независимо, — персональное дело, исключение из партии. Почти полный набор советских карательно-воспитательных мер достался на его долю.

Но говоря о меняющихся «портретах» Окуджавы, я имел в виду прежде всего другое — судьбу его литературного наследия. Его творчество предстает нынче в новом свете. Из сферы литературной критики, сиюминутных, сугубо оценочных суждений, злободневных ассоциаций оно перемещается в сферу литературоведения, исследования жизненных и литературных истоков, образного строя, поэтических структур и так далее. Тому убедительное свидетельство — эта Международная научная конференция.

Так случилось, что в литературу Окуджава вошел одновременно с группой поэтов, которых потом стали называть шестидесятниками. Обойму эту составили Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина; пятым был Булат Окуджава. На поэтическом небосклоне звезда их взошла после XX съезда партии, когда вспыхнул необычайно острый интерес к поэзии, знаменовавший после оцепенения сталинских времен начало духовного раскрепощения общества. Они были тотчас замечены читателями, и с тех пор имена их обычно произносят вместе. Успех у них был грандиозный, неслыханный, аудиторию они собирали многотысячную. И в сознании

многих читателей, да и критиков, они закрепились как некое творческое содружество.

И еще одна обойма, утвердившаяся в читательском сознании и критическом обиходе, — по жанру, который позднее назвали авторской песней. Это Булат Окуджава, Александр Галич, Владимир Высоцкий, Юлий Ким.

Поэзия Окуджавы оказалась, таким образом, размещенной на литературной карте вовсе не там, где она должна находиться, и многократно повторенная эта невольная ошибка затемняет и подлинные истоки, и пафос его творчества. Литературоведческий, историко-литературный подход, вступающий в свои права, требует иных координат.

Окуджава — из другого времени, нежели его постоянные соседи по критическим «обоймам», у него другой жизненный опыт. «А мы с тобой, брат, из пехоты»² — это о себе он говорит в одной из прекрасных песен. Нет, все-таки не Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко и Роберт Рождественский, а Борис Слуцкий и Давид Самойлов, Юрий Левитанский и Сергей Орлов его собратья, ближайшие поэтические родственники. И в прозе это не шестидесятники Василий Аксенов, Анатолий Кузнецов, Анатолий Гладилин, а Виктор Некрасов и Григорий Бакланов, Константин Воробьев и Вячеслав Кондратьев — бывшие солдаты и лейтенанты переднего края, «окопники» Отечественной.

О том, что на войне были его главные жизненные университеты, Окуджава говорил не раз. Говорил в 1962 году, в начале литературного пути, когда еще числился в «молодых»: «У меня большинство стихотворений и песен — военного плана, и это объясняется прежде всего тем, что семнадцати лет из 9-го класса ушел на фронт. И это было очень страшно. Очень страшно. И тогда стихов не писал. А стихи я стал писать значительно позже. Мои воспоминания шли за мной по пятам и идут. И почему-то у меня все время — до сих пор — появляются военные стихи и военные песни»³.

Он повторил это и через тридцать лет, в 1992 году, когда ему уже было под семьдесят: «Война коснулась меня, когда мне было 17 лет, и она глубоко засела во мне. И, конечно, я все под впечатлением остаюсь до сих пор, хотя прошло полвека»⁴.

Но эти авторские признания пропускались мимо ушей, во внимание не принимались — тако-ва была сила инерции утвердившегося подхода. Не считались и с тем, сколько среди созданных Окуджавой в 50-е годы песен и стихов, заложивших фундамент его нарастающей популярности, посвящено войне. Это и «Песенка о солдатских сапогах», «Король», «Медсестра Мария», «До свидания, мальчики», «Бумажный солдатик». Это и очень сильные стихи «Синька», «Вобла», «Ангель», «Первый день на передовой», «Я ухожу от пули, делаю отчаянный рывок...», «Не вели, старшина, чтоб была тишина...», «Сто раз закат краснел, рассвет синел...», «Тамань».

Шли годы, а он в песнях и стихах снова и снова возвращается к войне. 60-е годы: «Черный «мессер», «Песенка о московских ополченцах», «Песенка веселого солдата», «Песенка о пехоте», «Часики», «Шла война к тому Берлину...», «Отрада», «Четыре года», «Душевный разговор с сыном», «Белорусский вокзал»... 70-е годы: «Послевоенное танго», «Из фронтового дневника», «А мы с тобой, брат, из пехоты...», «Проводы у военкомата»... 80-е годы: «Воспоминание о Дне Победы», «Всему времечко свое: лить дождю. Земле вращаться...», «Живые, вставай-подымайся...», «Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых...», «На полянке разминаются оркестры духовые...», «Мое поколение», «Старики умирать не боятся...», «Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...». 90-е годы: «Вы говорите про Ливан...», «Ехал всадник на коне...». Хочу заметить для точности, что я перечислил далеко не все стихи и песни, так или иначе посвященные войне.

Прочитав в 1943 году стихи Семена Гудзенко, написанные в госпитале после ранения, Илья Эренбург так определил их новаторскую природу: «Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Это поэзия не о войне, а с войны, с фронта. Именно поэтому его поэзия мне кажется поэзией-провозвестником»⁵. В сущности, это была общая, родовая характеристика поэтов фронтового поколения. Она верна и по отношению к творчеству Булата Окуджавы — оно с фронта, изнутри войны.

На фронте сформировались его представления о добре и зле, о чести и бесчестии, отсюда он вынес неостывающую ненависть к кровопролитию, жестокости, милитаристской романтике, демагогии и казенной лжи, там, под огнем, научился по-настоящему ценить жизнь, проникся уважением к правде — той, о которой, видимо, не зря говорят, что она горька.

Прочитав два поздних стихотворения Окуджавы, в которых его мировосприятие, сформировавшееся на фронте, его отношение к войне выступают с замечательной поэтической ясностью и глубиной:

Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою.
А может быть, подстреленный, давно живу в раю,
и куши там, и рощи там, и кудри по плечам...
А эта жизнь прекрасная лишь снится по ночам.
(«Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...»⁶)

И концовка второго:

Судьба ли меня защитила, собою укрыв от огня!
Какая-то тайная сила всю жизнь охраняла меня.
И так все сошлось, дорогая: наверно, я там не сгорел,
чтоб выкрикнуть здесь, догорая, про то, что другой не успел.
(«Поздравьте меня, дорогая: я рад, что остался в живых...»⁷)

О том, какое большое место в памяти Окуджавы, в его художественном мире занимала война, свидетельствует и то, что она нередко всплывает в стихах на вполне штатские темы, через ее реалии видит поэт окружающую его послевоенную, мирную действительность. Вот пейзажная зарисовка:

Все мне чудится:
вот сойдутся дубы,
и осины, и ели.
И повторят привалов уют.
Над кострами развезят шинели
и домашнее что-то,
щемящее
запоют.

(«Лес таинственный, лиственный...»⁸)

Вот стихотворение, посвященное поэтическому слову:

А есть слова: шинелей серый ряд.
В литые сапоги
они обуты,
ремни свои затягивают круто,
махоркою прогорклою дымят.

(«Есть разные красивые слова...»⁹)

О своем костюме:

На мне костюмчик серый-серый,
совсем как серая шинель.

(«На мне костюмчик серый-серый...»¹⁰)

О шарманке:

по Сивцеву Вражку проходит шарманка —
смешной, отставной, одноногий солдат.

(«Когда затихают оркестры Земли...»¹¹)

По дороге из Нормандии в Париж ему вдруг:

Припомнилось, привиделось, приснилось,
пригрзилось, и все остановилось
на том углу, где был я юн и слеп,
в землянке той, не слишком-то удобной...

(«Со скоростью сто сорок километров...»¹²)

Да и те стихи Окуджавы, которые я бы назвал костюмно-историческими — герои их юнкера, гу-

сары, кавалергарды («Проводы юнкеров», «Старинная солдатская песня», «Песенка кавалергарда», «Песенка о молодом гусаре», «Нужны ли гусару сомненья...»), — и те, в которых создается мир сказки («Старый король», «Капли Датского короля», «Военные портняжки»), — все они, несомненно, подсказаны, навеяны воспоминаниями о фронтовой юности.

Многие поэты наши искали и предлагали в своих стихах слово, которое претендовало на то, чтобы стать поэтической формулой войны. Василий Лебедев-Кумач: «Идет война народная, священная война» («Священная война»¹³). Александр Твардовский: «Бой идет святой и правый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле» («Василий Теркин»¹⁴). Константин Симонов: «Да, война не такая, какой мы писали ее, — это *горькая штука...*» («Из дневника»¹⁵). Михаил Кульчицкий: «Война ж совсем не фейерверк, а просто *трудная работа...*» («Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник...»¹⁶). Борис Слуцкий: «А война — была. Четыре года. *Долгая была война*» («Ордена теперь никто не носит»¹⁷). Давид Самойлов: у него война — это «*роковые, свинцовые, пороховые*» годы («Сороковые...»¹⁸).

Булат Окуджава предложил свое определение: «Ах, война, что ж ты сделала, *подлая...*» («До свидания, мальчики»¹⁹). Развернутое и реализованное в его песнях и стихах, в автобиографической повести «Будь здоров, школяр», это «*подлая*» ошарашивало, потому что резко расходилось с утвердившимся в нашей пропаганде и в нашем искусстве взглядом на войну. Как он однажды заметил: «Все мои стихи и песни не столько о войне, сколько против нее»²⁰. Война особым образом настроила его будущее писательское зрение. Она выветрила из меня навсегда, рассказывал он, те осколки романтики, которые во мне все же еще, как и в любом юнце моего возраста, сидели. Я увидел, что война — это суровое, жестокое единоборство, и радость побед у меня постоянно перемешана с горечью потерь, очевидцем которых я был. И впоследствии, когда я все это осознал, не могу сказать, что я стал пацифистом, это было бы смешно, но во мне выработалась не умозрительная, а органическая ненависть к войне. И это отложило отпечаток на всю мою жизнь, и литературную тоже.

Пережитое на войне помогло сбросить шоры милитаристского догматизма — и идеологического, и эстетического, отвратило от культовой мифологии, от пропагандистского позерства в искусстве, от батальной литературщины. И отвратило не одного Окуджаву. Это было общим свойством «лейтенантской» литературы — за что ей тогда немало доставалось: ее прорабатывали за «окопную прав-

ду», «дегеронизацию», «ремаркизм», «пацифизм». (Нынче многие не могут себе представить, что это были тяжелые идеологические, политические обвинения, за которыми следовали соответствующие «оргвыводы».)

А Окуджаве после повести «Будь здоров, школяр» приписывались самые тяжкие грехи. Повесть появилась на свет в «Тарусских страницах», которые были осуждены специальным постановлением Бюро ЦК КПСС по РСФСР. В предшествовавшей постановлению Записке, подготовленной двумя отделами ЦК (кстати, одним из ее авторов был небезызвестный Егор Лигачев), о зловредном сочинении Окуджавы говорилось: «Главный герой повести и его товарищи выглядят откровенно циничными, разболтанными, трусливыми людьми, лишенными высоких чувств любви к Родине, преданности делу социализма, воли к борьбе с фашизмом, то есть всех тех прекрасных качеств, которые придавали непреодолимую силу нашим бойцам <...> Не вызывают симпатии и командиры. К многим из них в повести приклеиваются такие ярлыки, как «штабные крысы», «гады...»²¹ Надо ли объяснять, почему до перестройки повесть «Будь здоров, школяр» не перепечатывалась.

Но справедливости ради скажу, что не только официальная критика громила повесть. Она была осуждена и на страницах «Нового мира», стойко и последовательно защищавшего «лейтенантскую» литературу. Видимо, автора той давней статьи в «Новом мире» напугал открытый антивоенный пафос Окуджавы. «Человек на войне — и всё, — выговаривал он Окуджаве. — Какой человек, на какой войне, за что он, в конце концов, сражается — не важно. Все войны одинаковы, на всех войнах человеку тяжело, все войны — зло»²².

Не стану доказывать, что любая война, даже справедливая, — дело кровавое, противоестественное, бесчеловечное, что автор статьи, отрицающий это, не прав: опровергать его сегодня — ломиться в уже широко распахнутые ворота. Но, может быть, герою Окуджавы действительно безразлично, за что идет война, и он в самом деле «занят только собой», мысли его поглощены обмотками, с которыми не может как следует справиться, ложкой, которую потерял? Диву даешься, как тогда была прочитана — вернее, не прочитана — повесть «Будь здоров, школяр». И иными критиками — не по злому умыслу даже, не потому, что следовали указаниям идеологических служб, а потому, что повесть Окуджавы опережала бытовавшие представления о войне и о том, как о ней надо писать, недоступен был ее пафос и образный язык, опередившие свое время.

В повести не было привычно «олитературенного» изображения войны, и это воспринималось как искажение жизненной правды. Для того чтобы

верно понять повесть, надо было выбраться из наземной колесницы ходячих героических представлений о войне. Вспомним, как в «Войне и мире» Николай Ростов, правдивый молодой человек, делаясь своими впечатлениями о кавалерийской атаке, рассказывает не то, что было с ним в действительности, а то, чего ждут от него слушатели, — не может преодолеть власть утвердившегося канона батальных описаний. В таком же примерно положении оказались некоторые критики повести «Будь здоров, школяр».

Герой ее не произносит тех слов о любви к Родине, которые обычно изрекались в газетных очерках и бездарных романах: они кажутся ему фальшивыми или нецеломудренными. Но ведь он уходит на фронт добровольцем, что яснее ясного раскрывает его отношение к происходящему, его настроение, хотя рассказывает он о своем поступке в юмористических тонах, не желая его героизировать. И о ненависти к фашистским захватчикам герой Окуджавы не произносит речей — но разве непонятно, что у него на душе, если он, испытавший множество унижительных неудобств из-за потерянной ложки, отказывается взять трофейную — она вызывает у него отвращение? Вообще высокое в повести, как и было на реальной войне, погружено, вросло в быт, в немыслимо тяжелый фронтовой быт, гнетущий не меньше, чем страх смерти.

Все автобиографические вещи Окуджавы написаны от первого лица, это лирическая проза, но немалая дистанция отделяет автора от героя, и создается она прежде всего иронией (исследователям его творчества еще предстоит осмыслить и раскрыть содержание его поэтической декларации: «Я выдумал музу Иронии для этой суровой Земли»²³). С насмешливой грустью вспоминает Окуджава себя на фронте: «Нынче все это по прошествии сорока с лишним лет представляется столь отдаленным, почти придуманным, что я теряю реальное ощущение времени. Да и самого себя вижу почти условно: так, некто нереальный семнадцатилетний, с тоненькой шейкой, в блеклых обмотках на кривых ножках, погруженный в шинель с чужого плеча...»²⁴ Однако мы ошибемся, посчитав этот портрет, нарисованный по памяти и густо окрашенный сегодняшней иронией, документальной фотографией, и автор время от времени очень деликатно, едва заметно от этого предостерегает: обратим внимание на «вижу почти условно», «некто нереальный». Вот характерный для манеры Окуджавы эпизод: «Командир полка читает донесение и поглядывает на меня. И я чувствую себя тщедушным и маленьким. Я смотрю на свои не очень античные ноги, тоненькие, в обмотках. И на здоровенные солдатские ботинки. Все это, должно быть, очень смешно. Но никто не смеется»²⁵. Не пропустим при чтении

«никто не смеется» — оно предупреждает, что, наоборот, герой выглядел до смешного нелепым не на самом деле, а лишь в собственных глазах.

Война — с ее жестокими требованиями строжайшей дисциплины, беспрекословного выполнения приказов, — стригущая всех под одну гребенку, была, однако, в годы, которые описывает Окуджава в повести «Будь здоров, школяр», временем преодоления психологии «винтиков», временем самостоятельных решений, цена которых — жизнь или смерть; временем крушения сталинских пропагандистских мифов, глубоко проникших в массовое сознание, — процесс этот, как точно определил его суть известный наш историк Михаил Гелфанд, был стихийной десталинизацией. Духовный опыт многих фронтовиков стал потом психологической базой XX съезда партии, помог сокрушению не только недавних идолов и кумиров, но и взрастившего их тоталитаризма.

И здесь следует возвратиться к тем двум «обоймам», о которых шла речь в начале. Намечая новые, литературоведческие координаты для рассмотрения творчества Окуджавы, я вовсе не считаю, что все в его поэзии и прозе может быть объяснено одной лишь войной. Вполне реальна и связь Окуджавы с шестидесятниками, но ее надо рассматривать не как внешнюю, не как простое совпадение по времени вступления в литературу, а как содержательную — это общность некоторых «оттепельных» идей, мотивов, настроений.

И о второй «обойме» — «бардовой». Она тоже возникла не на пустом месте. Новое время, время начинавшегося в «оттепель» духовного раскрепощения, потребовало новых песен. Так рождалась авторская песня. Что касается Окуджавы, то сейчас уже совершенно ясно, что в отечественной словесности не было поэта, который, как он, создал бы такой большой массив современных, подлинно народных песен (сегодняшняя народность уж точно не в лапотно-сермяжном мнении и описании сарафана, которые высмеивали еще Белинский и Гоголь). Гитара, которая десятилетиями воспринималась как один из неизменных атрибутов мещанской пошлости, оказалась у него связанной с высокой поэзией. Песни Окуджавы (а в них, как мне кажется, его поэтическая индивидуальность выразилась и наиболее органично, и наиболее полно), опирающиеся на романсовую традицию, противостоящую так называемой «массовой» песне, которая долгое время была официальной и полномочной законодательницей вкусов, не опускались, однако, до душещипательной сентиментальной чувствительности — в них был истинный драматизм, они вбирали в себя трагедии нашего жестокого века.

В конце хочу повторить: литературоведский, историко-литературный анализ, час которого настал для творчества Булата Окуджавы, по-

может и лучше понять содержание и пафос его песен и стихов, его прозы, и по-настоящему оценить их масштаб.

Примечания

- ¹ Ахматова А. Собр. соч. В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. С. 462.
- ² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 312.
- ³ Булат Окуджава: «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 9.
- ⁴ Там же. С. 14.
- ⁵ Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны. В 2 кн. М., 1966. Кн. 1. С. 96.
- ⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 470.
- ⁷ Там же. С. 399. Здесь и далее курсив принадлежит автору статьи.
- ⁸ Окуджава Б. Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 11.
- ⁹ Там же. С. 7—8.
- ¹⁰ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 65.
- ¹¹ Там же. С. 121.
- ¹² Там же. С. 561.
- ¹³ «Я был на той войне...» Стихи поэтов-фронтовиков / Сост. А. Турков. М.: Новый Ключ, 2000. С. 159.
- ¹⁴ Твардовский А. Василий Теркин (Книга про бойца). М.: Современник, 1976. С. 36.
- ¹⁵ Симонов К. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта). Л.: Сов. писатель, 1982. С. 119.
- ¹⁶ «Я был на той войне...» С. 153.
- ¹⁷ Слуцкий Б. Собр. соч. В 3 т. М.: Худ. лит., 1991. Т. 1. С. 80.
- ¹⁸ «Я был на той войне...» С. 300.
- ¹⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 56.
- ²⁰ Песни Булата Окуджавы / Сост. Л. Шилова. М.: Музыка, 1989. С. 44.
- ²¹ О судьбе сборника «Тарусские страницы» // Вопр. литературы, 1993. Вып. 2. С. 264—265.
- ²² Кондратович А. Человек на войне (о прозе 60-х годов) // Новый мир, 1961. № 6. С. 221.
- ²³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 459.
- ²⁴ Окуджава Б. Уроки музыки // Окуджава Б. Девушка моей мечты. Автобиографические повествования. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 13.
- ²⁵ Там же. С. 32.

Александр ГИНЗБУРГ

Булат и поступок

*М*еня совсем неправильно обозначили в программе. Я уже 23 года не правозащитник и вообще за-был, когда и кого я защищал. Я никогда в жизни не был публицистом. Я действительно был журналистом, но уже минимум два года у меня осталось одно высокое звание, присвоенное мне советской властью, — особо опасный государственный преступник, особо опасный рецидивист. И знайте, что если вы услышите в моей речи какие-то всхлипы, то это просто потому, что многие рецидивисты — я, наверное, в том числе — сентиментальны.

Мое сообщение — это вовсе не научный доклад, это несколько свидетельских показаний. Мне кажется, что о писателе, даже о писателе, можно судить не только по его текстам, но и по его жизни, по его поступкам. И поэтому мое сообщение называется или «Булат и поступок», или «Булат на грани преступления». Эпиграф перекликается с Лазарем Ильичем: «Не верьте пехоте...»

Я совершенно не верю многим автобиографическим текстам Булата, особенно когда это касается Булата за рубежом. Наверное, многие слушали его выступления, когда ему аккомпанировал Булат-младший, а он больше рассказывал, чем пел... Это была уже самоирония, переходящая в самоуничтожение. Я этому не хочу верить. Начну с истории, к которой имел непосредственное отношение.

Это 59-й год... Я как раз тогда познакомился с Булатом. Может быть, кто-то из старшего поколения помнит такое явление в русской литературе, которое называлось (я не знаю, есть ли оно сейчас или нет) «литературные объединения». Так вот, я по своей газетной работе в «Московском комсомольце», в отделе литературы и искусства, какое-то время увлекался тем, что ходил по этим литературным объединениям, хотя не писал стихов и не писал рассказов. Их было очень много — и у нас в газете, и на нашем журфаке в МГУ, и на факультете у филологов, и... масса всего! Но, пожалуй, самым интересным было литобъединение под управлением, если мне не изменяет память, Григория Левина «Магистраль» при Центральном Доме культуры железнодорожников. У меня там появилась масса друзей. Там я увидел, наверное, впервые людей в процессе творчества. Скажем, на моей памяти, как Булат приходит и поет «За что ж вы Сань-

ку-то Аронова, ведь он ни в чем не виноват». Потом из этого получилась замечательная песня про Ваньку Морозова. А дело было в том, что наш друг, член того же литобъединения, ныне главный моралист газеты «Московский комсомолец» вдруг влюбился в балерину. Была очень драматическая история. И именно там, в литобъединении, общаясь с людьми, которые не жили литературным трудом — им дышали, но не зарабатывали, — я понял две вещи. Время было, вы знаете, весьма туманное. С одной стороны — после XX съезда, реабилитаций, а с другой стороны — после событий в Венгрии. Понять трудно... Для этого недостаточно быть литературоведом, философом, а уж тем более журналистом. Надо быть гораздо более тонким инструментом, таким, каким может быть, в принципе, по моему, только поэт. Наверное, еще композитор. Я чувствую это, скажем, у Шостаковича. Это первое. Второе — люди в этих объединениях делились на непечатавшихся и печатавшихся. Причем и те и другие — разнообразные люди, скажем так. Не обязательно все однозначно. Но на печатавшемся был какой-то знак — редакторы, цензуры, — знак, который я бы сравнил с рожистым воспалением. Опять же все это я говорю со ссылкой на время. И вот тогда пришла мне в голову идея — чисто журналистская. Попробовать делать журнал не из статей, а из стихов. Посоветовался я с Ароновым. Он сказал, что я сумасшедший, но стихи дал. Второй, к кому я обратился, был Булат — человек заметно старше меня. Он меня выслушал. У нас был разговор минут пятнадцать. Я ему рассказал о планах, о том, что это будет все на пишущей машинке, о том, что мы будем стараться сделать тираж... Ну, в общем, понятно, что непонятно, чем это кончится...

На следующее заседание он принес мне тексты десяти песен. Он знал, что из них я отберу пять. Было такое правило еще до появления журнала. Человек шесть-семь из литобъединения «Магистраль» попали в этот журнал — в первый и второй номера. В каждом номере было десять поэтов. Булат был, естественно, в первом. Причем Булат в это время только-только начал работать в «Литературке», куда попасть трудно и откуда вышибут в два счета. Это был, надо сказать, всерьез поразивший меня поступок. Сейчас иногда пишут, что этот самый «Синтаксис» — первый самиздатский журнал;

кто-то с этим спорит, говорит: и мы делали свои журналы, и даже раньше. Я думаю, что на самом деле это был первый самиздатский журнал, который стал всерьез явлением культуры и явлением общественным. Естественно, не из-за моей идеи, а из-за того, что в нем собрались действительно удивительные поэты. Из тридцати человек, которых мы успели напечатать, двадцать — это сегодня цвет, украшение русской литературы. Я страшно рад, что здесь, на конференции, один из авторов «Синтаксиса» — Александр Кушнер. Тогда меня посадили и осудили. Три выпуска журнала ушли на Запад. Я знаю как, но человек, который это сделал, еще несколько лет назад был жив, хотя и в совершенно разваленном виде. Журнал был напечатан (целиком все три выпуска) в 59-м номере журнала «Грани» во Франкфурте. И, кстати говоря, оттуда, из той публикации, пошли и первые переводные издания этой волны русской поэзии. Их печатали, как правило, не литературные журналы (о качестве переводов не берусь судить), а журналы, оппозиционные советской власти, которые невероятно обрадовались тому, что наконец после «Доктора Живаго» появилось на Западе нечто, как бы снабженное литературным знаком качества. Но этим выход Булата в «тамиздате» не ограничился. Довольно скоро на Западе вышла первая книга песен Окуджавы.

Я не знаю, кто это сделал с этой стороны, но человек, который делал это с той стороны, уверял меня, что книга получена непосредственно от Булата. Так что, думаю, Булат не только знал свое дело, он очень хорошо умел его делать.

Что касается второй ипостаси этих песен — «магнитиздата», то тут я очень плохой свидетель. Моя подельница, когда рассказывает о чем-нибудь интересном, что здесь происходило, обычно добавляет: «Гинзбург в это время сидел». Я в это время сидел, хотя еще до посадки записал, думаю, десятка два песен Булата. Запись велась в квартире Семена Кирсанова, в отсутствие поэта дома, на огромном аппарате — это был, по-моему, чуть ли не первый советский магнитофон по кличке «Днепр». У меня даже есть какие-то бобины от него, но сегодня в мире невозможно достать такой рыдван. А все остальные аппараты эти бобины не берут. Но мы понимали тогда, когда писали, что ни о каком распространении, пока у нас есть вот эти, в основном писательские, рыдваны, речи быть не может.

В первый день я услышал здесь странную фразу Галины Андреевны Белой о том, что Окуджаву моментально запела вся страна. Простите, рабочие не поют его до сих пор. Время, «когда мужик не Блюхера, / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя / С базара понесет...»¹, не пришло еще, и я думаю, что в течение нашей жизни не придет. И надо сказать, что даже когда кассеты действительно начали расходиться, и тогда мы не имели права

говорить о миллионах слушателей по очень простой причине — опять же со ссылкой на время и на статистику. До середины 60-х годов в стране было выпущено всех этих самых «Яуз», «Спидол» и прочих советских магнитофонов что-то порядка семидесяти—восьмидесяти тысяч. А о западной технике мы тогда вообще не думали, ни о каких кассетниках, больших или малых. Кассетники появились у нас в руках в ограниченном количестве, когда надо было записывать из-под полы диссидентские процессы.

Поэтому я думаю, что этот медленный процесс на самом деле тогда всерьез пошел, но пошел он среди работников умственного труда. Кстати, среди работников безусловно умственного труда оказались доблестные чекисты. Незадолго до моего освобождения (Булат уже начал выступать тогда, а я еще сидел) его пригласили в клуб имени Дзержинского. Какой-то праздник был. Он спел что-то. Тогда из зала закричали: «Про кота!» — «Извините, — сказал Булат, — но здесь сидит майор Ушаков, который меня об этой песне допрашивал». Мой следователь, старший следователь по особо важным делам КГБ при Совете Министров СССР.

Майор Ушаков, к сожалению, помер. Была такая дубина, что лучше бы ему до сих пор жить.

За широкое распространение песен Булата я бы не стал ручаться. Хотя мне кажется, что оно было более чем достаточным. Потому что оно выросло, на самом деле, новое поколение людей, думающих и уже что-то понимающих. Это были те, кто приходил в Политехнический, те, кто слушал его на самых разных вечерах. По-моему, Булат пел на стадионе один или два раза. И, естественно, на стадионе ему было очень далеко до Асадова по популярности. Но все-таки у него появилось огромное количество верных друзей.

Когда меня второй раз судили, была такая кампания подписанства. Писателей, включая всех подписантов, собрали в Доме литераторов, и перед ними выступал судья Миронов, главный судья Московского горсуда. Он объяснил, что зря они заступаются за этого Гинзбурга, потому что он не стихи писал и не прозу, а морил клопов и тараканов. Что чистая правда. Была у меня такая работа. Но тут встал Булат и что-то очень резкое ему ответил. Мы с Феликсом Световым пытались вспомнить, что именно. Я знаю, что это существует в диссидентской литературе, типа «Хроники текущих событий». Мы не смогли вспомнить, что же сказал Булат, но вот ощущение резкости этого его ответа сохранилось.

Теперь я хочу перейти к как бы последнему этапу наших отношений. Меня когда-то обменяли на шпионов. Я оказался в Париже. Булат любил приезжать в Париж. И Париж, город такой сложный, строгий, очень полюбил Булата. Причём это

было как-то даже удивительно, потому что в парижском списке стояли трое россиян: Майя Плисецкая, Мстислав Ростропович и Булат Окуджава. Первые двое понятно — они с международным языком. Но почему этот поющий по-русски, поначалу даже в весьма сомнительном переводе, — за что они его полюбили?.. Причем я не помню такого случая, чтобы у Булата не было абсолютно полногo большого зала.

Случилась даже такая смешная история. Пригласили группу русских бардов — Никитиных, Веронику Долину, Юлия Кима и Окуджаву. Булат поехать не смог и вовремя предупредил. Но мудрые устроители в театре «Одеон» не стали снимать его имя с афиши. Таким образом они собрали полный зал и только уже этому полному залу сообщили, что, к сожалению, Окуджава не приехал.

Один из первых его концертов, который я слушал в Париже, происходил в самом начале, по-моему, или непосредственно накануне военного положения в Польше. В это время в Париже было довольно много самых активных деятелей «Солидарности», с которыми Булат давно дружил. И мы дружили с ними. Булату для его друзей дали билеты в театр на один ряд. И он их аккуратно распределил. Он так распределил эти билеты, что вперемежку сидели ответственные работники советского посольства, лидеры «Солидарности» и отставные советские диссиденты. Вот я сидел, скажем, между Модзалевским и первым советником посольства. Было жалко на него смотреть. Булат еще в это самое напряженное время вдруг поет песню, которую все знают, посвященную Агнешке Осецкой, и вместо Агнешки у него возникает слово «поляки»: «Мы связаны, поляки, давно одной судьбою...»² В общем — поступок.

Мы с Булатом виделись в каждый его приезд, и всегда он что-нибудь от нас увозил. Иногда это были довольно толстые пачки денег, которые шли от Солженицына к Солженицынскому фонду помощи политзаключенным. Не забудьте, что тогда была еще 88-я статья Уголовного кодекса — нарушение правил о валютных операциях, которая, между прочим, могла закончиться и смертной казнью. Мы не верили в это, но тем не менее все могло быть.

Наконец, 87-й год. Начали выпускать диссидентов из лагерей. А диссиденты начали издавать свои диссидентские издания. И вот наш друг Александр Подрабинек стал выпускать правозащитную газету, которая называлась (и до сих пор называется) «Экспресс-хроника». Это, пожалуй, единственная газета, которая осталась. Естественно, первые выпуски этого еженедельника делаются на старых

разбитых машинках. Мы решили, что надо помочь. И первый компьютер в Москву для Подрабинека повез Булат. Небольшой портативный компьютер, но он славно работал.

Еще одна маленькая деталь. Я помню, как мы — Булат с женой, Синявский и я с женами — сидим в хорошем французском ресторане и пьем в очередной раз за успех нашего безнадежного дела. В этот раз Булат привез в Париж толстенную рукопись — книгу Олега Васильевича Волкова «Погружение во тьму». До ее выхода в Москве было еще лет пять минимум, причем потом выяснилось, что Булат провозил ее уже второй раз. То есть второй уже экземпляр, потому что с первым экземпляром не вышло с издателем. Но тут, слава богу, вышло, и меньше чем через год эта толстая книжка уже была готова.

Я постарался перечислить те поступки Булата, которые, я хотел бы, чтобы были включены в так называемый научный оборот. В конце концов, мы же судим о Пушкине не только по «Капитанской дочке», но еще и по дуэлям. Почему нам не вспоминать вот такие вещи о человеке?

И теперь еще чуть-чуть о последнем, и, пожалуй, самом тяжелом для него, поступке. Его последний приезд. Дня за два или три до его последней больницы у нас с ним состоялся разговор. Я, к сожалению, не очень умею вести задушевный разговор. Как старый уголовник, я прихожу и знаю, что мне надо — когда часы, когда пальто. А тут мне надо было про комиссию о помиловании. И Булат мне рассказал. И я понял, что это был настоящий подвиг. В книге³, которую мне подарил Оскоцкий, я вычитал цифирь, что за первые пять месяцев этого года эта комиссия обсудила — или подтвердила, или отменила — 716 смертных приговоров. При Булате их было больше. А это значит, что надо решить на каждом заседании судьбу тридцати—сорока человек. Я не понимаю, честно, не понимаю, как можно вот этим тонким инструментом, каким является поэт, как можно им заколачивать гвозди. И я думаю, что все, что я слышал о стремлении Булата к одиночеству, все, что я слышал о том, как и почему он жил в Переделкине, а не в Москве, в значительной мере связано с этой по-человечески совершенно неподъемной нагрузкой.

Поэтому у меня возникла идея. Мне кажется, что лучшим памятником Булату был бы закон, который (хоть это и не совсем в традициях российского законодательства) назывался бы «Закон Булата Окуджавы» — закон об отмене смертной казни. Чтобы не надо было нам из-за этого несовершенства терять Булата Окуджаву, Льва Разгона и других замечательных людей.

Примечания:

¹ Некрасов Н.А. Сочинения. В 3 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1978. С. 181.

² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 208.

³ Между прошлым и будущим. М.: Независимое издательство Пик, 2000.

Светлана ХРИСТОФОРОВА

Песенные тексты Булата Окуджавы как проблема перевода (на материале переводов на немецкий язык)

Песня — самый древний и вместе с тем постоянно обновляющийся поэтический жанр. И если поэзия сама по себе представляет большую трудность для перевода, то трудности перевода песенной поэзии возрастают многократно.

Песенный текст отличается от других поэтических текстов рядом особенностей. Во-первых, песня — это форма словесно-музыкального искусства. Текст песни и ее мелодия, дополняя и взаимообогащая друг друга, представляют собой органическое единство. Во-вторых, песенный текст — это текст, предназначенный для специфического устного (певческого) воспроизведения. В-третьих, песенный текст обладает рядом качеств, отличающих его от других типов поэтических текстов, а именно: строфичностью, отсутствием сложных синтактико-стилистических приемов, рифмой, наличием (факультативным) рефрена. Кроме того, для песенных текстов характерны удобопроизносимость, благозвучность, мелодичность, ритмичность, эмоциональность.

Все перечисленные особенности мы обнаруживаем в стихотворениях Булата Окуджавы, ставших песнями. Песни Окуджавы — выдающееся явление в русской поэзии и культуре второй половины XX века.

Стихотворения-песни Б.Окуджавы привлекали внимание переводчиков во многих странах, и сегодня они изданы на большинстве европейских языков. Его книги начали широко издаваться на Западе с 60-х годов XX века, и в том числе в немецкоязычных странах. Однако знакомство с переводами песен Окуджавы на немецком языке зачастую обнаруживает заметные расхождения между оригиналами и их иноязычными версиями.

В ФРГ и ГДР с 1965 года вышло пять отдельных сборников переводов поэзии Булата Окуджавы. К сожалению, лишь небольшая часть переводов стихотворений-песен может считаться удачной. Одним из их наиболее значимых недостатков является несовпадение мелодии оригинала и мелодии перевода или вообще ее отсутствие, в результате чего песенный текст перестает быть словесной основой песни. Нарушения ритма оригинала, то есть отсутствие эквиритмичности, характерно для многих переводов песен Окуджавы, выполненных такими перевод-

чиками, как Мари фон Хольбек, Сара Кирш, Александр Кэмпфе и Герхард Шинделе и др. Например, из семи переводов песен Б.Окуджавы в сборнике «Ausgewählte Gedichte» М. фон Хольбек эквиритмично переданы лишь две — «Черный кот» и «Песенка о дураках». Анализируя работу переводчика Вальтера Фишера в другом сборнике стихотворений Окуджавы на немецком языке, «Der frühliche Trommler», можно прийти к выводу, что и этот известный немецкий переводчик русской поэзии не избежал ошибок при передаче ритма и метра, например, таких стихотворений-песен, как «Мне нужно на кого-нибудь молиться», «Новое утро», «Сентиментальный марш» и др. Правда, у В.Фишера имеется и ряд прекрасных переводов, максимально точно и верно передающих как мысль поэта, так и ту поэтическую форму, в которой эта мысль заключена. К числу таких удач можно отнести переводы песен «Черный кот» и «Веселый барабанщик».

Обратимся теперь к таким поэтическим аспектам, как рифма и метр. Метр у Окуджавы — это тот несущий каркас, который оплетен неповторимой мелодией, и поэтому отказ от передачи метра — рискованный путь поэтического перевода, чреватый серьезными последствиями как для переводимого автора, так и для переводчика, и в первую очередь это относится к переводу песен. Неэквиритмичные переводы песен отрывают оригинал от первичного метра и лишают его мелодии. Песня в таком переводе перестает быть песней.

Подобное же можно сказать и о рифме в стихотворениях Б.Окуджавы. В его стихах чрезвычайно важна смена мужской и женской рифмы, а также характер рифмовки. Но, к примеру, при переводе «Полночного троллейбуса» в неоднократно перепечатававшемся в ГДР варианте С.Кирш имеет место частичный отказ от воссоздания рифмы оригинала. Переводчица не соблюдает и принцип эквиритмичности. Все это вместе не позволяет петь эту песню по-немецки.

Очень интересен и заслуживает пристального внимания опыт работы над книгой «Romanze vom Arbat» другого переводчика, специалиста по русской литературе Леонарда Кошута. Сборник, вышедший его усилиями в 1985 году и выдержавший

два издания тиражом примерно в 20 тысяч экземпляров, и поныне остается наиболее репрезентативным изданием поэзии Б.Окуджавы на немецком языке. В книге опубликовано 56 стихотворений (с 1956 по 1983 год). Каждому переводу предшествуют прозаический перевод (все они выполнены Л.Кошутом) и нотная запись, а после перевода следует оригинальный текст.

Для этой книги требовались только переводы, которые можно было петь. Поэтому Л.Кошут привлек к работе над книгой шестерых переводчиков, которые либо сами сочиняли песни, либо имели некоторые познания в этом жанре. Почти все привлеченные переводчики учились в школах ГДР, поэтому в большей или меньшей степени владели русским языком. Существенным был также тот факт, что Л.Кошут предоставил переводчикам подстрочные переводы с комментариями, а также магнито-

фонные записи с песнями в исполнении Булата Окуджавы, и, наконец, он редактировал полученные переводы. Такие методы при работе над сборником переводов поэзии можно считать образцовыми, так как при этом достигается главная цель — ознакомление иноязычного читателя с сутью песенной поэзии такого автора, как Б.Окуджава.

Читатель переводных текстов полностью зависит от переводчика, и образ автора, складывающийся у читателя под впечатлением от перевода, также полностью на совести переводчика.

Неэквиритмичные переводы, отказ от рифмы, невнимание к метру переводного песенного текста, искажение благозвучности и мелодичности строк приводят к тому, что перевод песни предстает переводом-девальвацией, снижающим или полностью искажающим художественный статус оригинального песенного текста.

Леонард КОШУТ

Булат Окуджава на немецком языке

Проблемы перевода песен и несколько слов о прозе

Мое выступление основывается, с одной стороны, на моей тридцатилетней работе в издательстве «Volk und Welt» и на моих собственных изданиях Булата Окуджавы — «Romanze vom Arbat»¹ и «Reise in die Erinnerung / Glanz und Elend eines Liedermachers»², а с другой стороны — на двух магаданских публикациях Р. Чайковского, где между прочим конкретно анализируются проблемы перевода произведений Окуджавы на немецкий язык: «Милости Булата Окуджавы» и «Проблемы творчества Булата Окуджавы»³.

Мне, конечно, приятно, что в публикациях Р. Чайковского, С. Христофоровой, Н. Кошелевой уделяется внимание моей издательской работе, моим изданиям произведений Б. Окуджавы. Что касается моей библиографии немецких изданий Б. Окуджавы в книге «Reise in die Erinnerung», то она требует существенного расширения. Следовало бы составить библиографию первых публикаций всех переводов в сборниках и в периодике, но это уже не я сделаю. Мне самому хотелось бы знать: правда ли, что перевод «Полночного троллейбуса» Сары Кириш, напечатанный в антологии «Sternenflug und Apfelblüte»⁴ в 1963 году, был первым немецким переводом стихотворения Б. Окуджавы.

Первые авторские сборники переводов стихов и песен Окуджавы, так же как и повесть «Будь здоров, школяр», появились, во всяком случае, в Западной Германии.

Все же я не согласен с принципиальным определением Р. Чайковского и Н. Кошелевой, будто существовал такой водораздел: «благонадежные» авторы СССР выходили на Востоке, а «неугодные тоталитаризму» — на Западе. По крайней мере, дело обстояло сложнее, особенно что касается издательства «Volk und Welt», но это я замечаю, так сказать, только в скобках. А правда, что мы довольно долго шли к первому авторскому изданию Б. Окуджавы — несмотря на включение его стихотворений в ряд общих сборников («Sternenflug und Apfelblüte», 1963, «Mitternachtstrolleybus», 1965, издательства «Neues Leben»⁵; «Zwei und ein Apfel», 1965⁶, «Russische Songs», 1972⁷ — последний в сотрудничестве с Риммой Казаковой). Первое небольшое авторское издание в ГДР появилось в 1975 году — «Poesicalbum» издательства «Neues Leben»⁸.

По поводу изданной мною книги «Bulat Okudshawa: Romanze vom Arbat» («Арбатский романс»), 1985

Я не стану повторять, что об этом издании написали в специальной статье С. Христофорова и Н. Кошелева. Но что касается моих намерений, то я хотел дать не только «многогранную картину творчества Б. Окуджавы», а — более того — добиться фикции встречи читателя с живым поэтом. Вот этой цели служила композиция из оригиналов и поэтических переводов песен, из нот, пересказов в прозе, из проведенного через всю книгу текста моего разговора с Б. Окуджавой, из своего рода композиции фотографий и другого иллюстративного материала и из грампластинок.

Пересказы песен в прозе основывались на моем опыте участия в берлинских концертах Б. Окуджавы 1976 и 1982 годов во Дворце республики. Свой вклад в работу над книгой внесли и звукозаписи со всех этих вечеров; у меня имеются сделанные с них копии, но следовало бы найти для Дома-музея Окуджавы оригиналы (неизвестно куда пропавшие со всем имуществом Дворца республики).

Прежде чем теперь обратиться к некоторым положениям о переводах в книге Р. Чайковского «Милости Булата Окуджавы», хотелось бы подчеркнуть, что я целиком поддерживаю его высказывания о поэтическом языке Б. Окуджавы — например, о том, что «и лексика, и синтаксический рисунок <...> стихотворных строк лишены каких бы то ни было поэтических украшательств, [что] они естественны, взвешенны, просты и именно поэтому так впечатляющи, такие запоминающиеся»⁹. Все это учесть, притом с целью, чтобы получались песни, которые можно и по-немецки петь, с одной стороны — обязательно, а с другой стороны — почти невозможно.

Нет у меня возражений против критической оценки перевода «Полночного троллейбуса» Сары Кириш, и правильно замечено, что метафорическая функция матросов у нее потеряна¹⁰. С. Кириш, правда, в том сборнике «новой советской лирики» (как гласит подзаголовок книги) такой задачи, чтобы можно было петь эти стихи, себе не ставила. Она выступала с самого начала своего творчества очень своеобразным поэтом и явно привносила собственную поэтику в это переводческое задание. А эта

немного охлажденная поэтика не разрешает заменить в последней строфе из-за ритма слово «Vogel» уменьшительным «Vögelchen», как это предлагается: в оригинале — «и боль, что скворчком стучала в виске», в переводе — «und Vogel Schmerz aus der Schläfe...». Вольный перевод С.Кирш передает очарование оригинала, его эмоциональность, интимную интонацию лучше, чем другие, формально адекватные переводы, а с этим надо считаться. И все же для книги «Romanze vom Arbat» я выбрал перевод Мартина Ремане, который — хотя и он по своему не безгрешен — сохраняет необходимую в моем издании песенность.

Переводческие эксперименты Р.Чайковского с его переводами «Полночного троллейбуса» на английский, немецкий, украинский языки¹¹ сами по себе очень любопытны, и даже критикуя их, можно вынести из них познания, нагляднее определить критерии, которых следует придерживаться при создании переводов. Высоко оценивая публикации Р.Чайковского в целом, я выдергиваю из них отдельные детали, которые могли бы именно в споре послужить такой цели. А в общем, хотелось бы пожелать, чтобы немецкие исследователи анализировали так конкретно, как это делается под руководством Р.Чайковского в Магадане, хотя бы немецкие переводы Б.Окуджавы.

Перевод Р.Чайковским «Полночного троллейбуса» на немецкий язык показывает, во всяком случае, насколько удача перевода зависит от соблюдения тех же свойств поэтического языка, о которых идет речь в прочитанной мной цитате из его книги. «Неестественным» или «невзвешенным» является в немецком контексте этой песни у него хотя бы ряд рифмующихся слов, которые сами по себе без учета рифмы абсолютно не нужны, в то время как именно рифмующиеся концовки строк должны быть вескими по смыслу (например, Netze, auf der Wacht, Pleite, gewagt, immer weiter).

Поэтические переводы в моей книге «Romanze vom Arbat» разные — и очень удачные, и менее удачные. Предвидя такой результат, я создал и включил в книгу добавочно пересказы в прозе. Но по идее их цель не ограничивается, так сказать, передачей сюжетов песен. Они должны были лексикой, стилем, метафорами передавать и их эмоциональную окраску, их поэтическую суть — только петь их нельзя. Целостности ради мне приходилось даже намеренно избегать случайно попадающихся рифм и ритма.

В магаданских публикациях идет речь и об этих пересказах, в отдельности дается оценка пересказа «Полночного троллейбуса». Признаются удовлетворительными первые две строфы, а далее имеются критические замечания. Не самозащиты ради, а опять-таки для определения критериев для такого рода пересказов я обговариваю два критических определения.

1. Строка: «и боль, что скворчком стучала в виске». Оставим в стороне вопрос, допустимо ли написать Specht (дятел) вместо Star (скворец). Я опустил уменьшительную форму, которой на немецком языке плохо поддаются и Specht, и Star: «der Schmerz, der wie ein Specht in der Schläfe geklopft hat». Р.Чайковский спрашивает, почему бы не написать «kleiner Specht» (маленький скворец). Такое решение поставило бы акцент на «величине» птицы, в то время когда, на мой взгляд, задача состоит в том, чтобы передать эмоциональную окраску слова «скворчонок». В данном случае я не видел другой возможности, чем полагаться на то, что тональность всего текста передается и этой детали.

2. «...твои пассажиры — матросы твои — /приходят / на помощь». У меня: «lassen deine Passagiere — deine Matrosen sind sie — keinen allein». Вопреки критике Р.Чайковского здесь «помощь» не опущена, «lassen deine Passagiere keinen allein» по смыслу немецкой речи включает солидарность, поддержку, помощь. О конкретном решении можно, конечно, спорить, но во имя душевного настроя я намеренно воспользовался своего рода косвенной передачей положения.

О моем решении включить в книгу эти пересказы немецкие критики судили по-разному. Задним числом я нашел, так сказать, авторитетное высказывание И.Р. Бехера о таком решении. Цитирую Бехера в своем черновом переводе: «Если нет возможности перевести стихотворение так на другой язык, чтобы на нем был адекватно выражен поэтический характер стихотворения, то следует лучше написать о данном непереводе стихотворении. Да, можно писать о стихотворении, можно стихотворение описать. Есть много стихотворений, которые можно пересказывать. Таким образом, будет лучше довести стихотворение до иноязычного читателя, излагая его, а не коверкая его неадекватным переводом...» («Поэтическое исповедание», часть 49)¹².

И все же — идеалом, к которому надо стремиться, является адекватный поэтический перевод. В завершение моего выступления я прочту один из трех поэтических переводов, которые я сам сделал после присутствия на последнем выступлении Б.Окуджавы в мае 1997 в Марбурге, где я записал, пожалуй, и последнее его интервью.

По поводу романов Б. Окуджавы

Они выходили и в ФРГ, и в ГДР. Вопрос, где сперва, а где позже, объясняется отчасти очень просто, и, кроме одного случая, даже не цензурой, а внимательной редакционной проверкой переводов у нас и недостаточной полиграфической мощностью, что заставляло составлять долгосрочные планы. Но существенный аспект в этом отношении — дальше я цитирую из соответствующей статьи Р.Чайковского и Н.Кошелевой — «появление па-

раллельных переводов одних и тех же произведений, что почти всегда благотворно сказывалось на развитии искусства перевода».

Все же — еще несколько замечаний:

1. С опозданием на несколько лет появился роман «Мерси» на немецком языке — из-за вмешательства из Москвы. Это произошло в Уфе на совещании Двухсторонней комиссии по изданию литературы ГДР в СССР и литературы СССР в ГДР. Оба сопредседателя — сами пораженные фактическим запретом — договорились тогда о том, что мы после некоторого времени без шума все же издадим книгу. Об этом я написал подробнее в послесловии к книге «Reise in die Erinnerung». Такого рода грубое вмешательство было, к счастью, исключением, что связано опять-таки с приобретенным издательством «Volk und Welt» авторитетом и у советских партнеров.

2. Хотелось бы подчеркнуть, что общим во всех изданиях романов в ГДР — независимо от того, в каком издательстве они выходили («Volk und Welt» или «Aufbau»), — был автор послесловий Ральф Шрёдер. Здесь дело не только в общности, а в том, что он на глубоком теоретическом основании анализировал и реальные источники сюжетов, и исторически-философские структуры романов, и соотношения литературного наследия (Н.Гоголя, Ф.Достоевского), и художественного новаторства Б.Окуджавы в его романах.

3. В связи с замечанием о том, как фактически советская цензура вмешалась в гэдээровское издание романа «Мерси», я не могу не сказать о тех проблемах, с которыми мы встречаемся теперь, в соединенной Германии. Книга «Reise in die Erinnerung» должна была появиться в основанной мною серии «ex oriente», в новом лейпцигском издательстве «lkg». После «кончины» этого издательства я тщетно предлагал готовую рукопись трем другим издательствам («Volk und Welt», «Rowohlt Berlin», «Berlin Verlag»). Ввиду недавней популярности автора не только в Восточной, но и в Западной Германии, отклонения были частично гротескными. Вышла книга наконец в издательстве «Aufbau Taschenbuch Verlag», которое рукопись фактически получило в подарок.

4. Ждет еще своего немецкого издания последний роман Б.Окуджавы «Упраздненный театр» — на мой взгляд, неопценное произведение. Если Б.Окуджавы не только в стихах, но и в своих исторических романах, по его словам, писал «о своей жизни», то в новом романе он даже и по сюжету дошел до своей жизни, а вместе с этим художественно обобщил дорогу к крушению советского общества. Я уверен, что и этот роман в один по-настоящему

хороший день выйдет в свет на немецком языке, но для этого он должен преодолеть барьер первенства денег.

5. Вернемся теперь к признанию, что «появление параллельных переводов одних и тех же произведений <...> почти всегда благотворно сказывалось на развитии искусства перевода». Статья Р.Чайковского и Н.Кошелевой в магаданской публикации «Проблемы творчества Булата Окуджавы» содержит очень интересные мысли, но она ограничивается тезисами. Положения в них вызывают интерес к вопросу: в чем же именно проявляются тенденции к «стилизации перевода под исторический роман» у А.Кемпфе, а в чем — к «осовремениванию языка перевода» «Путешествия дилетантов» у Т.Решке. Как проявляется в языке не только оригиналов, но и переводов индивидуальность неповторимого автора, который даже в исторических романах писал «о своей жизни»? Этот вопрос касается всей прозы — вплоть до автобиографических рассказов Ивана Иваныча, и обращен, конечно, и к немецким исследователям.

В завершение моего выступления прочту свой поэтический перевод одного из стихотворений Б.Окуджавы (оно опубликовано в марбургском альманахе «Literatur um 11»)

Сперва оригинал:

Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал.
А может, это школьник меня нарисовал:
я ручками размахиваю, я ножками сучу,
и уцелеть рассчитываю, и победить хочу.

Ах, что-то мне не верится, что я, брат, убивал.
А может, просто вечером в кино я побывал?
И не хватал оружия, чужую жизнь круша,
и руки мои чистые, и праведна душа.

Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою.
А может быть, подстреленный, давно живу в раю,
и кущи там, и роши там, и кудри по плечам...
А эта жизнь прекрасная лишь снится по ночам.

А теперь мой перевод:

Ach, Bruder, ist es wirklich wahr, ich hätt mit Krieg geführt?
Vielleicht hat mich als Krieger nur ein Schüler porträtiert:
Da schwenk ich dürre Arme, da krauch ich schlecht und recht
voll Hoffnung, da ß ichs überleb — so sehr ich siegen möcht.

Ach, Binder, ist es wirklich wahr, ich hätt wen umgebracht?
Vielleicht hab ich nur einen Film gesehen zu später Nacht?
Hab keine Waffe angefaßt, schlug niemals Köpfe ein,
die Hände sind nicht blutbefleckt und das Gewissen rein.

Ach, Bruder, ist es wirklich wahr, da ß ich nicht fiel im Feld?
Vielleicht leb ich, vom Blei durchbohrt, längst in des Himmels Welt:
Da grünt der Hain, die Wiesen blühn, dicht walit der Locken Saum...
Dies Leben aber, wunderbar, ich seh es nur im Traum¹³.

Примечания:

¹ *Bulat Okudshava. Romanze vom Arbat. Lieder, Gedichte. Herausgegeben von Leonhard Kossuth. Mit Nacherzählungen des Herausgebers, Nachdichtungen von Werner Bernreuther, Kurt Demmler, Joachim Christian Rau, Martin Remané, Regina Scheer, Adaptionen von Adolf*

Endler, einem Interview des Herausgebers mit dem Autor, Notationen der Melodien und Begleitfiguren von Bulat Okudshawa, nach Tonaufzeichnungen seiner Vorträge ausgeführt von Dieter Bekkert und Karl-Heinz Schuiz unter Mitarbeit von Anton Okudshawa, und 64 Abbildungen. Zweisprachige Ausgabe russisch und deutsch. Mit Schallplatte: Bulat Okudshawa singt. Berlin, 1985, 1988.

² **Bulat Okudshawa**: Reise in die Erinnerung / Glanz und Elend eines Liedermachers. Aus dem Russischen von Charlotte Kossuth. Herausgegeben mit Nachwort und einem kommentierenden Personenverzeichnis von Leonhard Kossuth. Berlin, 1997. [Книга содержит «Библиографию немецких изданий Булата Окуджавы», в которой перечислены и не названные в этих справках издания.]

³ **Чайковский Р.** Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан: Кордис, 1999; Проблемы творчества Булата Окуджавы. Тезисы докладов и материалов научной конференции Северного международного университета (12 мая 1999). Сост. и отв. ред. Р. Чайковский. Магадан, 1999. [В этой публикации представлены и названные в моем выступлении работы С. Христофоровой и Н. Кошелевой.]

⁴ **Sternenflug und Apfelblüte / Russische Lyrik von 1917 bis 1962.** Herausgegeben von Edel Mirowa-Florin und Fritz Mierau. Mit einem Geleitwort von Edel Mirowa-Florin und Paul Wiens. Gesamtedaktion: Leonhard Kossuth. Berlin, 1963.

⁵ **Mitternachtstrolleybus / neue sowjetische lyrik.** Ausgewählt und herausgegeben von Fritz Mierau. Berlin, 1965.

⁶ **Zwei und ein Apfel / Russische Liebesgedichte.** Herausgegeben von Edel Mirowa-Florin und Leonhard Kossuth. Mit 24 Grafiken. Berlin, 1967.

⁷ **Russische Songs / Texte und Noten.** Herausgegeben und mit Geleitwort von Rimma Kasakowa. Volk-und-Welt-Spektrum 48. Berlin, 1972.

⁸ **Bulat Okudshawa.** Auswahl: Herbert Krempien. Poesiealbum 94: Herausgegeben von Bernd Jentzsch. Berlin, 1975.

⁹ **Чайковский Р.** Милости Булата Окуджавы. С. 16.

¹⁰ Там же. С. 74.

¹¹ Там же. С. 79—86.

¹² **Johannes R. Becher.** Poetische Konfession. Berlin, 1954. S. 37.

¹³ **Literatur um 11.** Jahrbuch, Heft XV/1998. Herausgegeben von Ludwig Legge und Anne Neuschäfer. Universitätsverlag Rasch, Osnabrück. [Альманах содержит интервью Л. Кошута с Б. Окуджавой и три поэтических перевода Л. Кошута.]

Серго ЛОМИНАДЗЕ

«...И из собственной судьбы я выдергивал по нитке» —
грузинская нить

Сорок лет дружил с Булатом (с перерывом в восемь лет), сорок лет дружил с Булатом, а теперь Булата нет. Нет его, а есть поэт. Я теперь — «булатовед». Эти почти стихи выражают горькую и трудную для меня реальность, с которой никак не хочет мириться душа, — с тем, что отныне я могу говорить о стихах Булата лишь в его отсутствие. Правда, теперь я понимаю, что большой поэт, которого долго знал как человека, с уходом человека становится — как поэт — еще больше, и хоть цена этого понимания непомерно высока, что подделаешь — попробую своим пониманием поделиться.

Весной 1961 года Булат напечатал в «Литературной газете» «балладу» «Перед рассветом» с кратким предупреждением «Посвящается сорокалетию Советской власти в Грузии». На посвящении, положим, могла настоять редакция «ЛГ», но написать балладу Булату хотелось самому (знаю точно, поскольку мы тогда оба работали в соседних комнатах в «ЛГ» и общались чуть ли не ежедневно). И то, что он хотел ее написать и осуществил свое желание, так же интересно, как и то, что после опубликования баллады (в номере «ЛГ» от 9.V.1961) Булат очень скоро в ней разочаровался, не любил ее вспоминать и, насколько мне известно, включил ее лишь в один свой сборник, тбилисский, 1964 года — «По дороге к Тинатин», — под названием «Четыре сына». Полагаю, он стыдился баллады, как одно время (в начале 90-х годов) и «комиссаров в пыльных шлемах». Насчет «Сентиментального марша» я, помнится, даже что-то доказывал ему: говорил, что поэтические достоинства далеко не всегда прямо соответствуют мировоззренческим, ссылался на толстовскую «энергию заблуждения». Булат, мне кажется, принял мои доводы благосклонно. А о балладе тогда, почти 40 лет назад, и споров особых не было: просто каждый из нас остался при своем мнении. Мне она нравилась в ту пору; нравится и сейчас. Есть смысл взглянуть в нее пристальней. Баллада разбита на десять небольших главок, время действия — февраль 1921 года, канун переломных для Грузии событий.

Идет к концу февраль тифлиссский.
Он весь — на остром сквозняке.

Платанов скорченные листья —
в его протянутой руке.
И он на город зябкий смотрит
из-под нависших облаков.
И фазтоны мокнут, мокнут
без седоков, без седоков.
Кому теперь кататься к ночи?
И, глядя со своих высот,
тоскливо думает извозчик,
кого он завтра повезет.

В дальнейшем «завтра» («грядущее») и «пока» — ключевые слова одного из двух рефренов баллады, во втором рефрене ключевую роль играют «четыре сына». В тифлисском переулке в «домике старом» живет «прачка старая», которая «привычно <...> бомбы прячет / не в первый раз, не в первый раз». Это

Грузинка с стихими глазами,
согнувшаяся от забот...
Четыре сына верят маме
не первый год, не первый год.

Развитие сюжета органично переплетено с лирическими отступлениями:

Меньшевиков клубок осинный
уже предчувствует конец.
А за окном — четыре сына,
а самый младший — мой отец —

и сразу следует авторский взгляд «сквозь годы», незаметно раздвигающий границы «завтра» до масштабного «грядущего». И «новый день встает с рассветом ...», и «залп последний назревает, / вот прогремел он и затих», затем: «Вот заводской оркестр играет / на октябринах на моих», — и наконец:

Вот, как отец, с презреньем к смерти,
с благоговением к стране,
я сам — уже солдат, заметьте,
и сам шагаю по войне,
и с тем врагом, мой свет крадушим,
так не добра моя рука...
Но это все пока в грядущем,
пока в грядущем.
А пока...

Вдумаемся: это уже не бытовое «завтра» извозчика («кого он завтра повезет?»), не историчес-

ки-конкретное «завтра» крушения меньшевиков, о которых через десяток строк сказано (не без надруга):

Я знаю: завтра, завтра, завтра,
едва забрезжится заря,
меньшевики уйдут на запад,
последней рухлядью соря.
В разлуку веря и не веря,
не добряцавши до весны,
они покинут этот берег.
Четыре сына им страшны.

«Грядущее», увиденное автором-поэтом, охватывает несравненно более крупные временные отрезки, чем календарное «завтра», вбирая в себя целые этапы жизни страны и собственной биографии автора, а также завершившейся судьбы «отца». Чрезвычайно важны слова:

Вот, как отец, с презреньем к смерти...¹

Может быть, ради этих слов и написана вся баллада. Мы ведь знаем, какова была смерть отца, в конце 50-х уже существовали стихи (и песня) об этом:

О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой,
когда я шагнул с гитарой, растерянный, но прямой?
Когда я шагнул как со сцены в полночный московский уют,
где старым арбатским ребятам бесплатно судьбу раздают.²

Впрочем, строка «Вот, как отец, с презреньем к смерти...» даже не слышавшим песни про расстрелянного отца намекала на его судьбу, вводя ее в подтекст баллады. Поэт, по крайней мере, был честен перед собой, включая в «грядущее», в «завтра», о котором неустанно говорится в балладе, и трагическую смерть отца. Напрашивается сопоставление с Андреем Вознесенским. В третьей главе его поэмы «Лонжюмо», написанной почти одновременно с «Перед рассветом» — в 1962—1963 годах — Ленин под Парижем «режется / в городки»:

Раз! — врезалась бита белая,
как авровский фугас —
так что вдребезги империи,
церкви, будущие берии —
Раз!³

Происходит своего рода стихотворная фальсификация истории: как будто непонятно, что «будущие берии» порождены Лениным, а не разбиты им «вдребезги».

Порой представляется, что Булат специально так часто повторяет рефрен «Но это завтра. / А пока...», чтобы заинтересовать читателя: что же дальше случилось с героями? Сам-то он знал, что с ними случилось: в сущности, все «четыре сына», борющихся с меньшевиками («самый младший —

мой отец»), оказались впоследствии жертвами сталинского террора, о чем Булат рассказал 30 лет спустя в романе «Упраздненный театр». Но это горькое знание ощутимо и в балладе — я, во всяком случае, его чувствую. Даже в строках о меньшевиках (об их ближайшем «завтра»):

У пароходов там, в Батуме,
качнутся черные бока.
«О Грузия! Кто мог подумать?...»
Но это завтра.
А пока...

Как бы то ни было, в «Перед рассветом» романтико-революционная тема в поэзии Булата впервые претворилась в общую картину грузинской жизни (пусть с историко-революционной же точки зрения), здесь же дана «родословная» автора и оживает «топография» Тбилиси (Тифлиса), города детства и юности поэта: Арсенал, Дидубе, Нахаловка, Головинский проспект.

А начало грузинской «нитки» находим в «Островах» (М., 1959) — втором, но, по словам Булата, первом его настоящем сборнике. Грузия представлена там двумя стихотворениями: «Утро в Тбилиси» (городской пейзаж) и «Картли». В конце второго стихотворения читаем, что

<...> меня поманит издали
перевал, которого не знал,
и увижу: тянется дорога
к детству, к сердцу через перевал.

Вот они. Встают навстречу горы.
Как же мне не рваться к тем горам,
где лежит такой веселый город,
и павлины бродят по дворам,

и глядит, задумавшись, на звезды,
будто бы не слыша ничего,
в ношеной буденовке подросток,
на отца похожий моего?⁴

«Веселый город» с «павлинами» во дворах существует как бы отдельно от «подростка» — отца «в ношеной буденовке». Позже в песне про расстрелянного отца тот — среди «старых арбатских ребят». Только в балладе «Перед рассветом» отец и Тифлис («веселый город» с «павлинами»), как выше было отмечено, воссоединились в реальном жизненном сюжете («Четыре сына — в Арсенале, / четыре сына — в Дидубе...»). Но в последующей лирике пути их снова разошлись. Образ расстрелянного отца долго мучил поэта, но ни в стихах 70-х годов («Не слишком-то изыскан вид за окнами...», «Убили моего отца...»), ни в 80-е годы («Собрался к маме — умерла...», «Мой отец») этот образ никак не связан с приметами «грузинскости» (нельзя, конечно, считать подобной приметой и «тень черного орла горийского», мелькнувшую в третьем стихотворении).

Замечу попутно, что в детстве, в 30-е годы, мы с Булатом жили по соседству на Урале, где наши отцы были секретарями горкомов: мой отец — в Магнитогорске, его — в Нижнем Тагиле. В 1937 году в речи на февральско-мартовском пленуме ЦК Сталин обвинил Орджоникидзе (уже покойного) в том, что тот скрывал «антипартийный характер» многих писем моего отца к нему⁵. В этой же речи на этом же пленуме Сталин аналогичные обвинения адресовал Орджоникидзе, в частности, и в связи с отцом Булата: «Сколько крови он (Орджоникидзе. — С.Л.) испортил на то, чтобы отстаивать против всех таких мерзавцев, как Варданян, Гогоберидзе, Меликсетов, Окуджава — теперь на Урале раскрыт»⁶. Первых трех «мерзавцев» я знал в детстве и очень хорошо помню, не знал только Ш.С. Окуджаву; странно, но мы с Булатом почему-то никогда не обсуждали, в каких отношениях были наши отцы.

К середине 60-х годов в лирике Булата Окуджавы образ Грузии, в различных ракурсах и поворотах, возникает и как самостоятельная тема, вне связи с памятью об отце. Знаменательно стихотворение «Разговор с рекой Курой» — единственный, кажется, в творчестве Булата пример диалога с грузинской поэтической классикой:

Я тщательно считал друзей своих убитых.
— Зачем? Зачем? — кричала мне река
издалека. — И так во все века
мы слишком долго помним об обидях!..

А я считал... И не гасил огня...
И плакала Кура перед восходом.
А я считал... сравнил приход с расходом.
И не сошло с ответом у меня⁷.

Признаться, эти стихи я впервые прочел в сборнике «Чаепитие на Арбате» (1996), ранее они были мне неизвестны. В «Разговоре с рекой Курой» я открыл для себя новую грань в поэзии Булата. Отмечу сразу: волшебные строки Есенина, обращенные к «поэтам Грузии»: «Товарищи по чувствам, / По перу, / Словесных рек кипение / И шорох, / Я вас люблю, / Как шумную Куру, / Люблю в пирах и в разговорах»⁸ — суть воспоминания и впечатления «северного... друга» и гостя. «Разговор...» Булата ведется среди своих. Стихотворение явно навеяно знаменитыми «Раздумьями на берегу Куры» Бараташвили. В «Раздумьях...» автор идет на берег Куры отвлечься от печальных мыслей, но на берегу ему становится еще печальней. Он обращается к реке: «Кто знает, Кура, что ты бормочешь, кому что скажешь? / Многих времен ты свидетельница, но ты бессловесна! / Не знаю, в это время передо мной, наша жизнь / почему была пустой и только тщетной?..»⁹ У Булата автор вдалеке от Куры проводит бессонную ночь («не гасил огня»), считая

«друзей своих убитых». Дорогого стоит, что в такой ситуации автору русского стихотворения вообще понадобилась Кура, которая «кричит» ему *«издалека»*. У Бараташвили поэт говорит с Курой, Кура молчит, у Булата своего рода обратное отражение: поэт молчит, зато Кура заговорила. И в том, что она говорит («И так во все века / мы слишком долго помним об обидях!..»), содержится и ответ Бараташвили, который ведь ей, «бессловесной» (или в ее присутствии), так незабываемо высказал свои «обиды» на жизнь. Булат, словом, выступает здесь истинным продолжателем чисто грузинской традиции диалога поэтов с Курой. А шире говоря — диалога двух культур: ведь что такое «наша жизнь <...> пустая и тщетная» у Бараташвили? — тот же «дар напрасный, дар случайный» Пушкина, та же «пустая и глупая шутка» Лермонтова...

Теперь я воспринимаю оба стихотворения вместе, не могу отделить одно от другого. «И не сошлось с ответом у меня», — закончил Булат. А Бараташвили размышлял о царях-завоевателях¹⁰: «Что им земля, когда, богатыри, / Они землю завтра станут сами? / Но и миролюбивые цари / Полны раздумий и не спят ночами». Добавил и о «миролюбивых»: «Они стараются, чтоб их дела / Хранило с благодарностью преданье, / Хотя, когда наш мир сгорит дотла, / Кто будет жить, чтоб помнить их деянья?» И так, жизнь, куда ни кинь, бессмысленна. Но все же поэт завершил свои «Раздумья на берегу Куры» так: «Но мы сыны земли, и мы пришли / На ней трудиться честно до кончины. / И жалок тот, кто в памяти земли / Уже при жизни станет мертвечиной». Наверное, у Бараташвили «сошлось с ответом» (XIX век все-таки).

Остановлюсь еще на двух стихотворениях 60-х годов.

«Храмули»¹¹ мог написать, казалось бы, только старый тифлисец — такая это давняя и неповторимая деталь грузинской городской жизни и быта. Объясню: храмули — это маленькая рыбешка, водящаяся в основном в Храми — небольшой речке, протекающей к югу от Тбилиси с запада на восток, до впадения в Куру. Наверное, рыбешка эта обитает и в других реках и уж конечно имеет научное название. Но в Тбилиси она получила свое название именно от реки Храми.

Храмули — серая рыбка с белым брюшком.
А хвост у нее как у кильки, а нос — пирожком.
И чудится мне, будто брови ее взметены
и к сердцу ее все на свете крючки сведены.

Два плана изображения — шутливо-реалистический и грустно-лирический — просматриваются даже в этих начальных четырех стихах (по паре на каждый план). Но, по правде говоря, после такого начала не ждешь, что поэт словно нырнет на

дно, чтобы взять неожиданно высокую лирическую ноту:

Но если взглядеться в извилины жесткого дна —
счастливой подковкою там шевелится она.
Но если всмотреться в движение чистой струи —
она как обрывок еще не умолкшей струны.
И если внимательно вслушаться, оторопел, —
у песни бегущей воды эта рыбка — припев.

В самом деле, нельзя не «вслушаться» в ту же последнюю строку: ведь как сказано! А дальше — вновь чередование планов — храмули оказывается на столе:

На блюде простом, пересыпана пряной травой,
лежит и кивает она голубой головой.
И нужно достойно и точно ее оценить,
как будто бы первой любовью себя осенить.

Спрашивается: где рыба с пряностями на блюде и где первая любовь? А слово поэта непринужденно, он их с величайшим художественным тактом сплавляет в нераздельное единство. Поэт даже на кухню нас ведет:

Потоньше, потоньше колите на кухне дрова,
такие же тонкие, словно признаний слова!

И чудесным образом грубые дрова на прозаической кухне тоже превращаются в тонкие, ироничные признания в любви к миру грузинского застолья, каким его увидел Булат. Мир этот родствен миру в живописи, запечатленному кистью Пиросмани. В концовке стихотворения о храмули читаем и такое двустушие:

Представьте, она понимает призванье свое:
и громоподобные пиршества не для нее.

Достаточно взглянуть на репродукцию картины Пиросмани «Кутеж пяти князей», где изображено как раз подобное негромоподобное пиршество (храмули лежат на столе), чтобы убедиться в отмеченном мной родстве¹².

Стихотворение «Мы приедем туда, приедем...»¹³, посвященное Марлену Хуциеву — тоже этническому грузину (или полугрузину), — первое, и, насколько я знаю, единственное, у Булата, в котором Грузия выступает «нашей родиной», землей обетованной, где надлежит заканчивать жизненный путь. Приведу его, несколько, скрепя сердце, сократив:

Мы приедем туда, приедем,
проедем — зови не зови —
вот по этим каменистым, по этим
осыпающимся дорогам любви.
<...>
Перед чинарою голубую
поет Тинатин в окне,
и моя юность с моею любовью
перемешиваются во мне.

...Худосочные дети с Арбата,
вот мы едем, представь себе,
а арба под нами горбата,
и трава у вола на губе.
<...>

После стольких лет перед бездною,
раскачавшись, как на волнах,
вдруг предстанет, как неизбежное,
путешествие на воллах.

И по синим горам, пусть не плавное,
будет длиться через мир и войну
путешествие наше самое главное
в ту неведомую страну.

И потом без лишнего слова,
дней последних не торопя,
мы откроем нашу родину снова,
но уже для самих себя.

Самое время сделать небольшое отступление. Дело в том, что «грузинское начало» в стихах Б. Окуджавы уже анализировала — и «как поэтику, и как тему» — моя жена, литературовед Аида Абуашвили¹⁴. В настоящей работе я, естественно, старался не повторять ее наблюдения и выводы. Но некоторых переключек избежать невозможно. К примеру, автор статьи «Два истока» вспоминает, что Булат нередко пел при ней одну песню, которую она потом «не нашла в его сборниках»:

Что бы я ни твердил
в каждом новом стихе,
я — грузинский глехо¹⁵
в домотканой чохе.

Мой малиновый буйвол
бредет вдоль Москвы.
Неужели его
не заметили вы?

Есть у нас с ним друзья,
как у всех есть друзья,
только наши друзья
холодны, как князья...¹⁶

Я тоже вместе с женой не раз слышал эту песню Булата, не помню, к сожалению, в какие годы (может быть, в 70-е). Сопоставляя «малинового буйвола», бредущего «вдоль Москвы», с несбывшейся мечтой о прощальном «путешествии на воллах» в Грузию, сознаешь, что это разные варианты сквозной образности. Вероятно, лишь тому, кто чувствовал себя «грузинским глехо в домотканой чохе», могла таким крупным планом привидеться «и трава у вола на губе».

В 60-е годы были, как известно, написаны и «Песенка о художнике Пиросмани», и «Грузинская песня», принадлежащие к вершинным достижениям лирики Булата Окуджавы. Задерживаться на них не буду, они и так у ценителей поэзии Булата на слуху¹⁷. Моя задача была показать, что эти яркие узелки «грузинской нити» его творчества не одиночны.

Вообще же «грузинская нить» так туго вплетена в остальную поэтическую ткань наследия Булата, что вычленить ее отдельно, как таковую, подчас практически невозможно. Вспомним «прачку старую» — «грузинку с тихими глазами» из баллады «Перед рассветом». Случайно ли, что героиня изумительного стихотворения 50-х годов — тоже «прачка»? Приведу его полностью:

Искала прачка клад

На дне глубокого корыта
так много лет подряд
не погребенный, не зарытый
искала прачка клад.

Корыто от прикосновенья
звенело под струну,
и плыли пальцы, розовая,
и шарил по дну.

Корыта стенки как откосы,
омытые волной.
Ей снился сын беловолосый
над этой глубиной.

И что-то очень золотое,
как в осень листопад...
И билась пена о ладони —
искала прачка клад¹⁸.

Как видим, в этих строках нет ничего грузинского. Но вот 30 лет спустя пишется стихотворение «Памяти брата моего Гиви»:

На откосе, на обрыве
нашей жизни удалой
ты не удержался, Гиви,
стройный, добрый, молодой.

Кто столкнул тебя с откоса,
не сказав тебе «прощай»,
будто рюмочку — с подноса,
будто вправду незначай?
<...>

Стих на сопках Магадана
лай сторожевых собак,
но твоя большая рана
не рубцуеться никак.

И кого теперь с откоса
по ранжиру за тобой?..
Спи, мой брат беловолосый,
стройный, добрый, молодой¹⁹.

Двоюродный «брат... Гиви» — несомненно грузин; то, что его столкнули «с откоса», «будто рюмочку — с подноса», отдает чем-то грузинским в самой образности. А с другой стороны, то, что Гиви — «беловолосый», как «сын», который в 50-е годы «снился» «прачке», не придает ли давнему стихотворению «Искала прачка клад» задним числом долю «грузинскости»?

В 80—90-е годы стихи, целиком «грузинские» по теме, у Булата редки. Вот как начинается одно из таких стихотворений — «Детство»:

Я еду Тифлисом в пролетке.
Октябрь стоит золотой.
Осенние нарды и четки
повсюду стучат вразнойбой.

Сапожник согнулся над хромом,
лудильщик ударил в котел,
и с уличным гамом и громом
по городу праздник пошел.

Уже за спиной Ортачала.
Кура пролегла стороной.
Мне только лишь три отстучало,
а что еще будет со мной!²⁰

Прерву цитирование. Все стихотворение пронизано осенним тифлисским солнцем драгоценного воспоминания. Но меня сейчас интересуют «Ортачала», «сапожник» и «лудильщик». В 50-е годы Булат написал одно из лучших своих стихотворений — «Сапожник» (не вошедшее почему-то в сборник «Чаепитие на Арбате»). Так вот: не могли ли детские воспоминания Булата о «сапожниках» и «лудильщиках» в тифлисских ремесленных кварталах некоторым образом участвовать в создании «Сапожника»?

Замечу попутно, что я не согласен с мнением, будто поэтика песен Булата (в отличие от собственно стихов) упрощена. Думаю, что за редкими исключениями у всего поэтического творчества Булата Окуджавы единая поэтика, независимо от того, что перед нами: песня или стихотворение, никогда не певшееся. Как раз «Сапожник» может послужить тому доказательством. Стихотворение это Булату, наверное, и в голову не приходило когда-либо спеть. Напомню его начало:

Кузьма Иванович — сапожник ласковый.
Он сапоги фасонные гачает.
А черный молоток его, как ласточка,
хвостом своим раздвоенным качает.

В финале образ «ласточки» обыгрывается:

Кузьма Иванович, ступай на пенсию;
есть фабрики — военных обошьют.
Но пусть война останется за песнею.
А ласточке твоей пора на юг.

Она хвостом своим качнет раздвоенным,
из рук твоих натруженных рванется
и полетит над грозами, над войнами...
А ты сиди и жди. Она вернется²¹.

А вот широко известный, изначально созданный как песня «Голубой шарик»:

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.

Девушка плачет: жениха все нет.
Ее утешают, а шарик летит.

Женщина плачет: муж ушел к другой.
Ее утешают, а шарик летит.

Плачет старушка: мало пожила...
А шарик вернулся, а он голубой²².

Сравним: «А ты сиди и жди. Она («ласточка». — С.Л.) вернется» — и: «А шарик вернулся, а он голубой». Один и тот же художнический «ход», если угодно, прием, на грани поэтики абсурда — и для «только» стихотворения, и для песни.

Вернусь к основной теме. В стихах поздней поры Булата волнуют не только драматические судьбы отца, матери, «брата... Гиви»; поэт, говоря пушкинским слогом, «близится к началу своему», и одно это будит лиризм воспоминаний, в которых «грузинская нить» порой сливается с кровно-родственной связью. «Детство», которое уже частично приводилось, кончается так:

Я еду Тифлисом в пролетке
и вижу, как осень кружит,
и локоть родной моей тетки
на белой подушке дрожит²³.

Замечательно стихотворение тех же 80-х годов о «предках»:

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

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

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

Они в кринолины одеты.
И льется божественный свет
от бабушки Елизаветы
к прабабушке Элисабет²⁴.

Как вольно и вместе с тем непредсказуемо (чуть не каждая строка непредсказуема) катит поэтическая волна. А в последней строфе поистине только Булат мог извлечь щемящую лирическую ноту, соединив вроде бы несоединимое: «кринолины», «божественный свет» и русско-грузинскую ономастику. Булат посвятил эти стихи А.Кушнеру — и мне сразу вспомнилось, как проникновенно сказано у петербургского поэта (в стихотворении об алфавитах): «Зато грузинский алфавит, / На черепки мечом разбит / Иль сам упал с высокой полки. / Чуть дрогнет утренний туман — / Илья, Паоло, Тициан / Собирают круглые осколки»²⁵.

«Свадебное фото» — так называется стихотворение 90-х годов, на котором, кажется, грузинс-

кая нить в поэзии Булата оборвалась. Авторское посвящение: «Памяти Ольги Окуджавы и Галактиона Табидзе». Тут все сошлось: и родственная связь, и муж «тети Оли» — великий грузинский поэт, и ГУЛАГ (Ольга Окуджавы была арестована и впоследствии расстреляна), и драма их судеб.

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

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

А на фото свадебном, на тусклом,
ты еще не знаешь ничего:
ни про пулю меж Орлом и Курском,
ни про слезы тайные его.

Вот и восседаешь рядом тихо
у нестрашных, у входных дверей,
словно маленькая олениха,
не слышавшая про егерей²⁶.

Знающему, когда написано стихотворение, трудно, по-моему, отделаться от мысли, что голос поэта доносится из-за порога нашей печали уже о самом Булате. Читая эти трагические стихи, испытываешь странное чувство: человек на глазах уходит, а поэтический талант, как бы не ведая о том, живет, крепнет, меняется.

Несколько слов о претворении «грузинской нити» в творчестве Булата в самой поэтике его лирики (выше почти всюду имелась в виду ее тематика). Вопрос, конечно, требует особого исследования (какое, повторюсь, по сути, начато статьей «Два истока»), но скажу здесь все-таки именно несколько слов. «Тетя Оля» на свадебном фото сидит, «словно маленькая олениха, / не слышавшая про егерей». Вся подобную «фауну» образности считаю «грузинской», «пиросманиевской».

Худы его колени
и насторожен взгляд,
но сытые олени
с картин его глядят...

(«Песенка о художнике Пиросмани»²⁷)

«Маленькая олениха» — это уже в конце пути. Но и в начале пути, помню, как удивил меня пейзаж, залитый пиросманиевским лунным светом, в чисто русском цикле «Подмосковье» (1956—1957; недооцененном, практически не замеченном критикой, как и многое у Булата):

Там отпечатаны коленей
остроконечные следы,
как будто молятся олени,
чтоб не остаться без воды...
По берегам, лунной залитым,

они стоят: глаза — к реке,
твердя вечерние молитвы
на тарабарском языке²⁸.

Или взять такие строки:

По стволам пробегает горенье,
и стволы пропадают во рву.
Каждый ствол — это тело олене...
Вот земля, на которой живу.

Красный дуб с голубыми рогами
ждет соперника из тишины...
Осторожней: топор под ногами!
А дороги назад сожжены!

... Но в лесу, у соснового входа,
кто-то верит в него наяву...
Ничего не попишешь: природа!
Вот земля, на которой живу.

(«Осень ранняя. Падают листья...»²⁹)

Где находится «лес», в котором «каждый ствол — это тело олене» и стоит «красный дуб с голубыми рогами», неизвестно. Но разве эта фауна и флора, этот рефрен: «Вот земля, на которой живу» — не готовят помещенную через десяток страниц «Чашепития на Арбате» и написанную в конце тех же 60-х годов «Грузинскую песню» с ее флорой и фауной и с ее рефреном:

И когда заклубится закат, по углам залетая,
пусть опять и опять предо мною плывут наяву
синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?³⁰

За всей этой характерной флорой и фауной встает и объективный факт: «павлины», которые «бродят по дворам». И факт, если можно так выразиться, полуобъективный: живопись художника Пиросмани.

Разумеется, говоря про флору и фауну, я сознательно пользуюсь ироническими «терминами» Булата из второго стихотворения «Арбатских напевов», посвященного Чабуа Амирэджиби. В его последних трех строфах читаем:

Без паспорта и визы, лишь с розою в руке
слоняюсь вдоль незримой границы на замке
и в те, когда-то мною обжитые края
все всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я.

Там те же тротуары, деревья и дворы,
но речи несердечны и холодны пиры.
Там так же польхают густые краски зим,
но ходят оккупанты в мой зоомагазин.

Хозяйская походка, надменные уста...
Ах, флора там все та же, да фауна не та...
Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест неся...
Заледенела роза и облетела вся³¹.

Удивительная вещь: «эмигрант с Арбата», «выселенный» в другой район Москвы, посвящает стихи об этом грузину. А московские непритязатель-

ные выпивки (или попойки) описаны как тифлиские (именно тифлиские, а не тбилиские) засто-
лья, но — церемонные (ср.: «но речи несердечны и
холодны пиры») — и: «Только наши друзья / холо-
дны, как князья»). А главное: «роза»!

То, что роза — любимый цветок Булата, я понял по более раннему стихотворению «Я пишу исторический роман»:

В склянке темного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо.
Исторический роман
сочинял я понемногу...

Исторический роман — это «Путешествие дилетантов», во второй книге которого полностью звучит грузинская тема.

В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал.

То есть отставным поручиком Амираном Амилахвари, от чьего лица ведется повествование.

А о том, что значила для Булата роза, — особая строфа:

И пока еще жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке...³²

С тех пор я стал замечать розы в стихотворениях Булата, в том числе и в ранее написанных, где я прежде роз не замечал.

Бывали дни такие — гулял я молодой,
глаза глядели в небо голубое,
еще был неизменен мой первый золотой,
пылали розы, гордые собою.
(«Арбатский романс»³³)

Или (90-е годы):

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

И не горечь за прошлые дни,
за нехватку любви и ласки...
Все уходит: и боль, и огни,
и недолгий мой полдень варшавский.
(«Украшение жизни моей...»³⁴)

Однако где бы мы ни встречали розу у Булата в «Арбатском ли романсе» или в стихах про недолгий полдень варшавский, ясно, откуда она пришла Из Грузии: к примеру, блистательный труд Пастернака, переведшего всю поэзию Бараташвили, от

крывается стихотворением «Соловей и роза». В широком смысле, роза «произошла» даже не просто от грузинской литературы, а от влияния персидской поэзии на грузинскую литературу.

Гафиза розу ставлю в вазу
Сюлли-Приюдома, —

писал Тициан Табидзе (перевод Л. Мартынова)³⁵. Царь и поэт Теймураз I еще в XVII веке перевел с персидского «Вардбулбулиани», поэму о Розе и Соловье (по-грузински: «варди» — роза, «булбули» — соловей).

В «Чаепитии на Арбате» — последнем и самом полном сборнике «стихов разных лет» Булата — первое стихотворение с грузинской тематикой датировано 60-ми годами и называется «Осень в Кахетии»:

Вдруг возник осенний ветер, и на землю он упал.
Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал.
Были листья странно скроены, похожие на лица, —
сумасшедшие закройщики кроили эти листья,
озорные, заводные посшивали их швен...
Листья падали на палевые пальчики свои³⁶.

Через сотню страниц читаем в начале известного стихотворения:

В детстве мне встретился как-то кузничек
в дебрях колбочек трав и осок.
Прямо с колбочек, словно с крылечек,
спрыгивал он, как танцор, на песок...³⁷

Наконец, еще через двести с лишним страниц (и через 20 лет) слышим:

По Грузинскому валу воинственно ставя носок,
ты как будто в полете, и твой золотой голосок
в простодушные уши продрогших прохожих струится³⁸.

«Листья», падающие на «пальчики»; «кузничек», прыгивающий, «как танцор»; поэт, летящий по столичной улице, «воинственно ставя носок», — не типично ли грузинская пластика (и «Грузинский вал» не случайно в Москве выбран)? Пластика подержана фоникой («...падали на палевые пальчики...»); «...с колбочек, словно с крылечек»; «По <...> валу воинственно ставя...»), а в целом подобные мелочи, наверное, и способствуют исподволь созданию впечатления особого артистизма.

В стихотворениях, бесспорно грузинских по теме (а то и по заглавию), часто фигурируют у Булата яркие, насыщенные цвета (на мой взгляд, такие же цельные, без полутонов, как в живописи Пиросмани). В той же «Осени в Кахетии» строчка:

Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал —

уверяет читателя, что «ястреб» красен как бы в кубе: и сам «красный», да еще в «красных листь-

ях» «утопал», «словно в краске» (красной же). Пожалуй, впервые у Булата появляется столь густой цвет. В программном стихотворении о предполагаемом «путешествии на волах» в Грузию есть:

Там мальчики гуляют, фасоня,
по августу, плавают в нем,
и пахнет песнями и фасолью,
красной солью и красным вином³⁹.

Наконец, в «Грузинской песне», помимо «сине-го буйвола», «белого орла» и «форели золотой», имеется изысканно сдержанный цветовой контраст:

В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали,
в черно-белом своем преклоню перед нею главу,
и заслушаюсь я, и умру от любви и печали...
А иначе зачем на земле этой вечной живу?⁴⁰

А в промежутках между этими «грузинскими» стихами (и после них) в сборнике помещено немало стихотворений с иными национальными приметами (или вовсе без оных), но с яркой цветовой гаммой, подчас с прямой установкой на резкий контраст:

Нацеленный глаз одинокого лося.
Рога в серебре, и копыта в росе.
А красный автобус вдоль черного леса,
как заяц, по белому лупит шоссе⁴¹.

Думаю все же, что и в таких стихах Грузия, ее реалии, ее природа и опять же ее художник Пиросмани сыграли роль невидимой части спектра. Отлично помню, как в конце 50-х годов Булат открыл мне «Цинандали» Николая Тихонова, как он не раз читал вслух полюбившиеся строки:

И струился ток задорный,
все печали погребал:
красный, синий, желтый, черный, —
по знакомым погребам⁴².

Известно, как Булат пережил смерть Высоцкого:

О Володе Высоцком я песню придумать хотел,
но дрожала рука и мотив со стихом не сходился...
Белый аист московский на белое небо взлетел,
черный аист московский на черную землю спустился⁴³

Разве не отзываются здесь слова почти 15-летней давности: «в черно-белом своем преклоню перед нею главу»?

Главное, конечно, в единстве стиля. «Грузинская нить» в поэтике — из разряда тонких материй, сплошь и рядом вычленив ее можно только аналитически и достаточно субъективно. Для меня, например, стилевое единство безусловно достигнуто в проникновенном «Прощании с новогодней елкой»⁴⁴, посвященном З. Крахмальниковой. И «январь», «бешеный, как электричка», и «кавалеры» новогодней елки, «гордые, как гренадеры», но пря-

чущие «надежные руки» в «час расставания»; и сама «Ель моя, Ель, словно Спас на крови», — все составляет для меня органическое единство. И грузинская нить мелькнула мне в единой ткани стиха (чтобы остаться в памяти, наверно, пожизненно), а если спросят меня: где именно? — что ж, могу и ответить: в первой строке стихотворения:

Синяя корона, малиновый ствол... —

и в первой строке последней строфы:

Ель моя, Ель — уходящий олень.

«У «позднего» Окуджавы грузинское начало как поэтика и как тема, порой проявляется совсем необычным образом»⁴⁵, — пишет А.Абуашвили. И цитирует одно из стихотворений Булата конца 80-х годов:

Мне не в радость этот номер,
телевизор и уют.
Видно, надо, чтоб я помер —
все проблемы отпадут.
Ведь они мои, и только,
что до них еще кому?

Примечания:

¹ Курсив в цитатах всюду мой.

² Привожу песню, как Булат ее пел тогда. В сборниках другой вариант:

*О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой,
когда я шагнул с гитарой, растерянный, но живой?
Как будто шагнул я со сцены в полночный московский уют,
где старым арбатским ребятам бесплатно судьбу раздают.*

(Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996.)

³ Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М.: Худ. лит., 1975. С. 482.

⁴ Окуджава Б.Ш. Острова. Лирика. М.: Сов. писатель, 1959. С. 40—41. В 60-е годы (в стихотворении «Допеты все песни. И точка...») Булат вот так же, словно со стороны, увидит в Москве себя самого: «...и мальчик с гитарой в обнимку / на этом арбатском дворе» (Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 186.)

⁵ См.: Хлевнюк О.В. Сталин и Орджоникидзе. Конфликты в Политбюро в 30-е годы. М., 1993. С. 24—25.

⁶ Цит. по: Хлевнюк О.В. Сталин и Орджоникидзе. С. 94—95.

⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 186.

⁸ Есенин С. Собр. соч. В 6 т. Т. II. М.: Худ. лит., 1997. С. 98—99.

⁹ Подстрочный перевод с грузинского Аиды Абуашвили.

¹⁰ Привожу великолепный (в целом) перевод Пастернака, разумеется, отлично известный Булату.

¹¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 146—147.

¹² Пироманашвили. Альбом / Автор-составитель Ш.Амиранашвили. М., 1967; см. илл. № 55.

¹³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 165—166.

¹⁴ См.: Абуашвили А. Два истока (заметки о лирике и прозе Булата Окуджавы) // Вопр. литературы. 1999. № 1.

¹⁵ Крестьянин.

¹⁶ См.: Абуашвили А. Два истока. С. 57—58.

¹⁷ Кстати, двум названным стихотворениям уделено немало внимания в статье А.Абуашвили.

¹⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 55.

¹⁹ Там же. С. 420—421.

²⁰ Там же. С. 528—529.

²¹ Окуджава Б.Ш. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 42—43.

²² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 20.

²³ Там же. С. 529.

²⁴ Там же. С. 461.

²⁵ Кушнер А. Стихотворения. М.: Прогресс-Плещад, 2000. С. 47.

²⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 597.

²⁷ Там же. С. 190.

²⁸ Окуджава Б. Ш. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1984. С. 19—20.

²⁹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 223.

³⁰ Там же. С. 235.

Для чего мне эта койка —
на прощание пойму.

Затем следует, по словам автора статьи, «совершенно неожиданный финал»:

Но когда за грань покоя
преступлю я налегке,
крикни что-нибудь такое
на грузинском языке.

Крикни громче, сделай милость,
чтоб на миг поверил я,
будто это лишь приснилось:
смерть моя и жизнь моя⁴⁶.

«Крик на грузинском языке, которого Булат почти не знал, этот крик, вдруг вырвавшийся наружу в безвестном <...> отеле, — свидетельство того, сколь глубоко — по творческим и человеческим меркам — укоренено было в замечательном русском поэте Булате Окуджаве грузинское начало»⁴⁷. От себя добавлю, что «крик», по которому вдруг затосковал Булат, — продолжение того неспешного «путешествия», в котором еще в 60-е годы мечта-лось увидеть «траву у вола на губе».

³¹ Там же. С. 377—378.

³² Там же. С. 295—296.

³³ Там же. С. 253.

³⁴ Там же. С. 580.

³⁵ Табидзе Т. Избранное. Пер. с грузинского. Тбилиси: изд-во «Заря Востока», 1957. С. 35.

³⁶ Там же. С. 97.

³⁷ Там же. С. 194.

³⁸ Там же. С. 415.

³⁹ Там же. С. 165.

⁴⁰ Там же. С. 235.

⁴¹ Там же. С. 144.

⁴² Тихонов Н. Как песня молодой. Книга стихов. М.: Мол. гвардия, 1985. С. 171.

⁴³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 353.

⁴⁴ Там же. С. 230—321.

⁴⁵ См.: Абуашвили А. Два истока. С. 61.

⁴⁶ Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. С. 431.

⁴⁷ См.: Абуашвили А. Два истока. С. 62.

Юко ВАТАНАБЕ

Восприятие творчества Булата Окуджавы в Японии

В эти дни я прослушала много очень интересных, глубоко научных докладов, и надо признаться, что мое сообщение несколько иного характера — информативного. Поэтому я колебалась, следует ли мне его читать. Но я все-таки осмелюсь прочесть.

Я не хотела бы ограничиваться перечнем произведений Булата Окуджавы, которые у нас переводились — песен, исторических романов, статей, — я хочу осмыслить, какое большое влияние оказали его чудесные произведения, что значили они в японской культурной жизни. Я полностью согласна с Беллой Ахмадулиной, написавшей после кончины поэта: «Жизнь Булата Окуджавы не умещается в датах 1924—1997»¹. На нашей конференции я постоянно вспоминаю эти ее слова.

Но начнем разговор с прекрасных песен Окуджавы. Уже в первой половине 60-х годов до нас дошли слухи о поэте, поющем под аккомпанемент гитары. Вот как наш поэт Осада воображал Окуджаву: высокого роста, худощав, у него высокий лоб, взгляд пристальный, как у сокола, и мягкие усы. Он любит носить черные свитеры с высоким воротником. Пиджак ему обычно чуть велик и обвисает на нем. На ногах — суконные ботинки, которые в Москве в ту пору называли «прощай, молодость». По-моему, удачный портрет. Этому нашему поэту, так жаждавшему услышать песни Булата, немного позже сумела помочь моя магнитофонная запись. И теперь разрешите мне немножко рассказать о себе в связи с этой записью.

Мне посчастливилось учиться в Москве, в МГУ, в начале 60-х годов, и я сама была очевидцей того возвышенного общественного, культурного подъема — так называемой «оттепели», когда рождались и распространялись многие песни Окуджавы, встреченные в студенческой среде с огромным энтузиазмом. Мне посчастливилось после одного из вечеров, где я познакомилась с Булатом и с другими выступавшими — а это были поэты Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Иосиф Бродский и прозаик Василий Аксенов, — вместе гулять по ночной Москве до самого утра. Мы были в ателье Олега Целкова, зашли на ипподром, на речном трамвайчике плавали в Химки. В общем, тайно я называю эту июльскую ночь «прощанием с юностью».

Когда моя учеба окончилась и мне надо было

возвращаться домой, в Японию, Булат дал согласие петь на прощальном вечере в одном общезнакомом доме, и я записала его песни вместе с его репликами в домашней обстановке. Магнитофон, на который я записывала, был огромным. Эту ценную запись я привезла домой и дала послушать поэту Осада. Он не только переписал ее для себя, но дал также послушать друзьям. В этом смысле и у нас в Японии существовал своего рода «магнитиздат».

Первую пластинку Булата Окуджавы у нас выпустила в середине 70-х годов компания «Victor». На ней было записано семнадцать песен. Удивительная выразительность, рождаемая прекрасными песнями и его бархатным, с оттенком грусти, голосом, буквально очаровала японских слушателей. После 80-х годов его пластинки и компакт-диски стали выпускаться один за другим компанией «Омагатоки». Собрание песен на двух пластинках под названием «Синяя шаль» и первый компакт-диск «Бумажный солдатик» были выпущены в 1988 году. Все глубже и глубже проникали в души японцев песни Окуджавы, и даже появились профессиональные певцы, воодушевленные его песнями и сами их исполняющие. В первый день тут выступала Сигэми Яманоути — она одна из них. А еще есть певица Утако Ватанабе, которая поет много его песен. Сам Булат очень высоко оценил пение Утако. Я хочу преподнести музею Булата Окуджавы компакт-диски: «Бумажный солдатик» и диск Утако Ватанабе, где она поет пять песен Булата.

В 1989 году наша долгожданная мечта сбылась: Окуджавы с женой приезжали к нам, и поэт дал незабываемые концерты в Токио и в Осака.

Несколько слов о его прозаических работах. У нас переведены два прекрасных исторических романа Окуджавы: «Похождения Шипова» (японское название — «Приключения Шипова», книга вышла в 1990 году) и «Путешествие дилетантов» (вышло только в 1999 году). Еще нужно добавить к этому два перевода: «Будь здоров, школяр» (1969 год) и «Девушка моей мечты» (1987 год).

В заключение хочу сказать, что нынешний год — это год Пушкина, а Булат пел в одной из своих ранних песен: «Извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается... / Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдет»². Пожелаем вместе с Булатом Окуджавой, чтобы пушкинская традиция продолжалась, как мечтал он.

Примечания:

¹ Булат Окуджавы. Спец. вып. 1997 [21 июля]. 32 с. С. 3. / Отв. ред.-сост. И. Ришина.

² Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 168.

Александр ЗОРИН

Вестник до-верия

В начале перестройки отец Александр Мень задумал создать общество «Культурное возрождение». Его нужно было зарегистрировать и провести учредительное собрание. Собрание возглавили именитые учредители, призванные гарантировать лояльность новой организации. Советская власть на излете ставила всяческие препоны общественным начинаниям и здесь тоже «отметилась» — зарегистрировали «Культурное возрождение» не сразу, теряя и путая документы в инстанциях. «Отметилась» она и на этом собрании. В числе учредителей отец Александр пригласил и Булата Окуджаву. Дело было новое, рискованное, обсуждались всяческие подробности, собрание затянулось, а когда стали расходиться, обнаружилось, что окуджавская машина стоит на ободах — проколоты шины. Извечная мелкая месть Поэту. Но нашелся добрый человек, привез новые колеса. И только далеко за полночь Окуджава смог уехать домой.

Булат Шалвович по своим человеческим качествам, мне кажется, относился к тем людям, кого отец Сергей Желудков называл анонимными христианами. Они вроде бы не исповедовали Христа, не ходили в Церковь, но жили, старались жить по совести.

Я не склонен относить Окуджаву к христианским или духовным поэтам. Да и есть ли вообще такие? Желание загнать личность в обойму — пережиток коллективистского сознания. От него пахнет готовностью шагнуть в ногу со временем, как шагали когда-то пролетарские-крестьянские-революционные-военные и прочие стихотворцы. Поэзия, каких бы земных материй и богоборческих смыслов ни касалась, все равно останется явлением духовного порядка. Если она, конечно, поэзия, а не камуфляж.

По этой же причине обрядили и Пушкина чуть ли не в подрясник — и для пущей убедительности скрепили академическое собрание сочинений (репринтное) благословением Святейшего. Стоило ли «Гавриилиаду» благословлять, когда сам автор от нее открещивался?..

Жизнь поэта, как любого человека, выверяется по шкале абсолютных ценностей, независимо от того, каким языком владеет поэт — сакральным или бытовым. «По прихоти своей скитаться здесь и там...» Выражение апостола Павла применимо и к поэту: «Все мне позволительно, но не все полез-

но» (I Кор. 6,12). Полезно в смысле определения ценностей, нравственного критерия.

На вопрос — зачем он живет на этой земле — Окуджава ответил и жизнью, и творчеством, и ответ его совпадает с христианскими установлениями. Но ответил на языке, на котором изъяснялись его современники и который был свойствен ему. Не на языке веры, а на языке до-верия. В задушевном доверительном разговоре, когда собеседники общаются как свои люди. Душевность — преобладающее свойство его личности, строгая, умудренная душевность. В ней нет расхристанности и порыва броситься на шею первому встречному. Она как будто удерживается евангельским советом: не мечите бисер перед свиньями. Здесь сказался не только природный грузинский темперамент, но, кто знает, может быть, и более ранняя, чем в России, прививка христианской этики к грузинской культуре.

Отец Сергей Желудков однажды возмутился, когда мы при нем после молитвенной встречи пели окуджавское «Пока земля еще вертится». «Как вы можете не замечать фамильярности: «Господи мой Боже, зеленоглазый мой!»¹ — сказал он. — Когда же, наконец, вы, христиане, сами начнете сочинять песни, не отдавая церковное творчество в руки светских миротворцев?!»

«Зеленоглазый мой...» — действительно несколько экстравагантно, подумал я тогда и взглянул на «Молитву» (так называется эта песенка) со всею строгостью религиозного понимания. Но, не кривя душой, обнаружил, что с этой точки зрения песня неуязвима и все слова «Молитвы» я могу произнести как свои собственные, за исключением, может быть, слов об убитом солдате, который во что-то там верит. Не этой ли точностью объясняется, кроме всего, ее популярность в христианской среде, и «зеленоглазый Бог» нисколько тому не мешает.

А местоимение «мой», такое частое в обращении «любимый мой», здесь имеет оттенок исповедальности: мой Боже, не чей-нибудь, а — мой. Это выражение есть во всех европейских языках и, стершееся сегодня до просторечия, в основе содержит самое краткое исповедание веры. Так что «зеленоглазый Бог», встречающийся и на русской иконе, здесь вполне оправдан — так же, как и местоимение «мой». Поэт обновляет слова, возвращает им изначальный смысл.

С тех пор прошло немало лет, но своих песен у православных так и не появилось, если не считать некоторых, доступных узкому кругу. До сих пор творчество мирян остается невостребованным в Церкви. Поэтому-то их место занимают «светские миротворцы».

Известный консерватизм русской Церкви стоит на страже архаических форм богочитания. «Положено так до нас, так и лежи во веки веков», — говаривали старообрядцы, а сегодня этого порядка придерживается вымштрованное священноначалие. Возбранается под страхом отлучения от Церкви переводить заново или адаптировать церковные песнопения, а уж петь в храме после службы под гитару приравнивается чуть ли не к смертному греху, чему я однажды был свидетелем в районном городке. Настоятель местного храма пригласил в гости православную молодежь из Москвы. Вечером в храме мы показали нашим единоверцам рождественский спектакль, а потом вместе с ними пели и свое, и Окуджаву. Тотчас был написан донос в епархиальное управление, и настоятель едва не лишился прихода.

В запрете на несанкционированное творчество есть доля правды. Ведь церковную поэзию писали великие поэты — Иоанн Златоуст, Василий Великий. Их вера была равнозначна их таланту. Таких поэтов в России нет. И общая духовная культура вовсе не способствует их появлению. Но с чего-то надо же начинать! И, наверное, прежде всего с доверия к культуре — к той, что ориентирована на христианские ценности.

Окуджаву ничье место не занимал, изначально пребывал на своем. Голос его прорезался в публичные сферы в конце пятидесятых, когда песенно-бравурный официоз еще успешно крепил устои дрогнувшей империи. Вспомним блоковское: «В толпе всё кто-нибудь поет...»² Так вот, этот голос, услышанный толпой, подавленной и растерянной после XX съезда партии, действовал наподобие катализатора, ускоряя и упорядочивая глубинные духовные процессы. Он звучал во многих домах, где за чаем оттачивалось сокровенное «кухонное» инакомыслие. Общество, замороженное тотальной идеологией, тянулось к душевному откровению. Не случайно в эти годы взошла на горизонте плеяда лирических поэтов — молодых и не очень, — оповещая, что ночь миновала, но еще не утро.

Что у Господа один день, то у нас тысяча лет. Мы, конечно, не помним об этом, когда смотрим на часы. В пророческой книге Исаяи, почти за 800 лет оповестившей о появлении Спасителя, говорится о времени: «Сторож! Сколько ночи? Сторож! Сколько ночи?» И сторож отвечает: «Приближается утро, но еще ночь» (21: 11, 12). Пройдет, быть может, немало лет, когда в нашей стране действи-

тельно забрезжит утро, — или на том месте, где некогда простиралась наша страна.

Личность не может жить в изоляции, общение потребно как воздух. Враг человеческий, одержавший временный, будем надеяться, успех в России, силен возведением всяческих стен и перегородок между людьми. Лирический голос эти перегородки растапливал, и вокруг него, как вокруг костерка, собирались озябшие потерянные люди. Повторяя простые слова, они учились забытому языку любви. Песенка «Возьмемся за руки, друзья...»³ появилась в те годы. Обнадеживающий этот призыв перекликается с евангельским: «Да любите друг друга...» Но Христос добавляет: «...как Я вас любил». То есть дает пример совершенной любви. Ведь взяться за руки могут и злодеи, меж ними тоже случается дружба... Они тоже не хотят пропасть — и поодиночке, и гуртом. Единственное, что их выдаст, — это их тон. Они оповестят о своей дружбе своим голосом. Окуджава неприемлем для них на уровне тона — главным и неподдельным показателем его мироощущения.

Уголовники Окуджаву не поют. Они всегда в оппозиции к миру, мир всегда им враждебен. А интуиция, сестра окуджавского доверия, мир принимает. Со всеми ужасами и падениями, вовсе не оправдывая ненависти, царящей в нем, но уповая на Благородство и Достоинство, которые никогда не переведутся.

Младенцы, спящие в колыбели, воспринимают Окуджаву тоже на уровне тона. Не одно поколение выросло под его песни, звучавшие вместо колыбельных. Ни Высоцкий, ни Галич для этой миссии не годятся.

Но почему музыка пришла на помощь поэзии? В одно примерно время вслед за Окуджавой появляются Галич, Новелла Матвеева, Высоцкий — поэты в совершенстве владеющие стихом, доходчивым без всяких вспомогательных средств. «Средства» как условия жанра оказались необходимы в силу объективных причин. Как будто словам перестали верить, как будто слова обесценились после провала коммунистических идей и, пустопорожние, стали медью звенящей, кимвалом бряцающим. Мелодия, усиливая гармоническое начало стиха, привлекала слух, забитый идейным шумовым мусором. «Озвученное» слово доступней, призывнее. Особенно озвученное гитарой — инструментом, сопровождавшим каждого третьего жителя страны на лагерных нарах. Поэзия, обращенная к массам, взлетала на запретных струнах, как на крыльях.

Его поэзия не делится на составляющие: текст, мелодия, исполнение. Она там, где они неразлучны. В магнитных записях, конечно, исполнение остается, но — за вычетом обаяния живой личности, которое не воспроизводится. Он и сам об этом до-

гадывался, если говорил, что петь его, может быть, будут, а читать — навряд ли.

Каждая из окуджавских песен, пережившая десятилетия, мечена драгоценными личными переживаниями того, кто ее слышит. У меня они связаны с юностью, блужданием по бездорожью хрущевской «оттепели», со смутной зыбкой надеждой... Через свое понятнее чужое. Недаром древняя мудрость гласит — не делай другим того, чего не желаешь себе.

Надежда в самых разных одеяниях, преимущественно романтических, — чуть ли не главная героиня окуджавской лирики. Надежды маленький оркестрик славит своих соучастников — Совесть, Благодородство и Достоинство. Конечно, «славит» — неподходящий глагол, слишком шумный в камерном исполнении. Разговор, озвученный мелодией, ведется вполголоса, и пауза между словами не менее выразительна, чем сами слова. Неизменные кредиторы — Вера, Надежда, Любовь — молчаливы, они присутствуют в больничной палате почти невидимо, при опущенных шторах. Они как бы стесняются дневного света, они прикровенны при своем появлении. Но они есть, их присутствие реально, хотя и не очевидно. Так же реально, как близость нескольких пассажиров в полночном троллейбусе. Они тоже молчат, эти посторонние люди. И трудно представить, как, оказывается, много доброты — в молчанье, в молчанье... Как оно бывает красноречиво и действенно.

Именно к такому молчаливому участию призывал Всевышний друзей Иова, справедливо рассуждавших о причинах и следствиях. Но страдающему Иову нужно было молчаливое сочувствие, а не объяснение. Трагедию Иова объяснить невозможно. Возможно пережить и изжить, встретиться лично с Самим Господом. Что в конце концов и произошло.

Произойдет ли подобная встреча в нашей стране?.. Положение Иова, сидящего на гноище, без преувеличения можно сравнить с положением современной России. И Окуджава это чувствовал. Но он чувствовал еще свое недостоинство громко рассуждать о причинах трагедии, невозможность их объяснить. И не потому, что цензура запретила бы назвать причины. Не потому, что общество было не готово говорить о них на языке Нагорной проповеди. Понимает ли оно сейчас этот язык? Но Окуджава своему языку не изменил. И в прозе, и в поэзии он оставался верен той гуманистической традиции русской литературы, которая развивалась вне церковной ограды. Теперь-то мы знаем, что гуманизм без Христа антропоцентричен и, закручиваясь в воронку, втягивает поколения людей в череду революций. Но следует помнить и о том, что сегодня церковная ограда стала значительно шире, пространство в ее пределах раздвинулось.

Развиваются новые формы религиозной жизни — монашество в миру, апостольская работа мирян.

У Окуджавы Христос как бы еще не назван. Не обозначен именем. Но Он есть, запечатленный в Духе и Истине, в преломлении тем и вариаций. Поэт, возможно и сам не подозревая, сохранял верность третьей библейской заповеди: не употребляй имени Господа всуе. Просто он оставался верен себе, своим близким, своему сердцу, настроенному на любовь. А иначе без этой неуверяемой верности зачем и жить («А иначе зачем на земле этой вечной живу?»⁴). Ответ дан в форме вопроса, за которым угадывается смысл и содержание жизни. Блаженный Августин говорил: «Люби Господа и поступай, как знаешь». То есть люби в Духе и Истине, изъясняясь на любом языке — и тогда останешься верен не только третьей заповеди.

В «Душевном разговоре с сыном» отец просит сына быть к нему снисходительней, не судить сурово, хотя, может быть, он и заслуживает осуждения. Любовь выше справедливости.

И все же, и все же не будь с ним суров
(не знаю и сам, почему),
поздравь его с тем, что он жив и здоров,
хоть нет оправданья ему⁵.

Отец не знает, почему он взывает к милосердию, как не знал мытарь из евангельской притчи, просивший о том же. Их объединяет сходное чувство, свойственное любящим и совестливым людям, чувство, которое Бог назвал очень давно: милости хочу, а не жертвы.

Но Окуджава в этой плоскости не рассуждает. Его многомиллионная аудитория в большинстве своем остается вне церковной ограды. Ей привычней и понятней его язык, его откровение, его рыцарская боязнь предать Истину. (Заметим в скобках, что в основе рыцарской чести заложены христианские ценности: Чаша Грааля — атрибут евхаристической жертвы.) Людей, коротающих свой век в бесправном государстве, не может не тронуть трепетное, я бы сказал — коленопреклоненное, отношение к женщине. Оно пришло оттуда же, из рыцарских времен, и, отраженное в смутном зеркале русского символизма, когда-то вдохновляло поэтов видеть в облике жены образ Прекрасной Дамы. Советская эпоха отрезвила и поэтов, и простых мужей, не умеющих защитить своих спутниц — обезличенных и фригидных. Защитить — значит любить, подсказывает Окуджава, и тогда не увянет в них женственность и красота. Первый шаг навстречу настоящей любви — увидеть в женщине высокое предназначение. Очарованное существо, она мечтает о прекрасном и неуловимом, как о летящем мимо воздушном шарике. Печальный романтический образ...

А между тем в Мадонне, в Деве Марии, родившей Сына, нет ни капли мечтательности. Меч-

тами было отягощено человечество до Ее рождения, Она воплотила мечты, точнее — через Нее мечты воплотились в Том, Кто покоится у Нее на руках и вовсе не рвется в небо за воздушным шариком. Напротив, с небес Он сошел на землю.

И все же в притче о голубом шарике запечатлен мятущийся и побеждающий в конце концов порыв до-верия.

Земное, конечно же, конфликтует с небесным. Печальная нота пронизывает романсово-романтический строй его поэзии. Невольно вспоминается ветхозаветное: во многой мудрости много печали. А мудрости в его песнях действительно много — доброжелательной, дальнозоркой, чуть ироничной. Жестокий опыт русской истории, включая новейшую, оставляет достаточно поводов для печальных умозаключений. И их нельзя опровергнуть, можно только заручиться против скорбей мира новозаветным, часто повторяющимся призывом: «Радуйтесь!», «Бодрствуйте!» «Бодрствуйте», — говорит тот, кто был призван через ослепительное прозрение, — «стойте в вере, будьте мужественны, тверды, все у вас да будет с любовью» (I Кор. 16, 13). А ведь это, пожалуй, программа поэта, высказанная иными словами и ставшая его судьбой:

Текут стихи на белый свет из темени кромешной,
из всяких горестных сует, из праздников души.
Не извратить бы вещей смысл иной строкой поспешной.
Все остальное при тебе — мужайся и пиши⁶.

В этой гулкой просторной строфе перекликаются слова из Священного Писания. «Суета сует, — сказал Екклесиаст, — суета сует, — всё суета!» (Еккл. 1, 2). Скорбное прозябание во тьме кромешной, если не услышать спасительного голоса из Назарета: «В мире будете иметь скорбь; но мужайтесь: Я победил мир» (Иоан. 16, 33). Мужайся, му-

жайтесь — вот что выводит из горестных сует, из благоустроенного тупика.

Кризис религиозного сознания — явление повсеместное. Он напрямую связан с болезнями роста и становления Церкви. В Западной Европе не было, как в СССР, безбожных пятилеток, а храмы тоже опустели. Поэтому религиозное возрождение, начавшееся в России примерно с шестидесятих годов, казалось едва ли не спасительным для всего христианского мира. Европа опять захотела увидеть свет с Востока и потянулась сюда за очередной надеждой. Но если это и возрождение, то самое раннее. Еще не утро. Второе (сегодняшнее) крещение Руси мало чем отличается от первого, если вызвано страхом или суеверной традицией. «Хуже не будет», — говорила моя соседка, многодетная запойная мать, крестя своего очередного младенца. И все они, как по конвейеру, уходили в детприемник, в колонию, в зону.

Предутреннее состояние в природе сродни предчувствию. Позывные окуджавских песен сигналят в диапазоне предчувствия и могут быть услышаны без языка. Не потому ли зарубежные концертные залы, где он выступал, были всегда полны. Душевное откровение предшествует откровению духовному.

Церковь и культура в России, увы, говорили всегда на разных языках, все увеличивая и увеличивая пропасть между собой, пока это не обрушилось общей катастрофой. Но были художники, поэты, музыканты, чье искусство можно назвать благословенным, наводящим мосты между Церковью и миром. Окуджава именно такой художник, выразивший религиозное мироощущение, доступное людям, никогда не открывавшим Евангелия, не подозревавшим о существовании Благой вести. Его песни — это евангельская проповедь на их языке.

Примечания:

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

² Блок А. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1955. С. 483.

³ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 232.

⁴ Там же. С. 235.

⁵ Там же. С. 221.

⁶ Там же. С. 463.

Дискуссия

21 ноября

Любовь Кречкова. Мое сообщение не будет носить характер традиционного выступления на научной конференции. Я попала сюда проездом из Архангельска обратно в Соединенные Штаты, узнала о конференции накануне ее открытия и очень благодарна организаторам за приглашение принять в ней участие. Я была знакома с Булатом Окуджавой в течение многих лет, и вот так же, как я попала на эту конференцию, он в моей жизни появился как-то случайно, неожиданно, а потом сыграл очень серьезную, важную роль. Вот здесь я бы присоединилась к выступлению Александра Гинзбурга — я тоже хочу рассказать об одном поступке Булата Шалвовича.

Но сначала немного о себе. Я родилась в Архангельске, а в 1978 году уехала в Соединенные Штаты.

Архангельск был обыкновенным провинциальным советским городом. Я очень хорошо помню 50-е годы, когда возвращались из ссылки — в том числе и мой дядя Миша, который сел в восемнадцать лет в тридцать третьем и вернулся с поселения в Актюбинске в 1956-м; помню встречу его в нашем доме. Вернулся из лагерей младший брат моего деда, совсем больной, и вскоре умер. Так что в нашем доме культа Сталина не было. Но я распевала светловскую "Гренаду". Кроме того были, конечно, Павел Коган, Кульчицкий. В седьмом классе с комсомольским значком я была готова биться на школьных собраниях за "правильные" коммунистические, комсомольские идеалы, а через год вышла из комсомола. Начитавшись Сэлинджера, я поехала работать в деревню учительницей. Вот там я впервые услышала песни Булата Окуджавы. После этого стала работать на Соловках экскурсоводом. Те, кто работал на Соловках, знали то, чего не знали многие, а в те годы — особенно. Я ходила по Соловкам в рваных джинсах и кричала встречным: "В Соловки бы этого Канта, в Соловки!" На посиделках в кельях мы пели Галича: "А сидеть вам в Соловках да в Бутырках"¹. Кумиром для меня был Галич. Конечно, Галич. Прежде всего — Галич. Но так мы веселились на Соловках недолго.

Когда я вернулась в Архангельск, то продолжала встречаться с соловецкими друзьями. Маленький кружок архангельской интеллигенции, который собирался, конечно, на кухне, где на стене было написано: "Пока безумный наш султан / сулит дорогу нам к острогу, / возьмемся за руки, друзья..."², — этот кружок постепенно начал таять. Арестовали моего друга Сережу Пирогова. Меня повезли в КГБ на допрос. Было страшно, мне было всего двадцать. На меня топали ногами и кричали, что отправят в Сибирь. Обыски на моей квартире и у мамы. Ничего они не нашли. Мама все очень хорошо спрятала, даже я не знала несколько лет, куда она спрятала. Но я испугалась и уехала в Москву. Москва большая, и я затерялась в ней. Устроилась на работу в музей Поленова. Там про мой Архангельск еще не знали, не знали, что ведется политическое дело. Потом меня, конечно, опять догнал КГБ — уже в Тарусе, где я была у Толи Марченко.

Вот в это время, случайно оказавшись в Архангельске у мамы, я попала на концерт Булата Шалвовича. На приеме после концерта я рассказала московским гостям-писателям о том, что в Архангельске идет политический процесс над Сережей Пироговым, что он уже отсидел пять лет "за политику" и теперь ему грозит новый срок. Булат Шалвович тогда сказал: "Если у вас будут какие-нибудь проблемы с работой, дайте мне знать. Может быть, я чем-то смогу вам помочь". И через полгода, когда меня выгнали за несоговорчивость с КГБ из музея и из Ленинградского университета, тогда я позвонила Окуджаве и попросила помочь мне. Так что своим спасением я обязана Булату Шалвовичу и моей маме, потому что я была, конечно, совершенно одинока, растерянна и не знала, что делать: Галич уезжал, тарусские друзья меня не поддерживали, я была одна. Я устроилась на работу в Литературный институт Союза писателей, "тихой мышкой" сидела и читала все, что могла там найти, — а все знают, какая прекрасная там была библиотека. Потом я вышла замуж за американского историка Роберта Гивенса и уехала в США.

Там, в Америке, мне хотелось написать о Булате Шалвовиче — как бы в благодарность за то, что когда-то он мне помог выжить в Москве. В американских библиотеках об Окуджаве ничего не было: ни одной книги, а газетные статьи были разбросаны и, в общем-то, недоступны для студентов.

Мои студенты изучали русский язык по Окуджаве. Я им давала слушать его песни, они их пели с удовольствием. Моя докторская диссертация была по исторической прозе Булата Шалвовича. Должна сказать, что за годы работы в американских университетах я очень часто бывала на различных конференциях, но никогда еще не видела конференции, на которой бы плакали. Такой конференции, какую я увидела сегодня, мне видеть не доводилось. Слезы на глазах выступавших, такое проникновение, такая теплота, такое глубокое уважение к автору — такого я не видела никогда, и я очень желаю, чтобы эта конференция имела продолжение. Творчество Булата Шалвовича настолько многогранно, столько можно интересных докладов и работ еще написать: и о музыке, и о стихах, и о кино, и о философии, и социологи здесь могут принять участие...

Перед отъездом из Архангельска мне было очень приятно услышать, как дети моих друзей, поющие уже современные песни, собрались и спели для меня Окуджаву. Они ни о чем не знали, я им об этом никогда не рассказывала. Вот такое совпадение. Я спросила: "Вам это нравится?" Они так ответили: "Да, конечно", — как будто говорили: "Что здесь удивительного?" И я очень рада тому, что песни Булата Шалвовича знают и поют сегодня молодые люди.

Я привезла пленки. Мои американские студенты всегда, когда они находят что-нибудь, связанное с Окуджавой, привозят или присылают мне. Хочу передать их Ольге Владимировне для музея. Это выступление Булата Шалвовича в университете Канзаса и мое интервью с Сергеем Довлатовым об Окуджаве.

В. Оскоцкий. Меня глубоко взволновал доклад Лазаря Лазарева "Булат Окуджава и война". В частности, мотивом, созвучным моему пониманию, которое привелось однажды высказать вслух в разном шерстном зале, отнюдь не поголовно дружеском и к поэту, и ко мне, оратору. Действительно, Булат Окуджава первый, кто отделил войну от примелькавшихся ходульных эпитетов, назвав ее *подлой*. С той поры это определение, накрепко пристав к слову "война", и для меня лично стало той прорезью, через которую я пропускал свою память Ленинградской блокады.

С. Лесневский. Тут инверсия играет огромную роль. Одно дело — сказать "подлая война". "Ах, война, что ж ты, подлая, сделала"³ — это другая интонация, это не надо переводить в термин. Великая Отечественная война никогда подлой не была, никогда.

В. Оскоцкий. От *подлой* войны тянется нить к одному из зарубежных интервью Булата Окуджавы, которое нашим российским официозом было встречено с гневом и атаковано в штыки. В беседе с корреспондентом он рассуждал о том, что привычное словосочетание "Великая Отечественная война" для него неприемлемо. Война, унесшая почти 30 миллионов жизней, не может именоваться великой. Великой была не она, а победа в ней.

Рассудочно соглашаюсь: нас не коробят ни великие печаль или скорбь, ни великие беда или горе. Но бездумно повторять, как прежде, "Великая Отечественная..." мне сделалось как-то невмоготу. Со времени окуджавского интервью в моем лексиконе война осталась только Отечественной, но перестала быть великой...

Сдержав поток воспоминаний, связанных с Булатом Окуджавой, воспроизведу всего один характерный случай, который запомнился тем, что внушительно проявил простонародное восприятие его песен о войне. Иначе говоря, восприятие невыхоленным массовым сознанием.

Дело было в 1962 году, в Харькове, куда группа сотрудников и авторов "Литературной газеты" выехала агитировать за подписку. (Булат и я работали тогда в штате редакции.) В тот год, предвосхищая надвигающийся продовольственный кризис, ошутимо сказывались перебои в снабжении мясом и маслом даже крупных промышленных городов. Кураторы из обкома на всякий случай предупредили нас о "нездоровых настроениях" в "отдельных коллективах" и во избежание "нежелательных недоразумений" посоветовали не касаться "больных" проблем.

И вот выступаем в час обеденного перерыва в огромном цехе знаменитого некогда ХТЗ — Харьковского тракторного завода. Читают стихи Юлия Друнина, Виктор Гончаров. И еще один поэт. (Не буду называть его: он жив и здоровствует — и дай ему бог здоровья.) Уловив прохладное отношение к несколько заунывным стихам о любви, он возьми да и прочти зарифмованный призыв к преодолению временных трудностей. Что тут началось! "Вот и преодолевай вместе с нами в очередях! Постой с наше..." — выкрикивалось в общем гвалте. Когда шум еле-еле унялся, вышел Булат. Спел о Леньке Королеве и "Ах, война, что ты сделала, подлая...". Цех притих. Но едва мы закончили, возбудился снова. К нам подошла женщина, судя по замазленной робе, из разнорабочих. И заново начала распекать сконфуженного поэта. Булат попытался вмешаться, разрядить напряжение шуткой. Она резко, даже грубовато отстранила его: "Погоди, не лезь!" Потом, выкричавшись, повернулась к нему. И уже другим, тихим, размягченным голосом: "А ты молодец. О тех, кто погиб, надо петь..."

Из доклада Лазаря Лазарева прорастает несколько самостоятельных тем, достойных внимания будущих конференций. Например, "Булат Окуджава и военная проза". Та самая, которую клеймили когда-то за "окопную правду". Не просто "Будь здоров, школяр" в контексте этой военной прозы, что, впрочем, тоже важно, а значительно шире: сопредельность ее целостного художественного мира и самобытного творческого мира Булата Окуджавы. Их правда войны и человека на войне, нравственные, психологические, бытовые ориентиры и критерии этой правды.

Особый поворот в теме — "Виктор Некрасов и Булат Окуджава". Само собой, их личные взаимоотношения, знавшие примечательный парижский эпизод. Булат Окуджава оказался единственным в группе выступавших, тогда еще советских, поэтов, кто, разглядев в зале Виктора Некрасова, спустился к нему со сцены. Дружески обнялись на виду у всех, в том числе и соглядатайствующих стукачей. Не демонстративный вызов им — естественный, природный порыв благородной души внутренне свободного, раскованного человека. Мотивом дружбы, однако, тема "Виктор Некрасов и Булат Окуджава" не исчерпывается. Ее исследовательский плацдарм — духовное, творческое родство писателей...

В связи с тем, что Александр Гинзбург упомянул Комиссию по вопросам помилования при Президенте Российской Федерации, членом которой Булат Окуджава стал со дня ее основания и оставался до последних дней своей жизни, — несколько слов о ней.

Комиссия работает на общественных началах. Участие или неучастие в ней — сугубо добровольно дело. Булат Окуджава пришел в комиссию одновременно с Фазилем Искандером, но Фазиль спустя год-полтора вышел, а Булат остался, не помышляя о выходе и в дальнейшем. И если пропускал иногда заседания, то лишь тогда, когда болел или был в отъезде.

Да, работа в комиссии не из легких, рассчитанных на душевное умиротворение. Сказать откровенно — из обременительных и для нервной системы, и для психики. Но Булат Окуджава добросовестно нес бремя, вникая во все обсуждаемые дела. При разногласиях, разрешавшихся голосованием, нередко склонялся к поддержке более жестких предложений. Разъясню: споры шли не о том, казнить или не казнить преступника, приговоренного к смерти, а о сроках заключения, вплоть до пожизненного, заменяющего смертную казнь, практически отмененную комиссией задолго до нынешнего моратория. Запомнились отдельные суждения, высказанные Булатом в обоснование своей позиции. Так, узнав о газетной статье, автор которой сокрушенно сетовал на незнание того, что чувствует приговоренный к смертной казни, раздраженно прокомментировал: а кто подумает, что чувствовали те, кого он убивал? В другой раз едко заметил: нечего уподобляться тому интеллигенту, у которого угоняют из-под окна машину, а он выходит на балкон и кричит вслед угонщикам: “Мне стыдно за вас...”

Перебирая сейчас в памяти почти еженедельные встречи с Булатом Окуджавой на заседаниях комиссии, говорю убежденно: зачем-то эта ноша была ему нужна. Вряд ли только из-за возможности частых общений с симпатичными ему людьми, будь то председатель комиссии Анатолий Приставкин, или наш “патриарх” Лев Разгон (ему, к слову, посвящен искрометный шуточный экспромт в несколько строф, играючи, за считанные минуты сочиненных в присутствии десятка изумленных людей), или отец Александр Борисов, настоятель храма Космы и Дамиана (где потом отпевали Булата). Прежде всего, наверное, комиссия влекла его тем, что давала не словесный лишь, а конкретный действенный выход обостренному чувству справедливости...

Л. Бахнов. Не хотел, но, видимо, придется вставить несколько слов в полемику, разгоревшуюся — с легкой руки Михаила Поздняева — вокруг шестидесятников.

Если говорить очень коротко, то проблема шестидесятников отнюдь не в том, в чем их без конца обвиняют. Не в том, что они довольствовались полуправдой, писали всякие “Лонжомо” и “Братские ГЭС”, а о главном трусовато молчали.

Проблема — в отсутствии информации. Как у них самих, так и у общества, в котором они жили и частью которого являлись. Вспомним хоть того же Солженицына, его “Бодался теленок с дубом”. Как главный герой тогдашней современности признается любопытным читателям, что Сталин Сталиным, а вот подними он в ту пору руку на Ленина — и его бы забросали камнями.

Это — Солженицын. Который сидел. Что-то видел, что-то знал, до чего-то додумался. Но и он, как видим, в силу существовавших обстоятельств не был готов делиться *всей* имеющийся у него информацией.

Подавляющая же часть общества вообще ее не имела. Даже та — вот уж воистину — полуправда о “нарушениях социалистической законности”, которой нас кормили после XX и XXII съездов партии, — даже она многих повергла в шок, вызывала недоверие, мысли о происках империалистов, горячие споры о том, что, может, так оно и было, но следует ли об этом говорить, разоружаться перед Западом (да и собственными недовысокоидейными гражданами).

Таким было общество, такими же были будущие шестидесятники к началу шестидесятых. Ну, кто-то, быть может, чуть более продвинутым.

А дальше — дальше пошел “самиздат”, “тамиздат”, “голоса”, “Посев”, “УМСА Press” и т. д. Общество, по крайней мере его мыслящая часть, стало — пусть и “втихую” — узнавать правду о себе, о своем прошлом и настоящем, а заодно и вообще о мире. И, кстати, по мере все увеличивающейся информированности, начало размежевываться. Отчего лично я сегодня просто не понимаю, что это за зверь такой — шестидесятник? Может, Аксенов? А может, гнобивший Аксенова после “Метрополя” Ф.Ф. Кузнецов? Или вдруг заделавшийся большим радетелем советской империи Александр Зиновьев?.. Слишком уж по-разному пошли складываться судьбы и мировоззрения.

Все это в полной мере относится и к Окуджаве. Я очень благодарен Серго Ломинадзе за то, что он прочитал эти давние стихи Булата — я имею в виду из “Литературки”. Когда Окуджава вступил в партию? Много лет я думал, что на фронте. А оказалось — в 1955 году. То есть вступление в партию для него было реакцией на то, что стало происходить после XX съезда. На то, что стали возвращаться оттуда, откуда не возвращаются, на то, что вернулась его собственная мама, на то, что приоткрылась правда о злодеяниях сталинщины: видимо, как и все, он верил в справедливость “ленинских норм” — в отличие от “сталинских”.

Да, в “Упраздненном театре” и в последних своих интервью Окуджава по отношению к себе “красному” был “ироничен до самоуничтожения” (здесь уже звучали эти слова). Наверное, ему очень хотелось бы, чтобы уже с детства он понимал, что к чему. И тем не менее исправно включал тот же “Сенти-

ментальный марш” во все свои сборники. Даже тогда, когда без этого, казалось бы, можно вполне обойтись. Почему?

Когда-то Юрий Трифонов говорил по поводу “Студентов”, что от своей вещи нельзя отказаться, от нее можно лишь отойти — иногда очень далеко. Так вот, я думаю, потому-то Окуджава и не отказывался, что он был поэт и прекрасно знал: из песни слова не выкинешь. Вернее, выкинуть-то можно. Выкинуть, заменить... Но тогда это будет уже другая песня.

В применении к Булату — другая жизнь. Возможно, что и без “комиссаров”, но — кто знает? — может, и без “тамиздата” в штанах, и без помощи попавшим в беду, о чем сегодня говорили А. Гинзбург и Л. Кречкова. А может, даже и без песен.

Поэтому мы, конечно же, должны принять и понять и самоиронию поэта, и даже нелюбовь к себе — одуроченному. Но понять и принять как часть — кстати, весьма благородную — того явления, которое мы зовем “Окуджава”, а не как дополнительный и столь лестный для самоутверждения повод надеть прокурскую мантию.

Вл. Новиков. Замечательно, что адекватное понимание “комиссаров в пыльных шлемах” наконец достигнуто, но я не сомневаюсь, что на конференции 2024 года уже никаких дискуссий по этому поводу не будет. А подлинное понимание классика приходит не раньше, чем к ста годам со дня рождения. И я как-то живу с прицелом на 2024 год, хотя немногие из нынешних участников, наверное, придут на эту столетнюю конференцию, но стратегически надо работать с прицелом на нее.

Сообщает Гинзбург такой факт: “За что ж вы Саньку-то Аронова?” На мой взгляд, это необходимый комментарий и в “Библиотеке поэта”, и везде: по свидетельству Гинзбурга, замысел песни был связан с таким-то эпизодом. Так что нужно тщательно собирать информацию, и я не сомневаюсь, что с этой задачей музей справится. Сейчас я пишу книгу “Окуджава — Высоцкий — Галич”. Пишу не спеша, поскольку эти поэты, особенно Окуджава, который в этом ряду стоит первым, проживут весь следующий век — в этом я не сомневаюсь. Надеюсь приехать в Переделкино за информацией и надеюсь, что все, кто здесь присутствует, ее будут “сдавать” в музей — по назначению.

М. Поздняев. Георгий Степанович меня попросил, и я пообещал ему продумать свой ответ на его вопрос: означает ли все мною сказанное, что следует подвергнуть ревизии сложившийся образ Окуджавы-шестидесятника? И что система нравственных ориентиров Окуджавы серьезно отличается от шестидесятничества в целом? Я правильно, Георгий Степанович, излагаю?

Г. Кнабе. Да, в целом верно.

М. Поздняев. Боюсь утомить и вас, и коллег самоповторами... Булат Окуджава — поэт пушкинского типа. То есть поэт развивающийся. Как сказано то ли в письме, то ли в дневнике Пушкина: “Один дурак не меняется”. Хотя Булат Шалвович еще в начале 80-х говорил: “По большому счету, все, что мог, я уже сказал, все выразил...” — все-таки здесь надо вычитывать минутное недовольство собой, привычную сдержанность в оценках, а может, и легкое кокетство. Говорил-то — не подозревая, какие стихи напишет завтра или через год... Он менялся как поэт до самого конца. Случай редкий. Дело даже не в длине дистанции. Мы видели в XX веке множество примеров, когда вроде про поэта не скажешь “дурак”, а он и в семьдесят лет остается тем же, что в двадцать.

Окуджава — вспомнил вдруг стихи его друга Самойлова — “рос соответственно времени”⁴. В этом смысле, прежде всего в этом, он никакой не шестидесятник: в 80-е был восьмидесятником — равно как в 40-е был “сороковником” (или “сороковистом”? Право, не знаю, как ловчее выразиться).

Кстати, с этим связано чисто пушкинское: спустя годы, спустя жизнь вдруг возвращаться к той или иной теме или образу — и разворачивать в совершенно ином ракурсе...

Второе. По своему “кодексу чести”, на мой взгляд, Окуджава — мягкий оппонент шестидесятничества, со всеми его детскими иллюзиями насчет революционных перемен, роли интеллигенции, того, что Гумилев называл “пасти народы”, более чем серьезного отношения к публичности... Булат Шалвович был человек жесткий, но скромный, даже застенчивый. Одинокий. Не публичный. Как-то в одном застолье люди, ему симпатичные, стали петь хором, под рояль... Окуджаву. Сажу с ним рядом и боюсь на него посмотреть, зная, как он вообще-то редко жалуется певцов его песенок, а уж если хором... Все-таки посмотрел — представьте, подпеваает. Не шепотом даже — одними губами, беззвучно... Короче, не солист и не трагический тенор эпохи. Шестидесятничество — как идеологема, а не люди, многие из которых мною нежно любимы, — претензия быть солистом в хоре, пусть не всегда, но в какой-то момент и на чей-то взгляд. Шестидесятничество — неискоренимая вера в то, что мир (власть, строй, общество, социализм) должен при моем (твоем, нашем — опять-таки своеобразное понимание “Мы”) на него воздействием стать однажды “с человеческим лицом”, — с человеческим лицом бывает только человек, один, отдельно взятый. Бывает — или не бывает. Окуджава верил в другое — в то, что при всех, любых внешних обстоятельствах главное — чтобы с человеческим лицом были не “Они” и не “Мы” — но “Я”. Но лучше бы — с человеческой душой...

Третье. Самойлов, Тарковский, Слуцкий, Липкин, Аркадий Штейнберг, Левитанский, Шефнер, Окуджава — конечно, поэты “фронтального поколения”. Но, в отличие от Наровчатова, Луконина, Межирова,

которые стали широко известны в 40—50-е годы, названные поэты по ряду причин, весьма трагических чаще всего, стали “печатными” в 60-е, а читателя обрели в 70-е. Положение их схоже с тем, в котором оказались представители “питерской школы”, в том числе присутствующий здесь Александр Семенович Кушнер, начавший печататься одновременно с Окуджавой, услышавший его песни “живьем” в конце 50-х... В устойчивом представлении читателей и критиков Кушнер и Тарковский — семидесятники, тогда как Евтушенко и Вознесенский — шестидесятники.

Говорю все это, а сам думаю: не было ли здесь руки ГБ? Шутка... Во всяком случае, Наум Коржавин — я упоминал в своем сообщении об их диалоге со Станиславом Рассадиным — заметил: “Про Булата сказать, что он шестидесятник, по-моему, неверно... И когда ему устраивали в 60-х разные обструкции, им было просто удобно пригвоздить его туда, к тому избитому во всех смыслах ряду...”⁵ Но раз уж так вышло — Булат Шалвович от всего этого, в том числе от разных Лужников, не отрекался. Не отрекся. Били-то кучей, не его одного. Но мало ли кого били...

Когда Бродский умер, Окуджава сказала — я записал на пленку наш телефонный разговор, а потом опубликовал его в “Огоньке” после кончины самого Булата Шалвовича: “Молодой и яркий человек был вдруг арестован и оболган. Почему? Непонятно. Вдруг выброшен за границу, лишен гражданства, лишен возможности печататься у нас. Почему? Непонятно. И при новой власти перед ним не извинились — послали поздравление с премией, а лучше бы не посылали... И мысли обо всем этом гораздо больше удручают, чем сообщение, что его нет... Обычная, обычная история...”⁶

Вот точно такая же “обычная, обычная история” — в том, что мы как будто хотим вписать большого поэта, уникальную личность в некие наши рамки. Прошу прощения у моих ученых коллег, но важнее этой проблемы то, что Окуджава в легенду, миф или в историю шестидесятничества вписался в силу своей глубокой порядочности, доброй репутации, замечательных стихов и песен, а не потому, что на него Хрущев, допустим, кулаком стучал... Поэт прожил три четверти века. Почти полвека поются его песни. Вполне достаточно, чтобы — соглашусь с Владимиром Новиковым — говорить об Окуджаве как о классике XX века.

О. Хлебников. Буквально одно соображение. Сам Булат Шалвович не любил разговоров о поэзии, тем более о поэтике. Во всяком случае, когда я с ним познакомился, шел, по-моему, 77-й или 78-й год. Это был период, когда он писал прозу и поэзию как бы вытеснил. И тем не менее есть смысл, мне кажется, раз уже окуджавоведению положено начало, посмотреть на его поэзию с той точки зрения, с которой сейчас на стихи вообще не принято смотреть, то есть на вещество стиха, на то, чем, по сути дела, никто из критиков не занят. В основном речь идет о содержательной стороне, что, в общем, к стихам имеет отношение весьма косвенное, или о неких концепциях, которые чаще всего искусственны. А все решается, когда речь идет о поэте на уровне стихотворного вещества. Вот одна удивительная особенность Окуджавы, если его сопоставлять с поэтами, которые брали в руки гитару и пели свои стихи: у Окуджавы интонация зафиксирована в строке, чего я не могу сказать даже, например, о Высоцком. И еще один момент, который присущ большинству лучших стихотворений Окуджавы: интонация у него не определена размером, более того — ритмом. Метр не довлеет, и на уровне та-та-та очень многие стихи Окуджавы узнаются. Это, вообще говоря, мне кажется, признак той поэтики, которая будет складываться в XXI веке. Ну вот, допустим: “Господи мой Боже, зеленоглазый мой! / Пока Земля еще вертится, и это ей странно самой...”⁷ — подставьте вместо слов “та-та-та”, и все равно узнаете это стихотворение. Гитара здесь, наверное, помогала Окуджаве, потому что она давала некую степень свободы, возможность паузы или ускорения, и это зафиксировано, еще раз повторяю, в строке. Это преодоление той силлабо-тонической инерции, которая очень во многом, может быть, стала сейчас тормозом поступательного развития русской поэзии. Хотя поэзия, конечно, не развивается по тем канонам, по которым развивается наука. И тем не менее происходит движение, и вроде бы не задумывавшийся над формальной стороной вопроса Окуджава — во всяком случае, не говоривший об этом — на самом деле интуитивно показал один из тех путей, которые окажутся очень важными для поэзии XXI века.

Вл. Новиков. Олег, можно вопрос? Хотите ли вы этим сказать, что только у Окуджавы, помимо метрики, имеется ритмика?

О. Хлебников. Естественно, нет. Просто, к сожалению, есть огромное количество авторов, у которых, помимо метрики, ничего не имеется. Меня не надо понимать вульгарно. Я помню, как-то Межиров сказал такую фразу по поводу одного литературоведа, который написал, что у Маяковского нет ни одной строчки ямба: “За это имярек надо немедленно исключить из Союза писателей”. То есть тут дело не в ямбе и хоре в буквальном смысле слова.

Примечания:

¹ Галич А. Облака плывут, облака. Песни, стихотворения. М.: Локид, ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 108.

² Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 232.

³ Там же. С. 56.

⁴ Самойлов Д. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1985. С. 191.

⁵ Коржавин Н., Рассадин Ст. “Нам не хватало Окуджавы...” // Столица, 1994. № 19. С. 53.

⁶ Огонек, № 24. 1998. С. 44.

⁷ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. С. 183.



BOUJ

Государственный музей

Дом Булата Окуджавы в Переделкине



Станция Мичуринец
Киевской ж.д.,
ул. Довженко, дом 11,
тел. 593-52-08

Рады видеть вас
с четверга
по воскресенье
с 11-00 до 16-00



СОЛЪ