

Анатолий Кулагин

ЛИРИКА БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Научно-популярный очерк

Издание второе, переработанное

Москва
Булат
2019

УДК 821.161.1.09-1
ББК 83.3(2=Рус)6-8
К90

Кулагин А. В.

К90 Лирика Булата Окуджавы : научно-популярный очерк. Изд. 2-е, перераб. / А. В. Кулагин. — М.: Булат, 2019. — 178 с.

ISBN 978-5-91457-025-2

В книге доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) в популярной форме раскрыты основные достижения изучения поэзии Булата Окуджавы (1924–1997). Внимание автора сосредоточено на узловых моментах творческой биографии художника и основных темах его лирики (война, Арбат, пушкинская эпоха...), на особенностях поэтического стиля и текстологии. Издание адресовано как филологам, так и любителям поэзии и авторской песни.

УДК 821.161.1.09-1
ББК 83.3(2=Рус)6-8

Оформление обложки Марии Сорниковой

ISBN 978-5-91457-025-2

© Кулагин А. В., 2019
© Сорникова М. Я., обложка, 2019
© «Булат», 2019

Первое издание этой книги, задуманной как творческий портрет Булата Окуджавы с опорой на достижения молодой науки о нём и написанной при поддержке Российского государственного научного фонда, вышло десять лет назад, в 2009 году. С тех пор литература о поэте пополнилась несколькими книгами — монографическими, биографическими, сборниками статей, а ещё диссертациями и многочисленными статьями. Мы сочли необходимым обновить свой научно-популярный очерк с учётом этих материалов и предложить читателю Окуджаву «современного» — такого, каким он видится нынешнему литературоведению. Вместе с тем, мы не отказываемся и от собственного взгляда и собственного понимания творчества поэта; книга отчасти — результат разысканий и самого её автора.

Неоценимую помощь в работе над книгой оказали нам коллеги-исследователи — Андрей Евгеньевич Крылов и Виктор Шлёмович Юровский. Мы благодарны им за советы и консультации, а Ивану Андреевичу Некрасову — за библиографическую поддержку.

Особая наша благодарность — Валерию Валерьевичу и Светлане Викторовне Ковалёвым: книга переиздается благодаря их спонсорской поддержке.

ТРУДНЫЙ СЛУЧАЙ ТЕКСТОЛОГИИ

Любой писатель начинается для читателя с качественных, надёжных изданий, максимально корректно фиксирующих его тексты. Полноценная же популяризация литературного наследия художника возможна лишь при наличии научного, академического издания — базового для изданий массовых. Без него автор оказывается посмертным заложником субъективного вкуса составителей его книг, печатающих его так, как *им* больше нравится.

Свои стихи Булат Окуджава не только публиковал в печати, но и пел под гитару. Заранее скажем, что это вносит немалые сложности в текстологическую работу, и без того обычно непростую. Но не будем забегать вперёд и попробуем сначала оценить ситуацию с книжными изданиями лирики поэта.

До начала перестройки второй половины 1980-х годов, постепенно подведшей черту под советской эпохой и ликвидировавшей цензуру (во избежание нежелательных ассоциаций с царизмом именовавшую себя в СССР иначе: Главлит, обллит, горлит — в зависимости от уровня), у Окуджавы на родине (а были и заграничные издания) вышло несколько поэтических книг. Это калужская «Лирика» (1956), московские сборники «Острова» (1959), «Весёлый барабанщик» (1964), тбилисский «По дороге к Тинатин» (1964), содержащий, кроме оригинальных произведений поэта, ещё и выполненные им переводы стихов грузинских авторов; затем снова московские издания: «Март великодушный» (1967), «Арбат, мой Арбат» (1976), «Стихотворения» (1984). Последняя книга представляла собой фактически первое «избранное» поэта. Второе — как раз «Избранным» и названное — вышло уже в «перестроечном» 89-м, через год после очередного авторского сборника «Посвящается вам». В том же году был издан составленный Л. А. Шиловым сборник песен поэта с нотной записью

мелодий¹. В бесцензурные постсоветские годы Окуджава выпустит новые книги стихов — «Милости судьбы» (М., 1993) и «Зал ожидания» (Нижний Новгород, 1996). Наконец, в том же 96-м в Москве выйдет самый полный, итоговый прижизненный сборник его лирики — «Чаепитие на Арбате». Ориентироваться в содержании всех этих сборников читателю поможет составленный А. Е. Крыловым специальный указатель, где отмечены все прижизненные книжные публикации каждого из стихотворений Окуджавы (а также газетно-журнальные публикации стихотворений, в книги не входивших)².

Даты иногда говорят о многом. Обратим внимание, например, на то, что временной интервал между «Мартом великодушным» и «Арбатом...» составил целых девять лет. Для такого известного поэта это срок очень большой. В «министерстве союза писателей», как иронически назвал Окуджава в одной из песен («Век двадцатый явился спасателем...») писательскую организацию, при существовавшей в СССР системе государственного распределения изданий, тиражей, листажа, была своя иерархия, далеко не всегда определявшаяся степенью таланта. Зачастую дело решали степень лояльности литератора по отношению к власти и его официальное положение: секретарь писательского союза, главный редактор «толстого» журнала и т. п. У таких литераторов книги — а то и целые собрания сочинений — издавались гораздо чаще, чем у Окуджавы и других талантливых авторов. Ещё одно наблюдение: «Стихотворения» 1984 года по объёму сильно уступали выходящим в ту пору однотомникам других поэтов — скажем, Ларисы Васильевой или Станислава Куняева, младших по возрасту. Возраст здесь был важен. Известному поэту однотомник «полагался» к пятидесятилетию, порой выходил и раньше. Кто-то — например, Андрей Вознесенский — получал к этому возрасту целый трёхтомник, и получал, конечно, заслуженно. Но Окуд-

¹ См. о нём: *Шилов Л.* Как мы делали книжку с нотами / Публ. Е. Азимовой // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве* / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 2. М., 2005. С. 58-69; *Чайковский Р.* Шесть писем и записок Л. А. Шиловой // *Голоса: Сб. статей к 60-летию Андрея Крылова*. М., 2015. С. 76-77.

² См.: Булат Шалвович Окуджава: Каталог прижизненных публикаций стихотворений / Сост. А. Е. Крылов // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы*. Вып. II. М., 1998. С. 609-639.

жава, как и его друг и почти ровесник Юрий Левитанский, дождался юбилейного «подарка» лишь в шестьдесят, да и был это скромный томик небольшого формата (намного меньший, кстати, по объёму, чем книга того же Левитанского).

Дело в том, что само имя Окуджавы было для советской власти подозрительным. Она чувствовала в нём хотя и не явную (как, например, у Александра Галича, автора очень острых песен), но безусловную оппозиционность, нежелание играть по общепринятым правилам компромисса, когда издания, квартира, дача предоставляются в обмен на лояльность и «нужную» направленность творчества. А этот поэт ведёт себя независимо. Пишет не о строителях коммунизма, а о каких-то странных «бумажных солдатах» и «московских муравьях». Намекает в песнях на кого-то из власть имущих («Песенка о петухах») или даже на всю советскую систему («Римская империя времени упадка // сохраняла видимость твёрдого порядка...»). Позволяет себе в Париже прямо в концертном зале на глазах у кагэбэшников из советского посольства обняться с другом-эмигрантом, писателем Виктором Некрасовым, а слово «эмигрант» было тогда едва ли не синонимом слова «враг»: в семидесятые или в первой половине восьмидесятых уехать на Запад означало порвать с СССР навсегда. Даже за границей печатается, а это уж вовсе «грех» непростительный! Юлий Даниэль и Андрей Синявский, писатели того же поколения, заплатили за это несколькими годами тюремного заключения. Как замечено в одной из статей о поэте, «позиция лирического героя Окуджавы, позиция, которую он предлагает своему читателю и слушателю, — это позиция опального дворянина, или, если без метафор, опального интеллигента»³.

Кстати, однажды тучи над головой поэта нависли серьёзные. В 1972 году партком московской писательской организации исключил было его из КПСС. Тогда это означало гражданскую смерть: двери издательств для опального литератора с этого момента запирались. Чуть раньше, на рубеже 71–72-го, так произошло с Галичем, которого

³ Хазагеров Г., Хазагерова С. Окуджавы и аристократическая линия русской литературы // Голос надежды. Вып. 2. С. 302.

выгнать из партии было невозможно, ибо он в ней не состоял, но который лишился членских билетов Союза писателей и Союза кинематографистов. Окуджава вступил в КПСС на волне осудившего культ личности Сталина Двадцатого съезда (1956) и «возвращения к ленинским нормам», но быстро, по его словам, понял, что совершил ошибку. Так вот, поводом к исключению послужили те самые зарубежные (в эмигрантском издательстве «Посев») книги Окуджавы. Далее процесс исключения должен был развиваться ступенчато: партком Союза писателей, Краснопресненский райком КПСС... Но дело не было доведено до конца из-за нежелания властей выглядеть гонителями инакомыслящих в пору «разрядки международных отношений» и демонстрации якобы дружелюбия по отношению к Западу, который, мол, то и дело упрекает нас в преследовании диссидентов... Высшие лица дали команду отыграть назад, и тот же писательский партком ничтоже сумняшеся «восстановил» Окуджаву в партии⁴.

Вернёмся к книгам поэта (кстати, отмеченный нами выше большой перерыв в их издании между 67-м и 76-м годами был отчасти связан с историей «исключения»). На их пути к читателю неизменно оказывались цензор и редактор, беспощадно убравшие из текста любые нежелательные для советской идеологии аллюзии. Конечно, с этим барьером сталкивался в те годы любой литератор, но чем талантливее — а значит, внутренне свободнее — он был, тем сильнее ощущал на себе цензурное давление. С Окуджавой было именно так, и поэтому порой сам поэт (хорошо знавший порядки тогдашней цензуры-редактуры и в шутку называвший себя «стреляным воробьём») предупреждал возможные придирки и нехитрым способом прикрывал истинный смысл своих произведений. Например, в середине 60-х годов он написал ставшее известной песней стихотворение «Молитва» («Пока Земля ещё вертится...»), которое долгое время, до самой перестройки, выходило к читателю под названием «Франсуа Вийон». Поэтическое обращение к Богу:

⁴ Подробно эта история воссоздана в специальном разделе альманаха: «Процесс исключения», 1972 / Материалы раздела подгот. А. Крылов // Голос надежды. Вып. 5. 2008. С. 267-318.

*Я знаю, ты всё умеешь, я верую в мудрость твою,
как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
как верит каждое ухо тихим речам твоим,
как веруем и мы сами, не ведая, что творим! —*

было, конечно, недопустимым в устах поэта, жившего в стране государственного атеизма, где, скажем, крещение ребёнка в храме могло повлечь для родителей большие неприятности, да и самих-то действующих храмов оставалось на средних размеров город раз-два — и обчёлся. Остальные были разрушены либо пребывали в запустении. А с Франсуа Вийона какой спрос? Он жил в другом веке и в другой стране, ему можно было верить в Бога и молиться... Как только цензурные запреты отпали, к стихотворению вернулось его истинное название⁵.

Несколько любопытных примеров цензурной и автоцензурной правки приводит А. Е. Крылов, автор специальной подробной статьи о текстологии поэзии Окуджавы⁶. Так, например, в авторском чтении стихотворения «Не вели, старшина, чтоб была тишина...» после строк: «Чтоб видели враги мои и знали бы впредь, // как счастлив я за землю мою умереть!» звучали строки: «Чтобы им самой страшной смерти страшней // Были белые зубы улыбки моей», — в публикациях (и на авторской фонограмме «военной» грампластинки Окуджавы 1985 года) отсутствующие. Дело в том, что в «дистиллированной» советской печати не приветствовался натурализм, тем более что под *белыми зубами улыбки* редактор мог, как предполагает текстолог, заподозрить намёк на оскал черепа (дескать, образу советского солдата это не подходит — подходит разве что образу врага) и потребовать заменить нежелательные строки. Такие придирки, сегодня воспринимаемые как абсурдные, были вполне в духе того времени.

Что касается автоцензуры, то Окуджава мог внести нетворческие изменения в поэтический текст для печати и по каким-то своим, лич-

⁵ О религиозных мотивах в этой песне см.: *Абельская Р.* Булат Окуджава и Библия // *Голос надежды*. Вып. 9. 2012. С. 353-357.

⁶ См.: *Крылов А. Е.* О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы: К постановке проблемы // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии* / Сост. А. Е. Крылов. М., 2002. С. 163-193.

ным причинам — например, желая замаскировать адресата стихов. Так, в печатном варианте стихотворения «Мне не в радость этот номер...» (не позднее 1985) читаем:

*Но когда за грань покоя
преступлю я налегке,
крикни что-нибудь такое
на грузинском языке.*

А. Е. Крылову же, часто общавшемуся с поэтом в середине 80-х, довелось слышать от него подлинный вариант последней строки: «на испанском языке». В ту пору Окуджава выступал в разных городах вместе с Натальей Горленко, исполнительницей под гитару собственных романсов на стихи испанского поэта Гарсиа Лорки. К ней в реальности и обращены стихи; отсюда — *испанский язык*.

Одним словом, доверять прижизненным изданиям поэта (как и вообще изданиям советского времени) рискованно: требуется специальная текстологическая работа, позволившая бы отслоить цензурную и автоцензурную правку, искажавшую авторскую волю. Даже сравнительно большой итоговый сборник Окуджавы «Чаепитие на Арбате», вышедший уже в бесцензурную эпоху, примерно за год до ухода поэта из жизни, и довольно тщательно им самим готовившийся⁷ (а так было, судя не некоторым свидетельствам современников, не с каждой книгой: основную работу поэт иной раз поручал редактору или составителю), — автоцензурную правку содержит точно. Достаточно сказать, что там всё тот же *грузинский язык* вместо *испанского*. Мы уже не говорим о слегка подсокращённом посмертном переиздании этой книги другими издателями (М.: Корона-Принт, 1997), которым нельзя пользоваться ни исследователям, ни простым читателям — до такой степени пестрит она опечатками. Самая анекдотичная из них стала притчей во языцех среди знатоков творчества поэта: в финале стихотворения «После дождичка небеса просторны...» (песня известна под авторским названием «Счастливый жребий») вместо авторско-

⁷ См. воспоминания издателя книги: *Цветков В.* Чаепитие с Бумажным солдатом из Протопоповского переулка // *Голос надежды*. [Вып. 1.] 2004. С. 44-51.

го «...проливается чёрными ручьями // эта музыка прямо в кровь мою» читаем «в *кровать* мою»!

Но, может быть, качественные сборники, максимально точно передающие авторскую волю Окуджавы, есть среди посмертных изданий его лирики?

В самом начале нового века, в 2001 году, в «Новой библиотеке поэта» вышел солидный по объёму том⁸, претендующий, согласно репутации этой классической книжной серии (прежде называвшейся просто «Библиотека поэта»), если не на академический, то по крайней мере на полуакадемический уровень. Насколько окуджавский том подтвердил эту репутацию?

Увы, в малой степени. Во-первых, ни о какой «максимально возможной полноте», обещанной читателю в аннотации к книге, здесь на деле не может быть и речи. Появившийся впоследствии в печати список опубликованных (не архивных, а именно опубликованных, в том числе прозвучавших в спектаклях и кинофильмах, на грампластинках и компакт-дисках) стихотворных текстов, не замеченных составителями, занимает почти десяток (!) страниц. Это материал, которого хватило бы на целый поэтический сборник⁹. Да и возможности архивного поиска далеко не исчерпаны: в личных собраниях коллег и знакомых хранятся не известные пока специалистам посвящения, стихи на случай; мы уже не говорим об архиве самого Окуджавы, публикация материалов которого пока ещё впереди. Во-вторых, составители однотомника пошли по пути наименьшего сопротивления, решив опираться на всё те же прижизненные публикации Окуджавы

⁸ См.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; Примеч. Д. В. Сажина. СПб., 2001. Поскольку более полного издания произведений поэта пока нет, они цитируются в нашей книге, за исключением особо указанных случаев, по этому изданию; ссылки на него (как и исправление опечаток в некоторых цитатах) не оговариваются. По нему же датируются стихотворения (о датировке песен см. ниже) и в большинстве случаев приводятся названия как стихотворений, так и песен (мы сознаём компромиссный характер такого решения, но видим в этом пока единственный способ избежать путаницы в названиях, многие из которых имели у поэта по несколько вариантов). Нередкие в лирике Окуджавы расхождения между печатным и песенным вариантами текста оговариваются лишь в тех случаях, когда они имеют принципиальное для нас значение. Отдельные слова и краткие цитаты из поэтических произведений выделяются курсивом.

⁹ См.: Библиографический список текстов Б. Окуджавы, не вошедших в его собрание / Сост. А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский // *Голос надежды*. Вып. 3. 2006. С. 511-520.

и отказавшись от самостоятельной текстологической работы. В-третьих, библиографические справки о первых публикациях текстов автор примечаний В. Н. Сажин без проверки переписал из чужих справочных материалов, не только не сославшись на них и сделав вид, будто искал публикации сам, но даже не вникнув в характер и предназначение этих материалов¹⁰.

В-четвёртых, многие стихотворения в сборнике вообще никак — даже приблизительно — не датированы. Не считать же датировкой отнесение текста к «восемидесятым годам» — всё-таки желательно знать время создания его поточнее (впрочем, как мы убедимся в одной из нижеследующих глав, даже такой широкой датировке в одно-томнике верить рискованно). Для «Библиотеки поэта» такая хронологическая расплывчатость недопустима. Порой составители, не зная или не желая разыскивать дату написания, просто ставят в угловых скобках год выхода сборника, в котором данное стихотворение было опубликовано, обозначая этим, что оно сочинено не позднее данной даты. Получается порой забавно. Так, стихотворную миниатюру «Что нужно муравью, когда он голоден?..» они датируют временем не позднее 1993 года, не замечая того, что в сборнике «Милости судьбы», вышедшем в том самом 93-м (отсюда и дата) она помещена в разделе «Песенки из самого начала» (то есть — из самого начала творческого пути), а в авторизованном самиздатском сборнике (см. сноски 15 и 17) есть даже точная дата — 1958 год. Так что хотя формально В. и Д. Сажины правы (стихи написаны, конечно, никак не позднее 93-го), но благодаря их невнимательности «самое начало» поэтической судьбы Окуджавы оказывается очень растяжимым: аж до самых последних лет жизни...

В-пятых, составители сборника напрочь игнорируют фонограммы (иначе они знали бы, например, что коротенький песенный этюд о «голодном муравье» исполнялся Окуджавой задолго до 93-го года, как раз в «самом начале»). Между тем именно фонограммы зачастую

¹⁰ Подробнее см.: Кулагин А. Барды и филологи: Авторская песня в исследованиях последних лет // Новое лит. обозрение. № 54. 2002. С. 353-354. Библиографическую информацию о рецензиях на однотомник см.: Булат Окуджава: Материалы к библиографии (2001–2002) / Сост. А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский // Голос надежды. Вып. 2. С. 448.

дают представление об авторской воле поющего поэта: перед микрофоном — особенно если запись домашняя — он мог не думать о цензуре и автоцензуре и петь так, как считал нужным. Это особенно заметно в случае Высоцкого и Галича, стихов своих не печатавших, а лишь певших (и иногда декламировавших), что в какой-то степени облегчает — по сравнению с наследием Окуджавы — проблему выбора основного варианта. Впрочем, там есть зато свои сложности (например, постоянно выступавшему перед аудиторией Высоцкому приходилось считаться с присутствием в зале «искусствоведов в штатском» и порой прибегать к автоцензуре)¹¹. Но о фонограммах скажем ещё чуть ниже.

Несколько лет спустя появился сравнительно небольшой однотомник избранной лирики поэта, составленный вдовой поэта О. В. Окуджава (Арцимович) и С. С. Бойко¹². Его существенное отличие от многих бессистемных книг (а иных при отсутствии серьёзного выверенного издания-источника и не может быть) в том, что тексты в нём сопровождаются комментарием с текстологической преамбулой. В рецензии С. Свиридова на это издание отмечены субъективность и спорность некоторых текстологических решений — в частности, в тех случаях, когда стихи печатаются «в текстологии О. В. Окуджава». Такая текстология, как убедительно показывает рецензент, чревата

¹¹ См. добротные, основанные во многом на авторских фонограммах, издания: *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент А. Е. Крылова. М., 1990 (и многочисленные переизд., а также другие изд., подготовленные этим исследователем); *Галич А.* Песня об Отчем Доме / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003. Сошлёмся также на специальную статью: *Крылов А. Е.* О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // *Галич: Проблемы поэтики и текстологии* / Сост. А. Е. Крылов. [Вып. 1.] М., 2001. С. 166-203. К сожалению, в «Новой библиотеке поэта» не повезло и Галичу, издание поэтических произведений которого (см.: *Галич А.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. В. Бетаки. СПб., 2006) тоже не учитывает авторские фонограммы, зато придаёт неоправданно большое значение прижизненным публикациям поэта (в эмигрантском издательстве «Посев»), готовившимся на деле без его прямого участия. См. подробнее: *Кулагин А.* «И наши в общем хоре сольются голоса...»: Книги о бардах: 2004 – 2006 // *Новое лит. обозрение.* № 82. 2006. С. 496-497. Отметим, кстати, комментаторскую ошибку в сборнике Окуджавы: на с. 461 В. Н. Сажин «омолодил» Галича, неточно указав год его рождения (1919-й вместо правильного 1918-го). Справедливости ради надо сказать, что комментарий В. Н. Сажина содержит немало полезной информации, вводимой в научный оборот впервые.

¹² См.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. О. В. Окуджава и С. С. Бойко; Коммент. С. С. Бойко. М., 2006.

«курьёзным азартом соавторства», когда правонаследнику кажется, что он «по самой природе вещей является абсолютным источником текста»¹³. Вот пример. Стихотворение «Заезжий музыкант целуется с трубою...» (1971, 1975) в прижизненных книгах поэта (в «Стихотворениях» 1984 года, «Избранном» 89-го, в «Чаепитии на Арбате» 96-го) неизменно печаталось с посвящением Ю. Левитанскому. В новой же книге оно печатается с посвящением *Оле* (то есть Ольге Владимировне Окуджава). Основание — беловой автограф стихотворения с именно таким посвящением; факсимильное воспроизведение этого автографа имеется в сборнике прозы Окуджавы «Заезжий музыкант» (1993). Почему в издании 2006 года предпочтение отдано именно этому посвящению, вполне понятно; понятно и то, что «под это дело» упомянутый автограф объявлен основным источником текста, хотя таким источником (или источниками) могли бы с успехом послужить авторские фонограммы. Но непонятно всё же, почему традиционное посвящение Левитанскому проигнорировано вовсе. Комментатор даже не сообщает читателю о многолетнем бытовании этого посвящения на страницах поэтических книг. Кстати, нас удивило в комментарии сообщение С. С. Бойко о том, что третья строфа песни «Заезжий музыкант» («Ты слушаешь его задумчиво и кротко...») якобы «не поётся». Долгое время она действительно автором не пелась. Но в последние годы жизни поэт, выступая вместе с сыном Антоном («второе» имя Булата Булатовича, объяснявшего его тем, что «Булат Окуджава — один»), музыкантом, сделавшим талантливые аранжировки к некоторым песням отца и даже немного изменившим их мелодии в сторону более профессионального звучания, — не раз пел эту строфу. Сошлёмся хотя бы на известный концерт в Париже в июне 1995 года, фонограмма которого издавалась на разных аудионосителях и потому вполне доступна¹⁴.

¹³ Свиридов С. Шаг вперёд?.. // Голос надежды. Вып. 4. 2007. С. 451.

¹⁴ Полную версию см.: Окуджава Б. Когда опустеет Париж...: Последний концерт Булата Окуджавы в Париже. М.: Радио Ретро, 1998. Компл. из 2-х компакт-дисков. LJ CD 31/32. Кстати, сама же С. С. Бойко в другой своей работе ссылается на фонограмму этого концерта (см.: Бойко С. Публикации о творчестве Булата Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в

Впрочем, подготовленный О. В. Окуджава и С. С. Бойко сборник имеет и очень существенное достоинство: в нём признаются и учитываются материалы уникального одиннадцатитомного самиздатского собрания сочинений писателя, подготовленного в 1984 году, к его шестидесятилетию, энтузиастами из московского Клуба самодеятельной песни (КСП). Задумано оно было в двенадцати томах, но выход двенадцатого (куда должны были войти поэтические переводы Окуджавы) не был осуществлён¹⁵. Собрание было изготовлено в одном экземпляре, тексты печатались на так называемой наборной машине (до нынешних возможностей копирования и тиражирования в «любительских» условиях в те позднесоветские годы было ещё далеко). Эти одиннадцать переплетённых книг в дымчато-чёрных суперобложках были вручены поэту 15 июня 1984 года на сцене Дома культуры имени С. П. Горбунова в Филях (знаменитая в бардовских и, позже, рокерских кругах «Горбушка»), где КСП, в противовес проигнорировавшему эту дату официозу, устроил чествование юбиляра. Уже после юбилея первые два тома собрания («Стихотворения» и «Песни»), подготовка которых сопровождалась беседами с самим автором, были размножены до ста экземпляров каждый. Ныне они хранятся в личных собраниях участников этой замечательной акции¹⁶.

Первый том был составлен на основе прижизненных сборников поэта. Вошли в него и тринадцать стихотворений, прежде вовсе не публиковавшихся, но сохранившихся на фонограммах выступлений

контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф. 19-21 нояб. 1999 г. Переделкино / Ред.-сост. И. И. Ришина. М., 2001. С. 93).

¹⁵ Отмечаем этот факт потому, что даже в специальном указателе литературы по творчеству Окуджавы количество томов названо ошибочно: 12 вместо 11-ти; см.: Булат Шалвович Окуджава / Сост.: И. В. Ханукаева // Русские писатели. Поэты (советский период): Библиогр. указ. Т. 16. СПб., 1994. С. 183.

¹⁶ *Окуджава Б.* Собрание сочинений: [В 11-ти т. / Подгот. коллективом под рук. А. Гербовицкого]. М., 1984. Отпечат. на множит. аппарате. [Т. 1]: Стихотв. / [Предисл. Г. Белой; Послесл., сост. и примеч. В. Юровского, Д. Соколова; Ред. 3-го раздела: В. Щербакова; Краткая биограф. справка И. Зиминой; В работе над томом участвовали В. Акелькин, И. Алексеева, А. Гербовицкий и др.]; [Т. 2]: Песни [/ Предисл. Е. Камбуровой; Послесл. и сост. Д. Соколова и В. Акелькиной; Нотн. расшифровка А. Тропышко; Ред. основных разд.: Н. Богомолов, И. Зимин, А. Крылов; В работе над томом участвовали Л. Авраменко, И. Алексеева, А. Бухтаяров и др.].

поэта начала 60-х годов (ныне все они уже опубликованы¹⁷). По ходу работы над томом выяснилось, что о некоторых стихах сам поэт уже забыл, и составители «напомнили» ему о них. Очень важен для текстологов творчества Окуджавы и второй том: он готовился людьми, много лет собиравшими аудиозаписи поэта, хорошо знавшими историю того или иного текста, его варианты. Окуджава, как явствует из специальной статьи участвовавшего в этой работе В. Ш. Юровского¹⁸, по просьбе составителей восстанавливал хронологию создания песен. Позже эта хронология была использована М. О. Барановым при подготовке «окуджавского» раздела сборника песен крупнейших бардов для кемеровского издательства¹⁹, а также, как мы уже говорили, С. С. Бойко в однотомнике 2006 года. На неё же будем опираться и мы в тех случаях, когда нам потребуется упомянуть и цитировать *песни* поэта.

Можно было бы ожидать текстологических новаций от солидного по виду двухтомника (стихи плюс роман «Путешествие дилетантов»), подготовленного научным сотрудником переделкинского музея поэта Е. Семёновой²⁰. Увы, в нём даже не указано, по каким источникам стихи печатаются, зато есть непонятно кому — то ли составительнице, то ли покойному поэту — принадлежащие подстрочные комментарии к стихам (пояснения, например, слов *Фили*, *Вертер*, *дом на Мойке...*)²¹. Последнее же десятилетие, к сожалению, не принесло ни одного издания лирики поэта, которое могло бы претендовать на текстологическую новизну — или хотя бы вообще на текстологическую

¹⁷ Последнюю по времени публикацию см.: *Кулагин А. В.* Булат Окуджава: из неопубликованного // Вестник Коломенского гос. пед. ин-та. 2007. № 3(4). С. 33-42.

¹⁸ См.: *Юровский В.* В единственном экземпляре: О юбил. собр. соч. Б. Окуджавы // Голос надежды. Вып. 5. С. 353-382 (включая Приложения). Об истории подготовки собрания и юбилейном вечере в ДК им. Горбунова см. также: *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 32-51.

¹⁹ См.: *Высоцкий В., Галич А., Окуджава Б.* Я выбираю свободу / Сост. В. Абдулов, Н. Крейтнер, М. Баранов. Кемерово, 1990. См. воспоминания составителя об этой работе: *Баранов М.* «Здесь всё правильно» / Записал и прокоммент. В. Юровский // Голос надежды. Вып. 3. С. 48-55.

²⁰ См.: *Окуджава Б.* Избранное: В 2 т. / Сост.: Е. Семёнова. М., 2007. Кн. 1. Былое нельзя воротить: Стихи.

²¹ Подробный отзыв об этом изд. см.: *Андреев К., Никитский Я.* Книгопад: вид со стороны: [Обзор изданий произв. Окуджавы за 2006–07 гг.] // Голос надежды. Вып. 5. С. 531-538.

подготовку. Книги выходят то и дело, и ни одна из них не содержит объяснения принципов отбора и подачи текстов. Имена составителей, за редкими исключениями, не указываются тоже. Очевидно, что ценность таких изданий невысока, и громкие названия книжных серий, в которых эти сборники выходят, — то «Золотая коллекция поэзии», то «Великие поэты мира» — дела не спасают...

Вопрос о выборе основного варианта *печатного* текста сложен, но он для текстологии всё же традиционен. А вот с проблемой выбора варианта текста *звучащего* наша наука столкнулась лишь в последние десятилетия, когда возникла необходимость публикации текстов авторской песни. И уж совсем сложен вопрос о выборе между печатными и звучащими вариантами. В случае Окуджавы этот вопрос особенно важен (напомним ещё раз, что ни Высоцкий, ни Галич, ни Визбор своих стихов почти не публиковали, и там традиционный «письменный» текст мог быть зафиксирован лишь в автографе, а это обычно всего один вариант), и обсуждаться он начал ещё при жизни поэта²².

Но сначала — несколько слов об аудиозаписях Окуджавы: ведь основой будущих текстологических решений станут они.

Многие почитатели авторской песни ошибочно полагали, что это направление нашего искусства берёт своё начало именно с творчества Окуджавы. Ошибочно — потому что первые авторские песни Михаила Анчарова и Юрия Визбора появились раньше. Окуджава же первым стал записываться именно *как автор* на появившиеся на рубеже 50-х–60-х годов бытовые катушечные магнитофоны в домах своих знакомых. Литературный критик Лев Аннинский вспоминает, как «на самом исходе пятидесятых» он одним из первых записал у себя дома на магнитофон пение Окуджавы, работавшего в ту пору в редакции «Литературной газеты». На вопрос Аннинского: «Это — первая запись или были ещё?» — поэт ответил: «Смотря как считать: неделю назад я пел в одной компании, и вроде бы кто-то записывал. Не знаю,

²² См.: Майский Я. [Альтиуллер В.] [Рец. на кн.: Окуджава Б. Зал ожидания. Ниж. Новгород, 1996; Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. М., 1996] // Мир Высоцкого. [Вып. I.] 1997. С. 425-432.

получилось ли: было шумно. И пел я не для записи»²³. На фоне ранних записей, скажем, того же Визбора, где авторские песни звучали попеременно с фольклором и где сам поэт как автор пока не выделялся из пёстрого песенного массива, творчество Окуджавы воспринималось уже как нечто принципиально новое, оригинальное, именно авторское. Как бы то ни было, с этих первых, не всегда качественных, записей и началось шествие по стране плёнок Окуджавы — как спустя несколько лет началось шествие плёнок с песнями Галича и Высоцкого (популярность последнего была поистине всенародной; Окуджаву и Галича слушала в основном интеллигенция²⁴). Шествие, не признававшее цензуры и редактуры, обозначившее явление авторской песни как самое, может быть, свободное в отечественной культуре эпохи оттепели и застоя²⁵.

В 1960 году песни Окуджавы впервые прозвучали по радио (в ту пору оно было самым массовым средством информации). В 61-м состоялись первые записи на Всесоюзной фирме грамзаписи, намеревавшейся выпустить пластинку поющего поэта. Замыслу этому не суждено было осуществиться из-за начавшейся в печати травли Окуджавы. Присяжные критики обвиняли его в стремлении «уйти в сплошной подтекст, возвести в канон бессмыслицу», видели вокруг его творчества «тину и муть, скандальную славу и низкопробный

²³ *Аннинский Л.* Семь струн. Семь нот. Семь бед // Аннинский Л. Барды. 2-е изд., доп. Иркутск, 2005. С. 94.

²⁴ Впрочем, вот выдержка из письма жительницы села Большое Болдино Горьковской (ныне Нижегородской) области А. В. Алексеевой — крестьянки, участницы местного хора, имевшей всего два класса образования; осенью 1985 года она видела Окуджаву во время проходивших в Болдине съёмок фильма «Храни меня, мой талисман» и тогда же писала своим друзьям в Ленинград: «...Окуджаву я, конечно, люблю. Но мне не пришлось с ним поговорить <...> А мечта была вот такая. Подойти и сказать: “Здравствуйте, мой любимый певец. У меня есть пластинки с вашими песнями. Я их так люблю слушать с замирающим сердцем и слезами на глазах от радости и от волнения, какие в ваших песнях мудрые и святые слова, как у Святого Апостола”. Вот что бы я ему сказала при встрече» (цит. по: *Чуянов С.* На Болдинском на плоту: Об истории, традициях, окрестностях и старинных песнях Большого Болдина. Ниж. Новгород, 2005. С. 85-86).

²⁵ Об авторской песне, её истоках, становлении и литературном значении см. подробно: *Новиков Вл. И.* По гамбургскому счёту: (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня / Сост. Вл. И. Новиков. М., 2002. (Сер. «Школа классики. Книга для ученика и учителя».) С. 371-408; *Соколова И.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

ажиотаж»²⁶. Критические статьи в печати были «организованы» сверху и звучали в те времена как приговор. (Такое отношение властей к «подозрительной» для них авторской песне станет, увы, традицией: например, несколько лет спустя, в 68-м году, подобная травля будет устроена Высоцкому.) В такой ситуации ни о какой пластинке не могло быть и речи (в советскую эпоху, напомним, все средства массовой информации, все издательства, студия грамзаписи — вообще всё принадлежало государству, было областью его монополии, экономической и идеологической). Первый авторский, как тогда называли, диск-гигант (виниловая пластинка, звучащая обычно 40-45 минут) Окуджавы выйдет лишь полтора десятилетия спустя, в 1976 году. В него войдут и некоторые, на тот момент уже давние, записи 61-го года, и — по большей части — записи новые, сделанные известным звукоархивистом Львом Шиловым в студии звукозаписи Литературного музея, где Шилов работал²⁷. В эпоху винила (завершившуюся в начале 90-х годов одновременно с советской эпохой) на Всесоюзной студии грамзаписи «Мелодия» выйдут ещё три большие пластинки: в 1979 году — сборник разных песен, в 1986-м — сборник песен новых, написанных в первой половине 80-х, и одна тематическая, военная, приуроченная к сорокалетию Победы (1985). Её составят не только песни, но и стихи в авторском исполнении. Несколько раз выходили у поэта и виниловые пластинки-миньон, по 4-5 песен на каждой; в большинстве случаев это были те же песни, что звучали на дисках-гигант. Выходили пластинки и за рубежом — во Франции (1968) и Болгарии (1985).

Сегодня компакт-диски со студийными и концертными записями Окуджавы, некогда с трудом пробивавшимися на прилавки через цензурно-бюрократические препоны, можно свободно купить в любом аудиомагазине²⁸. Явление само по себе отрадное, но не без прив-

²⁶ Лисочкин И. О цене шумного успеха // Смена. Л., 1961. 29 нояб.; То же: // Комсом. правда. 1961. 5 дек.; ср.: Адов И. Бремя славы // Веч. Москва. 1962. 20 апр.

²⁷ См. его воспоминания: Шилов Л. Булат Окуджава // Шилов Л. Голоса, зазвучавшие вновь: Из записок звукоархивиста-шестидесятника. М., 2004. С. 319-340.

²⁸ См. специальные публикации, отражающие положение дел на 2004–06 годы: Юровский В. Записи Булата Окуджавы на компакт-дисках // Голос надежды. [Вып. 1.] С. 294-304. См.

куса досады: на этих дисках без конца тасуются одни и те же тридцать — сорок номеров. Есть, правда, исключения, об одном из которых мы скажем ниже, а о другом — сразу, сейчас: это тематический альбом «Музыка арбатского двора», включающий, помимо классических произведений о родной для поэта улице, несколько раритетных фонограмм с малоизвестными песнями²⁹. Большая же часть песенного наследия поэта, написавшего в общей сложности около полутора сотен песен, остаётся для многих слушателей невидимой частью айсберга. Все ли ценители творчества Окуджавы слышали в его исполнении, скажем, «Часики», «Гимн уюту» или «Дунайскую фантазию»? Для поэта, творчество которого отражено уже в школьных учебниках и хрестоматиях, признано значительным явлением русской культуры истекшего века, это ситуация ненормальная. Для сравнения скажем, что наследие Высоцкого, Галича, Визбора находится в этом смысле в более выигрышном положении: корпус песен каждого из этих бардов в основном собран и издан на аудионосителях, и если его ещё можно будет чем-то дополнить, то разве какими-нибудь частными находками, время от времени действительно появляющимися. Нам могут возразить: да ведь теперь всё есть в Интернете. Нет, в Интернете, как это ни удивительно сегодня, — есть не всё, не весь Окуджава. Кроме того, Интернет — помощник тому, кто знает, что именно он ищет. А ведь о существовании каких-либо песен поэта слушатель может просто не догадываться. Потому и искать их он не будет. Собрание же даёт ему ориентир в творчестве поэта. И вообще, любой исследователь и любитель всегда предпочтёт хаотичному набору песен в сети профессионально подготовленный и изданный диск. Он имеет статус издания, и на него удобно ссылаться.

И всё-таки лёд тронулся. Пора сказать о втором исключении из общей картины. Два года назад появилось звучащее собрание песен

также: *Никитский Я.* В кадре и за кадром: [О сер. компакт-дисков «Песни из кинофильмов на стихи Б. Окуджавы»] // Там же. Вып. 3. С. 287-292; *Каганович В.* Об изданиях «звучащего» Окуджавы — <https://vikaganovich.livejournal.com/4977.html> (публ. 2007 г.; дата обращения: 16.3.2018). В последней статье обозреваются и виниловые пластинки.

²⁹ *Окуджава Б.* Музыка арбатского двора: Песни об Арбате. Арк-Систем Рекордз, 2003. CD 006.

Окуджавы в семи дисках, выход которого можно смело назвать давно назревшим и произошедшим таки прорывом в издании записей барда. Подготовил его живущий в Израиле Михаил Дайчман, звукорежиссёр и продюсер, объясняющий свой замысел в предисловии «От издателя» и с благодарностью перечисляющий тех, кто ещё участвовал в этой работе (в одиночку такой труд не осилить). Правда, собрание трудно правильно описать: в комплекте не указаны город, фирма-издатель (может быть, она кроется за надписью «Old Records» на коробке и на самих дисках?) и год. Лишь в буклете после перечня участников проекта читаем: «Хайфа — Бостон — Москва. 2014 — 2017». Но это, по-видимому, не выходные данные издания, а города и сроки, где и когда шла работа над ним. В российских магазинах этого собрания нет, любители Окуджавы заказывают его у издателя. Но главное: оно *существует*.

Что в него вошло? Три диска воспроизводят три «главные» прижизненные виниловые пластинки фирмы «Мелодия» — 1976-го, 79-го и 86-го годов. Два диска включают не вошедшие в эти альбомы студийные и концертные записи разных лет (в том числе — записи напетых поэтом народных песен, «интеллигентского» фольклора). Ещё один — песни для мюзикла «Золотой ключик» (мюзикл не был поставлен; часть песен с музыкой Алексея Рыбникова вошла в фильм 1975 года «Приключения Буратино»³⁰). И, наконец, последний (номинально в собрании он имеет номер 5) диск, на котором нужно остановиться особо. В него вошли записи, сделанные в 1984-86 годах в студии звукозаписи «нового» здания МХАТ, что на Тверском бульваре. Символичен, кстати, сам этот адрес, воспетый Окуджавой тридцатью годами раньше в песне, которую он считал своей первой авторской; песня «На Тверском бульваре» на этом диске тоже есть³¹.

³⁰ Об истории работы поэта над этой серией см.: [Окуджавы Б.] Три интервью для Тбилисского радио / [Беседовал] А. Белявский; Подготовила к печати Т. Субботина // Голос надежды. Вып. 2. С. 103-104. См. также: Юровский В. «Она ещё очень неспетая...»: О забытых, малоизв. и неизв. песнях Окуджавы // Голос надежды. Вып. 9. С. 333-335.

³¹ См.: Кулагин А. «На Тверском бульваре»: О первой песне «нового» Окуджавы // Голос надежды. Вып. 3. 310-324.

Эти записи — часть уникальной «мхатовской» серии высококачественных профессиональных записей, охватывающих почти всё песенное творчество поэта. Работа эта состоялась благодаря настойчивости всё тех же энтузиастов из КСП, незадолго до того создавших упомянутый выше одиннадцатитомник. Окуджава поначалу отнекивался, но постепенно работа увлекла его, и он в итоге перепел для записи едва ли весь свой репертуар разных лет. Запись делалась со второй гитарой, на которой поначалу играл Сергей Никитин. Но деликатный поэт стеснялся того, что известный бард работает у него «на подхвате», и вместо Никитина в работу включился молодой в ту пору актёр и музыкант Михаил Виноградов, в самом МХАТе и работавший. В студии постоянно присутствовал коллекционер и текстолог авторской песни А. Крылов, взявший на себя роль «ответственного за репертуар» (и впоследствии воссоздавший ход работы над записями в своих мемуарах³²): сам Окуджава некоторые свои старые песни к этому времени подзабыл. Профессиональный звукооператор Александр Самовер щадил Окуджаву и не заставлял его делать лишние дубли, а мастерски и незаметно для слушателя соединял иной раз фрагменты разных записей одной и той же песни. Благодаря второй гитаре, ожившему в ходе работы интересу самого поэта к давним страницам собственного творчества — песни обрели свежее звучание, исполнялись порой в новой тональности, в другом темпе. Почти сто сорок номеров этой фонограммы — готовое звучащее собрание, подобное хорошо известной любителям авторской песни серии «Владимир Высоцкий в записях Михаила Шемякина». И жаль, что оно вошло в издание М. Дайчмана лишь меньшей своей частью. Нам думается, стоило бы издать именно его полностью, а то, что Окуджава в студии МХАТ не спел, собрать на отдельный диск-приложение. Всё-таки записи с виниловых пластинок, ставшие основой собрания Дайчмана (в остальные диски он включал, избегая повторов, лишь те песни, которых не было «на виниле»), у любителей поэта на слуху, да их можно выпускать и отдельными компакт-дисками. «Мхатовская» же серия (готовое собрание сочинений!) представляет собой особый,

³² См.: Крылов А. Мои воспоминания о Мастере... С. 51-63.

не побоимся этого слова, памятник культуры. Надеемся, что когда-нибудь она придёт к широкому слушателю полностью.

Но вернёмся к текстологическим проблемам. Мы уже говорили о том, что авторские фонограммы эпохи цензурных ограничений могут дать более точное представление о тексте, чем журнальные и книжные публикации тех лет. В подробной текстологической статье А. Е. Крылова, на которую мы ссылались выше, приводится любопытный пример из истории текста упоминавшегося выше стихотворения «Заезжий музыкант целуется с трубою...» (в качестве песни оно известно под названием «Заезжий музыкант»). Во всех авторских сборниках, кроме «Чаепития на Арбате» (даже в «перестроченном» «Избранном» 1989 года) первый стих четвёртой строфы читается так: «Трубач играет туш, трубач потеет в гамме». Однако сам автор пел этот стих всегда иначе: «Трубач играет гимн...» Причина редакторской замены проста, если знать идеологические обстоятельства «застойных» лет: вдруг читатель заподозрит здесь недостойный намёк на гимн Советского Союза... Так *гимн* превратился в *туш*. Но фонограммы-то остались, и они, конечно, должны быть (в данном случае уж точно) решающим аргументом при выборе верного варианта строки³³.

Едва ли вызовет у текстолога серьёзные затруднения и строка стихотворения «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» (1971), которую поэт и пел, и печатал в сборниках в одном и том же виде: «все наши глупости и мелкие злодеяния». Насторожить мог бы вариант, прозвучавший в авторской декламации на концерте в Нью-Йорке в 1979 году: «Все наши гадости...» Причём поэт так «смачно» произносит это слово, что слушателю становится ясно: замена не была случайной, она вполне осознанна, данное слово автору действительно нужно. Случай этот тем более интересен, что декламируется текст, известный в качестве песни, и отказ от привычного в

³³ См.: Крылов А. Е. О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы. С. 182-185. Кстати, в публикациях этого стихотворения вместо известного по авторским фонограммам и грамматически неправильного, но зато такого привычного слуху и *новый плащ* одену упорно печаталось *надену*. Так что текстологическая проблема возникает порой даже на таком, как будто незначительном, уровне.

данном случае пения в пользу чтения здесь, наверное, принципиален. Трудно представить, что слово *гадости* могло бы прозвучать в песне, требовавшей всё же, с учётом романсовой манеры исполнения, определённой эстетизации. А вот в стихах без мелодии, допускающих снижение лирической ситуации, они оказались уместны. Поневоле закрадывается подозрение (не исключаем, впрочем, что ложное), что автор не стал петь стихи, а продекламировал их только ради того, чтобы произнести и акцентировать это слово. Видимо, какое-то время Окуджаве казалось, что так строка звучит сильнее, но поскольку вариант не прижился, при выборе канонического текста надо категоричному *гадости* предпочесть всё же снисходительное *глупости* (для поэта вообще куда более органичное). Кстати, в сборнике «Арбат, мой Арбат» автор не стал включать «Приезжую семью...» в раздел песен, а поместил её среди собственно стихотворений.

Но есть у Окуджавы произведения, в звучащем и печатном вариантах принципиально различающиеся. Таково, например, стихотворение «Музыкант» (1983, 1984), в книжных изданиях превосходящее песенный текст по объёму на два стиха, именно эти:

*Да ещё ведь надо пальцы знать, к чему прижать когда,
чтоб во тьме не затерялась гордых звуков череда.*

Почему эти строки не попали в песню? Думается, по двум причинам. Во-первых, они не вписываются в общий строфический рисунок песни, где объём куплетов должен совпадать. Песенный вариант содержит два куплета по восемь стихов каждый, а здесь получалось бы, что в одном десять, а в другом восемь; нарушалась бы композиционная симметрия произведения. Во-вторых, Окуджава мог почувствовать, что стих «Да ещё ведь надо пальцы знать, к чему прижать когда» в песне неудобопроизносим из-за инверсии, отвлекавшей бы слушателя, заставлявшей бы его напрягать внимание к построению фразы и потому поневоле затемнявшей бы её смысл. А. Е. Крылов, кстати, свидетельствует, что сам поэт при подготовке самиздатского одиннадцатитомника отмечал в тексте песен «фрагменты, которые

невозможно или трудно спеть»³⁴. Читатель может перечесть строку ещё раз — бард же не может остановиться и пропеть её заново для тех, кто не успел уловить её смысл. Поэтому она должна быть прозрачной и внятной и не содержать сложных для восприятия на слух (и для произнесения автором-исполнителем) синтаксических оборотов.

Какой вариант «Музыканта» — звучащий или печатный — предпочтительнее? Вопрос праздный, ибо выбор (а это у Окуджавы случай не единственный) зависит от того, в какой форме мы будем воспринимать стихи; речь должна идти о «разделении текстов, публикуемых с нотной строчкой и — без неё»³⁵, то есть песен и стихотворений. Поэтому в печатном тексте стихотворения «Музыкант» пусть будет восемнадцать стихов, а в песне — шестнадцать.

Между тем, постоянно совершенствуемая мультимедийная технология позволяет совместить Окуджаву «книжного» и Окуджаву поющего в одном формате, объединив все версии, как звучащие, так и печатные, на одном диске или одном сайте, максимально упростив для пользователя обращение с таким собранием. В идеале он сможет видеть на дисплее одновременно разные варианты текста, слышать при этом фонограмму, и компьютер будет «подсказывать» ему, в каких местах варианты различаются. Не знаем, покажется ли это удобным рядовому читателю и слушателю, не будет ли мешать ему получать эстетическое наслаждение от стихов и их исполнения (впрочем, тут многое зависит от привычки и навыка работы с компьютером), но исследователю без этого точно не обойтись. Нам думается, что академическое собрание сочинений поэта, когда оно появится (а оно обязательно когда-нибудь появится) будет мультимедийным.

Текстологический разговор по отношению к авторской песне автоматически влечёт за собой и разговор музыковедческий. Понятно, что главное в авторской песне — стихи, что большой бард — это

³⁴ Крылов А. Е. О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы. С. 174 (разрядка автора статьи).

³⁵ Там же. Сборники песен Окуджавы с нотами стали появляться ещё при его жизни. Помимо упоминавшегося нами второго тома самиздатского одиннадцатитомника, это сборник 1989 года (см. сноску 1). О неудачном опыте посмертного издания нотного сборника см.: *Альтшуллер А.* Льва Шилова вновь обокрали. И не только его // *Голос надежды*. Вып. 3. С. 505-508.

прежде всего большой поэт, но сами стихи в авторском песенном воплощении неизбежно получают какую-то специфику, подробно анализировать которую ещё предстоит. Здесь исследователь должен быть и литературоведом, и музыковедом одновременно. Задача сложная, но перспективная. Шаги в этом направлении уже делаются. В девятом выпуске альманаха «Голос надежды» опубликована серия статей такого рода.

Известно, как иронически-снисходительно отзывались порой о песнях Окуджавы, об их музыкальной стороне, композиторы-профессионалы. Но вот разобраться в окуджавской мелодике берётся профессиональный музыковед, пропагандировавший авторскую песню, насколько тогда это было возможно, ещё в 60-е годы, — В. А. Фрумкин. И выясняется, что композиторское творчество барда очень непросто, но оно — *другое*, подчиняется своим законам. Обратившись к далёкой от советского идеологизированного искусства «бытовой музыке последних двух веков» (городской романс, уличная песенка, французский шансон...), он «ухитрялся использовать их как-то по-своему, то слегка меняя, то по-новому комбинируя, так что ни одна из его мелодий не кажется точным повтором чего-то уже известного»³⁶. На практике это оборачивается неожиданными мелодическими и интонационными ходами. Мелодия может сглаживать, смягчать «шершавый ритм» стиха, как это происходит, например, с написанной дольником, уже упоминавшейся нами «Молитвой». Поющий поэт может «откликнуться голосом на смысловой или ритмический поворот стиха» — скажем, сварьировать интонацию при повторе заключительной строки припева «Союза друзей» 1970 года (в первом куплете; «чтоб не пропасть поодиночке», во втором и третьем: «возьмёмся за руки, ей-богу»), и так далее. Автор статьи приводит любопытный эпизод: он в своё время предложил нескольким ленинградским композиторам, не слышавшим авторского исполнения ранней песни Окуджавы «Неистов и упрям...», симпровизировать мелодию на эти стихи. У всех получилась мелодия в ритме «героико-

³⁶ Фрумкин В. Откуда прилетел голубой шарик и кое-что ещё о музыке Булата Окуджавы // Голос надежды. Вып. 10. 2013. С. 410.

драматического марша»: никто не заметил грустного подтекста стихов, который зато хорошо слышен в пении самого поэта. Окуджава и его коллеги по авторской песне «не стремятся иллюстрировать стих, дублировать музыкой то, что ясно сказано словом. Их напевы не часто идут за очевидным смыслом стиха: они как бы дополняют стих, прибавляют к нему новые эмоциональные краски»³⁷.

КАК ВСЁ НАЧИНАЛОСЬ

В большую литературу Окуджава вошёл сравнительно поздно — на четвёртом десятке лет, во второй половине 50-х годов. В этом смысле он разделил судьбу едва ли всех значительных поэтов своего поколения — Александра Межирова, Юрия Левитанского, Давида Самойлова, Михаила Анчарова... Пройдя войну, пережив после неё конец мрачного сталинского правления, с новой жестокой волной репрессий и с присущим тем годам «предвестием свободы», составлявшим, по словам Бориса Пастернака, «их единственное историческое содержание» (фраза из эпилога «Доктора Живаго»), — эти поэты обрели настоящую творческую зрелость уже в годы оттепели, словно дождавшись благоприятных для искусства демократических общественных перемен.

К 1956 году — году исторического Двадцатого съезда КПСС, устами Хрущёва, напомним ещё раз, осудившего сталинизм, и начала по-настоящему оригинального авторского песенного творчества Окуджавы — за плечами у поэта был уже немалый жизненный опыт: раннее сиротство (расстрел отца в 37-м, многолетняя ссылка матери), Южный фронт, ранение под Моздоком, учёба на филологическом фа-

³⁷ Там же. С. 429. См. в этом же разделе статьи Ю. Л. Фрейдина («Слово для музыки: переменная анафора и вариативный рефрен») и А. Н. Костромина («Нотные записи песен Б. Окуджавы. К вопросу о музыкальной “текстологии”»). Работы о соотношении поэзии Окуджавы с музыкой появлялись и прежде. См.: *Кузнецова Е. Р.* Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б. Ш. Окуджавы // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии.* С. 98-111; *Каманкина М. В.* Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни [работа 1989 г.] // Там же. С. 225-243.

культете Тбилисского университета (1945–1950), появление семьи (Булат женился на своей однокурснице Галине Смольяниновой; брак распадётся в первой половине 60-х)³⁸, работа по распределению в Калужской области (в Шамордине и Высокиничах) учителем русского языка и литературы, затем в самой Калуге — тоже учителем и журналистом в редакции областной молодёжной газеты «Молодой ленинец», участие в занятиях местного литобъединения³⁹. Но оказалось, что всё это была лишь подготовка к большому и главному.

В 1954 году из ссылки, из Красноярского края, вернулась в Москву мама Булата, Ашхен Степановна. В столице она получила двухкомнатную квартиру. Сам этот факт говорит о многом: скоро, в 1956-м, начнётся процесс массовой реабилитации жертв сталинских репрессий, и клеймо «сына (дочери) врагов народа» перестанет отравлять жизнь их детей. В том же 56-м году Окуджава с семьёй переезжает в Москву. И в том же 56-м начнётся его поэтический взлёт.⁴⁰

Пятьдесят шестой год — переломный не только в политической, но и в культурной жизни страны. Приметы обновления её были налицо. Появляются два выпуска произведшего впечатление свежего слова альманаха «Литературная Москва» (первый из них номинально значится под 55-м). В Советский Союз приезжает популярный французский певец Ив Монтан, первым из западных артистов пробивший «железный занавес» (его имя нам ещё понадобится). В самом конце года на экраны выходит комедия молодого режиссёра Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь», где высмеян чиновник-перестраховщик «товарищ Огурцов». В следующем, 57-м году, в Москве пройдёт (кто

³⁸ См. воспоминания свояченицы поэта: *Живописцева И.* О Галке, о Булате, о себе... М., 2006.

³⁹ О калужском периоде биографии Окуджавы см. подробно в серии очерков М. Гизатулина в кн.: *Гизатулин М.* Булат Окуджава: «...из самого начала». М., 2008 см. также: *Гизатулин М.* Тогда, в пятьдесят четвёртом // *Голос надежды.* Вып. 9. С. 254-299, а также: *Гизатулин М.* По Смоленской дороге. М., 2019 (в печати). Иронически окрашенные впечатления от учительской работы легли в основу позднейшей автобиографической прозы поэта — повести «Новенький как с иголочки» и рассказа «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова».

⁴⁰ О значении этой поры в творческом становлении художника поэта см.: *Розенблюм О.* «...Ожиданье большой перемены»: Биография, стихи и проза Булата Окуджавы. М., 2013. Биографическая составляющая этой книги вызвала серьёзную критику — см.: *Крылов А. Е.* «Мои достижения в биографии Окуджавы» // *Новое лит. обозрение.* № 129. 2014. С. 357-363.

бы мог это представить двумя-тремя годами раньше!) Международный фестиваль молодёжи и студентов, откроется театр «Современник» с молодой талантливой труппой во главе с Олегом Ефремовым... В оттепельные годы вспыхнет невероятный интерес к поэзии, ставший собирать целые стадионы слушателей на выступления молодых поэтов Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной... Иногда с ними выступал и Окуджава; широко известны снятые в 1962 году режиссёром Марленом Хуциевым для фильма «Застава Ильича» кадры поэтического вечера в Политехническом музее с участием барда, которому подпевают заполненный до отказа зал.

Но это будет позже. А пока он переезжает в Москву, имея в багаже только что, в том же 56-м году, изданный в Калуге поэтический сборник «Лирика». Однако едва ли читатель того времени мог угадать в авторе книги будущего большого поэта. Скажем, строки о Циолковском из поэмы с идеологически «правильным» названием «Весна в Октябре»: «А звёзды горели / всё ярче, неистовой, // как будто бы звали, / как будто просили, // и он торопился / дороги к ним выстелить, // и всё для тебя, / Россия, Россия!» — не слишком далеко ушли от обычного стихотворного потока тех лет. Они вполне профессионально зарифмованы и заведомо отвечают советским поэтическим канонам, а заодно и пожеланиям областного издательства учитывать в творчестве местную тематику (Циолковский, как известно, жил в Калуге). С такими стихами Окуджава и пришёл на заседание литобъединения «Магистраль» в Центральном доме культуры железнодорожников, которым руководил Григорий Михайлович Левин. Но требовательные москвичи (к которым поэт, по его позднему признанию, отнёсся поначалу снисходительно: мол, у меня-то уже книжка, а у вас?..) встретили их без особого энтузиазма. Наличие сборника ещё не означало настоящего поэтического успеха. Для Окуджавы «Лирика» оказалась примерно тем же, чем в своё время поэма «Ганц Кюхельgarten» для Гоголя или сборник «Мечты и звуки» для Некрасова. То есть — тем, что ещё нужно было в себе преодолеть, перерастить. И он действительно перерастёт эту «маленькую книжечку очень плохих стихов», как самокритично он оценит её почти три десятилетия спус-

тя⁴¹, а о руководителе «Магистрали», где он услышал серьёзную критику, будет вспоминать как о своём крёстном отце в литературе: «Без Левина меня бы не было»⁴². Сказалась и критика, услышанная поэтом на нескольких писательских совещаниях 1954-56 годов в Воронеже, Калуге и Москве, в которых он участвовал ещё калужанином. Такие совещания были характерной приметой советской литературной жизни: литературный процесс надо «организовывать и направлять», а «молодым писателям надо помогать». Правда, на этих мероприятиях в адрес Окуджавы звучали и одобрительные слова. Например, поэт Сергей Орлов говорил о нём на московском совещании в январе 56-го года: «В стихах Окуджавы есть места, где чувствуется культура стиха, стремление к точности, чеканности. <...> Окуджава — человек думающий». Но: «Много у автора книжностей. <...> Сложно говорит. Очень рассудочный поэт»⁴³.

Неоднозначно высказывался о тогдашних стихах Окуджавы — но высказывался уже много лет спустя, вспоминая, — другой поэт, Наум Коржавин: «Впечатление было двойственное. С одной стороны, вроде чего-то не хватало, что-то не было доведено до конца, но в то же время было что-то привлекательное. Стихи эти, безусловно, были талантливый». Современный филологический анализ подтверждает правоту давнего непосредственного восприятия. О. М. Розенблюм, автор специальной статьи о сборнике «Лирика», замечает и на разных примерах показывает, что в нём «совмещены черты канона социалистического реализма и черты новой поэтики, от этого канона отталкивающейся»⁴⁴. Исследовательница улавливает в стихотворениях книги

⁴¹ См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки из зала] // Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 25.

⁴² См.: Леонович В. Как дромадер через пески // Голос надежды. Вып. 3. С. 65 и далее. Поэт Владимир Леонович был участником «Магистрали»; воспоминания и его и других членов литобъединения об учителе см.: Рыцарь поэзии: Памяти Григория Левина / Сост.: Е. Михайлова, А. Калмыкова. М., 2012.

⁴³ Цит. по: Крылов А. Е. Размышления о самоиронии, корректности цитирования, агглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда «молодые поэты» били Булата Окуджаву // Голос надежды. Вып. 6. 2009. С. 275. В этой работе подробно воссоздана на основе архивных документов история участия поэта в упомянутых писательских совещаниях.

⁴⁴ Розенблюм О. М. О некоторых темах и образах книги «Лирика» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. С. 51. См. также: Бойко С. С. «Вторая смерть Маяковского» в раннем

развитые поэтом впоследствии, в зрелом творчестве, мотивы *музыки* и *музыканта*, *дороги* и другие. Иногда со страниц «Лирики» слышится знакомая по позднейшим стихам интонация, мелькает знакомая задним числом рифма. Скажем, зачин стихотворения «Зима отмела, отсугробилась...»:

*Зима отмела, отсугробилась.
И вот переулками,
улицами
такой долгожданный и тёплый
апрель начинает прогуливаться —*

помимо того что предвосхищает свойственное поэту впоследствии ощущение городского пространства как чего-то обжитого, домашнего, *тёплого*, ещё и оказывается «пробой» рифмы из будущего стихотворения (ставшего и песней) «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...» (1967):

*Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу
и вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот
извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается...
Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдёт.*

Об *Александре Сергеевиче* мы ещё поговорим в одной из следующих глав. Пока же отметим интересный ритмический сдвиг в созвучии, где рифмуются слова с клаузулой (так называется последний в стихе ударный слог вместе со всеми следующими безударными) соответственно дактилической (с ударением на третьем от конца слоге: *улицу*) и гипердактилической (с ударением в данном случае на пятом от конца: *прогуливается*). Эта неточная, или приблизительная (то есть основанная на неполном созвучии послеударных окончаний слов), рифма придаёт стихам «шероховатую» разговорную интонацию, выводит читателя из автоматического восприятия стихов как привычно «гладкого» текста, без труда проскальзывающего в сознание и потому зачастую не задерживающегося там. Здесь явно сказались уроки уже другого поэта, но и об этом — позже.

творчестве Булата Окуджавы: о поэтике притяжения и отталкивания // Контрапункт: Кн. статей памяти Г. А. Белой. М., 2005. С. 134-152.

К 1956 году Окуджавой были написаны и несколько песен, но их автор — пока ещё «не совсем Окуджава», хотя в них, как и в стихах сборника «Лирика», тоже намечены некоторые мотивы позднейшего творчества поэта. Это сочинённая на фронте и не дошедшая до нас в полном виде песня «Нам в холодных теплушках не спалось...» (1943), от которой сохранилось только одно четверостишие: «Нам в холодных теплушках не спалось, // и не гаснул всю ночь огонёк. // Потому ль, что мешала усталость // или фронт был совсем недалёк...»⁴⁵ Далее — тбилисская «Неистов и упрям...» (1946 или 1947⁴⁶), которую сам поэт считал стилизацией жанра старинной студенческой песни — как ему тогда казалось, непременно грустной (между тем, грусть — одна из важнейших эмоций лирического героя зрелого творчества Окуджавы, отмеченная критикой ещё при жизни поэта⁴⁷). Ещё — песня-шутка «Однажды Тирли-Тирли, Тирли-Тирли...», известная нам по воспоминаниям И. В. Живописцевой и написанная, по версии биографа поэта М. Р. Гизатулина, ещё до ухода Булата на фронт. К ним, по-видимому, следует добавить и непритязательные песенки «Над синей улицей портовой...» и «Эта женщина! Увижу и немею...» (может быть, первый случай высокого, почти обожествляющего, отношения лирического героя Окуджавы к женщине, которая, оказывается, не с небес спустилась, а всего-навсего *на нашей улице живёт*; сравним в позднейшей песне «Тьмою здесь всё занавешено...»: «Ваше величество женщина, // да неужели — ко мне?»). Правда, в самиздатском собрании эти песни отнесены соответственно к 57-му и 59-му годам, но обнародованные позднее свидетельства

⁴⁵ См.: Юровский В. «Она ещё очень неспетая...» С. 300-302.

⁴⁶ Первую дату называл сам поэт, источник второй — текст стихотворения, переписанный рукой Г. Смольяниновой (Окуджава); фотовоспроизведение этого автографа см.: Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе... С. 29. Любопытно, что И. Живописцева не помнит, как Булат подбирал эту песню на гитаре («мы её просто пели как студенческую»; с. 69). Не исключено, что авторская мелодия к этим стихам была сочинена позже, уже в «песенный» период (начиная с 1956-57 гг.). Песня эта стала предметом специальной статьи; см.: Дубшан Л. Декабри, январь...: (О ранней песне Окуджавы, о некоторых её истоках и отзвуках) // Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф. 18-20 марта 2005 г. Переделкино / Сост.: Е. А. Семёнова. М., 2007. С. 41-49. Исследователь отмечает в тексте песни, в частности, новогодние мотивы, важные для поэта и впоследствии.

⁴⁷ См.: Курицын В. Bonjour, tristesse: Случившийся Окуджава // Лит. газ. 1993. № 16. 21 апр. С. 4.

Николая Панченко (поэта, коллеги Окуджавы по работе в калужской газете) и Живописцевой позволяют предположить, что сочинены они раньше — первая в 56-м, а вторая и вовсе ещё в тбилисские годы⁴⁸.

Любопытно, что несколько человек — родной брат поэта Виктор Шалвович, его же (Булата) однокурсница В. Акопджанова, друг юности Р. Давидов — в беседах с М. Гизатулиным независимо друг от друга уверенно утверждали, что широко известная среди студентов пятидесятых-шестидесятых годов и считающаяся фольклорной песня «Колумб Америку открыл...» тоже сочинена Окуджавой. «Но может быть, — комментирует эти свидетельства исследователь, — Окуджава, как это бывает с народными песнями, досочинил куплет к уже существующему тексту?»⁴⁹ Такое, конечно, не исключено. Известны случаи, когда другой крупнейший бард, Галич, досочинял и исправлял песни как народные, так и авторские⁵⁰. Между тем, Окуджава и в годы учительства мог сочинить приноровлённую к «местным» условиям вариацию на тему известной одесской уличной песни «Я с детства был испорченный ребёнок». Примерный текст её вспоминает один из учеников Булата Шалвовича: «В любое время дня и даже ночи, // Когда по Высокиничам идёшь, // Снимают дамы шляпы, чуть слыша: // “Ой, Жора, поддержи мой макинтош”»⁵¹. Есть версия и о том, что именно Окуджава сочинил в молодости вошедшую в уличный фольклор песню «На полочке стоял чемоданчик...»

Как бы то ни было, раннее песенное творчество поэта нуждается в тщательном источниковедческом анализе. Сам корпус его произведений тех лет может ещё пополниться, и вполне возможны неожиданные открытия в этой области. Известные же нам первые песни Окуджавы, сочинявшиеся от случая к случаю во второй половине 40-х — первой половине 50-х, можно назвать, согласно определению

⁴⁸ См.: *Гизатулин М.* «Два старых солдатака» // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». С. 219 (с уточнением 2018 г.); *Живописцева И.* О Галке, о Булате, о себе... С. 68-69.

⁴⁹ *Гизатулин М.* Шамордино: (1950–1951) // *Голос надежды*. [Вып. 1.] С. 133.

⁵⁰ См.: *Крылов А.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 13-37.

⁵¹ См.: *Гизатулин М.* Высокиничичи: (1951–1952) // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». С. 159.

И. А. Соколовой⁵², кружковыми — то есть написанными для узкого дружеского круга и в «домагнитофонную» эпоху редко выходившими за его рамки. Кстати, в таких рамках начинали творить едва ли не все ведущие барды эпохи оттепели. М. Р. Гизатулин предполагает, что ранние песни Окуджавы могли быть навеяны его участием в агитбригаде — обычным для студенчества тех лет. Но, думается, была здесь и более глубокая причина — общественная и культурная, повлиявшая на появление не только этих первых опусов, но и позднейших замечательных песен барда.

В пятидесятые годы страна, начинавшая понемногу оттаивать после недавних сталинских «морозов», — запела. Запела не бодрые советские марши, и без того звучащие из всех репродукторов и радиоприёмников (телевизоры были пока редкостью), а песни дворовые и лагерные. В бесхитростных сочинениях вроде «Ванинского порта» или «Машины АМО» было больше жизни, чем, скажем, в официально-риторическом и далёком от реальной жизни «Марше энтузиастов» («Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, преодолеть пространство и простор...»). «Человечеству хочется песен», — писал в канун оттепели поэт Леонид Мартынов. Песен, в которых отражалась бы обыкновенная жизнь обыкновенных людей. И которые пелись бы не обязательно профессионально поставленными голосами, а так, чтобы можно было им подпевать, да и самим спеть. Кроме того, для интеллигенции увлечение таким фольклором было своеобразным знаком вольномыслия, фронды.

Эта жажда нормального человеческого языка, желание услышать нормальный человеческий голос и вызвали к жизни авторскую песню, словно выросшую из недр уличного и лагерного фольклора. Фольклор этот нередко создавался — то в шутку, то всерьёз — интеллигентными и образованными людьми, имена которых стали известны позже (это, например, ленинградский филолог А. Левинтон, автор песни «Стою я раз на стрёме», или военный врач П. Гандельман, сочинивший «В Кейптаунском порту»). Афишировать свои имена они не стремились, ибо, несмотря на начавшиеся в стране

⁵² См.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 126-149.

перемены, огласка могла бы оказаться для авторов опасной. Окуджава, обладавший как раз таким — совершенно непрофессиональным, и оттого живым и проникновенным — голосом, первым вошёл в широкое культурное сознание на этой песенной волне именно *как автор*, о чём мы уже говорили в предыдущей главе, как говорили и о тех препятствиях, с которыми он столкнулся.

Так вот, первые песни Окуджавы уже московского периода отчасти связаны с традицией улично-уголовного фольклора. Его лирический герой может оказаться, например, в ресторане с *девочками*, которые *за денежки себя не продают*, и чтобы некий *паскудина брюнет* это понял, надо его проучить:

*Здесь тряпками попахивает так...
Здесь смотрят друг на друга сквозь червонцы...
Я не любитель всяких драк,
но мне сказать ему придётся,
что я ему попорчу весь уют...*

(«А мы швейцару: “Отворите двери!..” ...», 1957)

Спустя несколько лет в таком же примерно стиле будут изъясняться герои иронико-пародийных первых песен Высоцкого — уличные хулиганы и зэки. Окуджава же быстро отойдёт от этой «маргинальной» тематики, да ведь лирический герой только что процитированной песни на маргинала не очень и похож (*Я не любитель всяких драк*), а похож скорее на интеллигента, неодобрительно — вполне в духе тех лет — воспринимающего атрибуты царящего в ресторане мещанского уклада (*тряпки, червонцы...*). Он явно небогат: брошка для спутницы взята им напрокат (*пускай потешится немножко*). Но само обращение к такой тематике в самом начале творческого пути было важно для становления демократичной песенно-поэтической манеры Окуджавы, происходившего на фоне, повторим, массового интереса к новейшему фольклору, который исследователи называют то позднетрадиционным, то нетрадиционным, то постфольклором⁵³.

⁵³ Подробнее об этом (а также о влиянии на творчество поэта жанров романса, советской массовой песни и классического фольклора) см.: *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. Примечательно, что связь лирики поэта с «надрывом блатной песни, уличного романса, инвалидными песенками в электричке»

Первой своей авторской песней Окуджава долгое время называл «Ваньку Морозова» («За что ж вы Ваньку-то Морозова?..», 1957-58)⁵⁴. Но когда в 1984 году он давал интервью стенгазете Московского КСП «Менестрель» (она переснималась и превращалась фактически в самиздатский журнал), то в беседе, спровоцировавшей его на подробные воспоминания, прямо по ходу разговора вспомнил, что первой была всё же другая, на многие годы им забытая, — «На Тверском бульваре», которую поэт отнёс к концу 1956 года: «Я даже помню, как осенью мы стояли около станции метро “Краснопресненская” с Женей Храмовым и Володиёй Львовым (поэты, друзья Окуджавы — А. К.). Мы расходились поздно вечером, и я им напел... Она родилась сразу как песня — и стихи, и мелодия. Мне хотелось написать именно песню»⁵⁵. А. Е. Крылов сопоставил это воспоминание поэта с его позднейшими высказываниями на данную тему, а также свидетельством Храмова (называющего, кстати, в качестве участника этого эпизода поэта Александра Аронова — вместо Львова). По версии исследователя, в 1956 году были написаны, скорее всего, лишь стихотворение, а мелодия возникла позднее, в 57-м, когда у Окуджавы появилась целая серия песен о Москве (см. ниже)⁵⁶. Как бы то ни было — перед нами либо первая, либо одна из первых песен барда. Напомним её начало:

*На Тверском бульваре
вы не раз бывали,
но не было, чтоб места не хватило
на той скамье зелёной,
на перенаселённой,
как будто коммунальная квартира.*

(Владимиров С. Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. Л., 1968. С. 127) была отмечена ещё в ту пору, когда он, как теперь ясно, не прошёл и половины своего творческого пути. Песне же «А мы швейцару...», роли сочинительного союза *a* в ней посвящена специальная работа: Николаева Т. М. А мы швейцару: «Отворите двери!»: (В развитие идей Дмитрия Николаевича Шмелёва о цельности семантики лексемы) // Облик слова: Сб. статей. М., 1997. С. 270-276.

⁵⁴ См.: например: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 29-30.

⁵⁵ Окуджава Б. Самое начало / Беседу вели В. Акелькин и И. Зимин // Менестрель: Стенная газ. Московского КСП. 1984. № 2-3. С. 6.

⁵⁶ См.: Крылов А. Е. Размышления о самоиронии... С. 293-300.

Спустя много лет, в 84-м году, автор песни высказался о ней весьма критично: «...она как раз самая слабая. <...> Вторую такую я бы не смог себе позволить»⁵⁷. Но именно с неё (если она была действительно первой) — а не с «Неистов и упрям...» или «Над синей улицей портовой...» — начинается настоящий, классический Окуджава. От этой песни расходятся несколько важных для поэта впоследствии поэтических линий.

Во-первых, сразу обращает на себя внимание своей непривычностью для тогдашней лирической поэзии и особенно для массовой советской песни конкретный топоним — *Тверской бульвар*. Воспевание Москвы в те годы обычно обходилось отвлечёнными формулами типа «Дорогая моя столица, золотая моя Москва!» (песня И. Дунаевского на стихи М. Лисянского). Окуджава же сразу помещает лирическую ситуацию не в отвлечённое, а в конкретное городское пространство. Во-вторых, важно, что это именно *бульвар*. Бульвар — не площадь и не проспект, с их парадностью и официальнойностью. На бульваре не маршируют строем, а гуляют, знакомятся, признаются в любви... Для поющего поэта, возводившего своё творчество к традиции городского романса (он говорил об этом не раз), естественно обращение к мотиву бульвара как средоточия частной жизни человека, обычного горожанина. В-третьих, бульвар — *Тверской*. Он находится по соседству с Тверской улицей, советского названия которой — улица Горького — поэт, судя по его позднейшим стихам, как бы не замечает. Улица эта станет в его поэзии символом человеческого братства и любви. Напомним песню «Живописцы»: «...как с любовью мы проходим по Тверской», — или песню «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину»: «Все счёты кончены, и кончены все споры. // Тверская улица течёт, куда, не знает. <...> На веки вечные мы все теперь в обнимку...» Знаменитый опекушинский памятник Пушкину, кстати, переместился с Тверского бульвара на Страстной уже в послевоенные годы, а в эпоху детства и юности поэта он стоял ещё на Тверском. Впрочем, и на новом месте он тоже обращён лицом к Тверской улице. Так вот, и в песне «На Тверском

⁵⁷ Окуджава Б. Самое начало. С. 6.

бульваре» обычная скамья оказывается символически *перенаселённой*, подобно реально перенаселённой коммунальной квартире (а в таких квартирах жила тогда едва ли не вся страна, ещё не успевшая расселиться по «хрущёвкам») и. добавим от себя, людной Тверской улице.

В-четвёртых, кстати, — *скамья*. Поэтическое указание на конкретное место (*на той скамье*), несколько раз в песне повторённое и усиленное уверенным обращением к «конкретному» слушателю, как бы знакомому автору (*вы не раз бывали*), создаёт эффект доверительности. Такой эффект станет впоследствии важнейшей особенностью поэтического мира Окуджавы (отчасти и авторской песни вообще; о необходимости доверительной атмосферы во время выступления многократно говорил, например, Высоцкий). Именно так поэт впредь будет «общаться» со своим слушателем и читателем. Ограничимся цитатами хотя бы из тех песен, которые мы только что упоминали, с показательными местоимениями, словно объединяющими автора и нас, его слушателей: *Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтётся...; Мы будем счастливы...* Если же вернуться к мотиву *скамьи*, то здесь нам слышится отсылка к популярной в 50-е годы песни М. Блантера на стихи А. Фатьянова «В городском саду», зачин которой звучал так: «В городском саду играет // Духовой оркестр, // На скамейке, где сидишь ты, // Нет свободных мест»⁵⁸. В одном случае мест нет — и значит, подсесть к девушке невозможно; в другом — скамья тоже вся занята, *но не было, чтоб места не хватило!* Соответственно, и сама скамья у Фатьянова имеет чисто предметное значение, у Окуджавы же, повторим, — символическое.

В цитиrowавшемся нами выше интервью «Менестрелю» Окуджава говорил о том, что своим появлением песня «На Тверском бульваре»⁵⁹ обязана впечатлению, произведённому на поэта «сердечными песнями» Ива Монтана. Мы говорим «песни Монтана», потому что они, вообще-то написанные разными композиторами на стихи разных

⁵⁸ Знакомые песни: 100 песен советских поэтов. М., 1964. С. 77.

⁵⁹ Более подробный анализ её см.: Кулагин А. «На Тверском бульваре»: О первой песне «нового» Окуджавы // Голос надежды. Вып. 3. С. 311-324.

поэтов, в массовом сознании ассоциировались — подобно, скажем, «песням Утёсова» — с личностью исполнителя. Французский певец как раз на рубеже 1956-57 годов гастролировал в Советском Союзе, и концерты его стали большим культурным событием: может быть, именно с них и началось разрушение сталинского «железного занавеса» между СССР и Западом. Впрочем, записи Монтана широко зазвучали на советском радио ещё до гастролей, и Окуджава их, конечно, не раз слышал (сведений о посещении им концерта певца у нас нет), читал публиковавшиеся в советской печати переводы текстов на русский язык (французского Булат Шалвович не знал). Монтан, исполнительская и сценическая манера которого отличалась простотой и раскованностью, не был похож на статичных советских певцов, к которым привыкла отечественная публика. На сцене он мог сплясать или даже сделать «колесо». Героями его песен были рядовые горожане, ведущей темой — повседневная городская жизнь. Голос певца звучал очень демократично, «непрофессионально», создавая ощущение возможности подпеть ему. Демократичным был и внешний вид артиста, выходявшего на сцену не во фраке и не при бабочке, а в рубашке без галстука, с расстёгнутым воротом. Публика — особенно молодёжь — была в восторге от его выступлений. Монтан, по выражению Дмитрия Межевича, актёра, музыканта и исполнителя песен Окуджавы и других бардов, — «многим дал толчок»⁶⁰. Многим — и прежде всего нашим будущим бардам (не от него ли, кстати, перенявшим манеру демократично одеваться и держаться на публике?). Оказалось, например, что о любимом городе можно спеть не парадно-официально, а задумчиво и трогательно. Любопытно и впечатление известного артиста и режиссёра Сергея Образцова, обнародованное как раз в 1956 году в предисловии к советскому изданию автобиографической книги Монтана: «...И слова, и музыка, и главное, исполнение (Монтана — *А. К.*) оказались пронизаны таким трепетным отношением к <...> прошлому (Парижа — *А. К.*), что баллада прозвучала как чудесный монолог, только адресованный не женщине, а горо-

⁶⁰ Из выступления в Клубе друзей Булата (в столичной библиотеке № 202 на просп. Вернадского) 14 октября 2006 года.

ду»⁶¹. По предположению А. Е. Крылова, которым он поделился с нами, Окуджава прочёл это предисловие. Учёный аргументирует свою версию сходством «кумулятивного» сюжета песни Окуджавы «Голубой шарик» (1957) с сюжетом песни Монтана «Девушка на качелях» в русском пересказе Образцова: «Девушка, красивая, молодая, качается на качелях, и ничего ей, кроме качелей, не нужно. Влюбился в неё человек. Простой человек. Стал угощать конфетами, повёл смотреть балаганы. Она сказала “мерси” и побежала качаться на качелях. Он дождался её внизу и поцеловал. Но она опять убежала качаться. Наконец он сделал ей предложение. Женился. А она всё-таки бежит на качели»⁶². Если же вернуться к песне «На Тверском бульваре», то мотив бульвара мог привлечь московского поэта по аналогии с популярной песней Монтана «Большие бульвары»⁶³.

Многочисленные реминисценции такого рода отмечены в специальной статье о влиянии песен французского шансонье на творчество барда⁶⁴. Но дело не только в конкретных переключках: Монтану начинающий бард во многом обязан самим творческим интересом к городу, горожанам, уличной жизни. Уже в первых песнях Окуджавы всё это — не фон, а живая среда. Такова, например, уже упоминавшаяся нами песня «Ванька Морозов» — уличная сценка, при которой мы, слушатели, как бы присутствуем и которую вместе с автором оцениваем. Герой её — судя по всему, деревенский парень, попавший

⁶¹ Образцов С. Певец Парижа // Монтан Ив. Солнцем полна голова / Пер. с фр. М., 1956. С. 10.

⁶² Там же. С. 9. Ср. с переводом, предложенным советскому зрителю в отпечатанной к гастроям программе концерта певца: Ив Монтан (Париж): Гастроли в СССР: Москва — Ленинград — Киев. [М., 1956. Б. п.; имя переводчика не указано.] Даже если Окуджава и не был на концерте Монтана, программу он вполне мог увидеть у кого-то из знакомых. Лирический мотив же *улетевшего шарика* в песне Окуджавы («Девочка плачет: шарик улетел») мог быть подсказан поэту короткометражным фильмом французского режиссёра Альбера Ламорисса «Красный шар» (см.: Кулагин А. Шпаликов. М., 2017. С. 74).

⁶³ «Монтановское» происхождение мотива *бульвара* отмечено впервые Д. Быковым (см.: Быков Д. Булат Окуджава. М., 2009. С. 279).

⁶⁴ См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Сердечные песни»: Окуджава и Ив Монтан // Голос надежды. Вып. 9. С. 204-254. Добавим сюда замечание В. К. Завалишина, побывавшего на одном из американских выступлений Окуджавы 1979 года: «...эмигранты из Франции оценили его за естественную и произвольную русификацию французских песенок» (Завалишин Вяч. Когда зацветают левкой и осыпаются иллюзии: (Америк. гастроль Булата Окуджавы) // Голос надежды. Вып. 6. С. 399).

в большой город и истративший не то казённые, не то у кого-то украденные (в лирическом сюжете есть недосказанность) деньги на возлюбленную *циркачку*. В этом, кстати, его напоминает герой песни «А мы швейцару...», взявший напрокат для своей спутницы брошку (см. выше). Ваньку же Морозова то ли побили, то ли задержала милиция, и голос (а может быть, голоса) из толпы вступается за беднягу. Дело в том, что

*Он в старый цирк ходил на площади
и там циркачку любил.
Ему чего-нибудь попроще бы,
а он циркачку любил, —*

потому-то и *швырял в «Пекине»* (то есть в московском ресторане «Пекин» — А. К.) *сотни*. В этой ситуации проще всего осудить Ваньку, поступить в духе известной формулы Глеба Жеглова: «Вор должен сидеть в тюрьме». Но русская литература в таких случаях обычно вступается за «маленького человека» («Она сама его морочила, // а он ни в чём не виноват»). Вспомним хотя бы явно близкое этой песне стихотворение «Вор» из цикла Некрасова «На улице» («Закушенный калач дрожал в его руке...»). В песне о Морозове «это не официально дозволенный оптимистический трагизм, а возникающий на пустом, по представлению тогдашнего официального сознания, месте — в любовной истории да ещё какого-то сомнительно свойства»⁶⁵. Сама же ситуация *а он циркачку* (актрису) *любил* как ситуация драматическая или даже трагическая тоже уже встречалась в русской поэзии, причём в поэзии звучащей — а именно в песне хотя и вернувшегося в Советский Союз из эмиграции, но всё же пока ещё не до конца «разрешённого» в ту пору А. Вертинского «Piccolo Bambino» по стихам Ю. Зубовского. Вертинский оказал сильное влияние на зарождавшуюся в 50-х годах авторскую песню. Сошлёмся хотя бы на Александра Галича, посвятившего «родоначальнику русского шансоньерства» эссе «Прощальный ужин», где очень точно заметил, что «в <...> лирической, салонной пронзительности» песен Вертинского

⁶⁵ Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 404.

«было для нас такое новое ощущение свободы»⁶⁶. Вертинский словно связывал собою две эпохи: серебряный век, представление о котором в советских учебниках было сильно суженным и выхолощенным и поэтические достижения которого Александр Николаевич словно воплощал и возвращал в относительно демократичном, песенном варианте, — и оттепель. Так вот, Окуджава (в молодости, кстати, побывавший на концерте Вертинского в Тбилиси) вполне мог знать и помнить упомянутую выше песню, и в этом случае лишний раз подтверждается справедливость слов Вл. И. Новикова о том, что «подлинная верность гуманистической традиции русской литературы была обретаена Булатом Окуджавой не на пути риторических деклараций <...>, а на обочине “большой жизни” и “большого стиля”»⁶⁷. Кстати, «Ванька Морозов» открывает собой цепочку произведений Окуджавы, отразивших его творческий интерес к цирку и другим демократичным городским зрелищам (например, «Шарманка старая крутилась...», «Цирк», малоизвестное «Старый лев в передвижном зверинце»⁶⁸; напомним здесь и о монтановских *балаганах*). Не случайно песня посвящена поэту Александру Межирову — большому поклоннику циркового искусства, автору «Баллады о цирке» и других стихов на эту тему. В обращении же к уличной жизни, к уличным сценам чувствуется пусть, может быть, невольное, но продолжение некрасовской традиции. В поэзии классика очень часто (не только в упомянутом выше цикле «На улице») лирическая ситуация разворачивается в открытом городском пространстве («Вчерашний день, часу в шестом...», «Размышления у парадного подъезда» и др.). Здесь, впрочем, неизбежно вспоминаются и многочисленные уличные драмы в прозе Достоевского...

Интересна и перспективна для творчества Окуджавы сама поэтика песни о Ваньке Морозове. Н. А. Богомолов слышит в ней и «свёрнутую балладность», предвосхищающую возрождение интереса к этому жанру в авторской песне, и иронические политические аллюзии

⁶⁶ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 134.

⁶⁷ Новиков Вл. И. Булат Окуджава // Авторская песня. С. 29.

⁶⁸ См.: Кулагин А. Булат Окуджава: из неопубликованного. С. 33-35.

(строки «...и страсть Морозова схватила // своей мозолистой рукой» закономерно напоминают исследователю известную советскую песню С. Покрасса на стихи П. Григорьева про Красную Армию, «мозолистой рукой» сжимающую штык)⁶⁹, и необычную рифмовку, где «рядом с тавтологическими рифмами (*виноват — виноват, полюбил — полюбил. — А. К.*) в первой же строфе звучит богатая “корневая”, только начинавшая тогда разрабатываться...»⁷⁰ В самом деле, рифмы *Морозова — морочила, площади — попроще бы, сотни — сохнет* выдают во вчерашнем калужанине, авторе далеко не самых оригинальных стихов о Ленине и Циолковском, мастерское владение стихотворной техникой. Оно заключается в самой возможности соседства рифм тавтологических, как бы передающих интонацию уличной речи (в толпе при таких уличных сценах непременно по несколько раз повторяют одно и то же: не виноват, не виноват...) и оттеняющих их рифм неточных — корневых (предполагающих совпадение только ударного гласного и следующего за ним согласного звука) или ассонансных (основанных на полном созвучии гласных и частичном — согласных звуков). Поэтому мы не согласились бы с поэтом Константином Ваншенкиным, считавшим, что рифма *Морозова — морочила* — «дань моде, времени, приобщение к младшим друзьям (имеются в виду поэтические эксперименты Евтушенко, Вознесенского и других — *А. К.*)»⁷¹. Нам она представляется органичным, необходимым в данном случае приёмом.

⁶⁹ Как замечает В. Юровский (см.: *Юровский В.* Записи Булата Окуджавы на компакт-дисках. С. 295), звучащая на некоторых авторских фонограммах «Ваньки Морозова» строчка «Он в цирк ходил на старой площади» вместо исходной «Он в старый цирк ходил на площади» на деле Окуджаве не принадлежит и потому, вопреки распространённому мнению, не может свидетельствовать о поэтическом выпаде автора против находившегося на Старой площади ЦК КПСС. Этот вариант восходит к пародии неизвестного автора «За что ж вы Клима Ворошилова...», где она звучала так: «Он в ЦИК ходил на Старой площади». Окуджава пародию знал и даже исполнял, поэтому при исполнении самой песни о Ваньке иногда сбивался. Другая пародия на эту песню была сочинена в Ленинграде для дружеского круга поэтессой Нонной Слепаковой — «За что ж вы Глеба-то Горбовского...» (см.: *Королёва Н.* Любимые строки — забытые имена // *Вопр. лит.* 2006. Сент. — окт. С. 351-352).

⁷⁰ *Богомолов Н. А.* Булат Окуджава и массовая культура. С. 403.

⁷¹ *Ваншенкин К.* «Привет, это Булат» // *Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате.* 2-е изд., испр. и доп. Ниж. Новгород, 2004. С. 116.

Лирическая ситуация песни того же 1957 года «Полночный троллейбус» разворачивается в ночном городе, именно в Москве, которая здесь не просто названа, но и обозначена характерной приметой столичной топографии — Бульварным кольцом (*по бульварам круженье; опять бульвары!*):

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

Зачин звучит по отношению к официальной советской идеологии и риторике едва ли не вызывающе. Как это — *невмочь пересилить беду*? Почему *подступает отчаянье*? Откуда такой пессимизм, предвосхищающий, кстати, некоторые другие стихи Окуджавы рубежа 50-х–60-х, например, «Город» (*Он меня измучил во сне и наяву*) или «О кузнечиках» (*шар земной на повороте отвратительно скрипит*)? Уж если у тебя что-то стряслось, дорогой товарищ, обратись в коллектив, в партбюро, в местком, тебе помогут, посоветуют, даже материальную помощь выпишут. Эту «помощь» позже саркастично высмеет Галич в песне «По образу и подобию»: «И меня в перерыв вызывают в местком, // Ходит пред по месткому присядкою: // “Раз уж дело такое, то мы подмогнём, // Безвозвратную ссудим десяткою”. // И кассир мне деньгу отслюнит по рублю, // Ухмыльнётся ухмылкой грабительской. // Я пол-литра куплю, валидолу куплю, // Двести сыра и двести “Любительской”»⁷². И как бы в противовес этой бездушной и мнимой казённой «поддержке», тем более бессмысленной, если речь идёт о какой-то личной, любовной драме (в песне Окуджавы, похоже, подразумевается именно она), — возникает мотив поддержки истинной, не измеряемой словами и деньгами: пассажиры полночного троллейбуса поддерживают лирического героя всего лишь прикосновением плеча и молчанием, которое дороже любых слов: «Как много, представьте себе, доброты, // в молчанье...»

⁷² Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 340-341.

Образный строй песни основан на развёрнутой сквозной метафоре: троллейбус — корабль; город — море или река. *Троллейбус*, сам синий цвет которого, подсказанный реальной сине-жёлтой расцветкой московских троллейбусов хрущёвского времени, уже вызывает «водные» ассоциации⁷³, — подбирает не просто *пассажиров*, а *потерпевших в ночи крушение*; эти же пассажиры, вошедшие в троллейбус прежде лирического героя, названы *матросами*, что *приходят на помощь*⁷⁴. Неудачи, несчастья, разрывы роднят их всех, и в финальном куплете троллейбус-корабль словно излечивает героя от беды, *пересилит* которую ему поначалу было *невмочь*:

*Полночный троллейбус плывёт по Москве,
Москва, как река, затухает,
и боль, что скворчком стучала в виске,
стихает,
стихает.*

Не удивительно, что образ полночного троллейбуса, в котором герой *прикасался плечами* к другим пассажирам, напоминает нам образ перенаселённой скамьи из песни «На Тверском бульваре»: он тоже «перенаселён» и тоже символичен, и отмеченный выше метафорический ряд поддерживает эту символику. Отныне в лирике Окуджавы будет то и дело появляться городской транспорт: то *автобус новень-*

⁷³ Начиная с 1956 года в СССР стала популярна польская песня «Червонный автобус» в исполнении Эдиты Пьехи; не исключено, что Окуджава отталкивается от этого источника. В таком случае цвет троллейбуса невольно получает дополнительный смысловой оттенок: вызывавший тоже невольные идеологические ассоциации красный меняется на «лирический» синий.

⁷⁴ О «водных» мотивах в этой песне и в других произведениях поэта см.: Паперный З. «За столом семи морей» // Паперный З. Единое слово. М., 1983. С. 220-223. Критик воспринимает эти мотивы как одно из проявлений присущего Окуджаве «романтического преображения» жизни. Poleмику с таким толкованием творчества поэта с позиции понимания его как реалистического см.: Чайковский Р. Романтик ли Булат Окуджава? // Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан, 1999. С. 41-50. Продолжая обсуждение проблемы художественного метода, к которому оно (творчество) принадлежит, Р. Ш. Абельская увидела в нём «своеобразный сплав сентиментализма и романтизма» (Абельская Р. Каждый пишет, как он слышит. С. 96). Возражая против экстраполяции опыта отдалённых литературных эпох на явления двадцатого столетия и учитывая ощутимое влияние крупнейших поэтов двадцатого века (Блока, Маяковского, Пастернака; повод коснуться этого у нас ещё будет), мы бы согласились с Вл. И. Новиковым в том, что Окуджаве присуща «глубокая причастность к контексту русского поэтического модернизма» (Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Новиков Вл. Роман с литературой. М., 2007. С. 89).

кий («Из окон корочкой несёт поджаристой...», 1958); то метро, в котором, кстати, лирическому герою тоже *никогда не тесно* («Песенка о московском метро», 1956, 1961), то *раскрасавец двадцатых годов* — трамвай («Песенка о московском трамвае», 1962). Любопытно, что герой Окуджавы никогда не ездит по городу в такси: ему важно демократичное содержание тесного (в прямом и переносном смысле) родства с другими горожанами. А когда в одном из поздних стихотворений он всё же проезжает в машине (за рулём), то главным для него остаётся восхищение увиденным («Как мне нравится по Пятницкой в машине проезжать!...») ⁷⁵.

Да, уже первые песни «нового» Окуджавы проявили значительный масштаб стремительно набиравшего силу художника и заметно отделили его лирическое творчество от традиционной советской поэзии предшествовавших десятилетий, которая выражала обычно некое обобщённое поэтическое «мы». Окуджава же возвращал в поэзию лирическое «я» — скромное и в то же время очень осязаемое ⁷⁶. Но не

⁷⁵ Сравнивая «московские» стихи Окуджавы и Мандельштама, М. М. Гельфонд отмечает обращение старшего поэта к мотивам городского транспорта («Я трамвайная вишенка страшной поры...»), отозвавшееся, по её мнению, в творчестве младшего (см.: *Гельфонд М. М. Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой* // Миры Булата Окуджавы. С. 80-82). В ходе обсуждения доклада М. М. Гельфонд на конференции в Переделкине (2005) вдова поэта О. В. Арцимович подтвердила знание самим Булатом Шалвовичем стихов Мандельштама ещё в ту пору, когда тот был фигурой фактически запрещённой и стихи его не переиздавались (первое после долгого перерыва отечественное издание выйдёт лишь в 1973 г.). Сам Окуджава называл Мандельштама в числе своих самых любимых поэтов (см., например: [Окуджава Б.] «Нельзя хвастаться тем, что ты дышишь» / [Беседовал Ю. Глазов, 1991] // Газета. 2004. № 79. 7 мая. С. 4). С другой стороны, нам трудно согласиться с тем, что стихи о полночном троллейбусе «ритмически связаны с мандельштамовским “На мёртвых ресницах Исакий замёрз...”» (*Синельников М. Окрасивший время* // Моск. новости. 1997. № 25. 22-29 июня. С. 21). Притом что ритмическую основу обоих произведений составляет действительно общий стихотворный размер (четырёхстопный амфибрахий), количество частных ритмических расхождений между ними слишком значительно; нет и ожидаемого в таких случаях тематического сходства, оправдывавшего бы творческий интерес Окуджавы к чужой ритмике. Опыт сравнительного типологического анализа творчества двух поэтов см. также: *Бойко С. Этот остров музыкальный...: Тема музыки и образ музыканта в творчестве О. Мандельштама и Б. Окуджавы* // Вагант–Москва. 1997. № 4-6. С. 21-27.

⁷⁶ Подробно о соотношении лирики Окуджавы и советской поэзии 1920-х–50-х годов см.: *Чудакова М. Возвращение лирики* // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. — 2 дек. 2001 г. Переделкино / Ред.-сост. И. И. Ришина. М., 2004. С. 16-29. Ср.: «Окуджава стал первым (в эпоху Оттепели — А. К.) внутренне свободным поэтом» (*Белая Г. Моцарт в неволе* // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 36).

нужно думать, что это был резкий перелом, что автор калужского сборника в одно прекрасное утро проснулся большим поэтом. Процесс перехода его поэзии в новое качество был сложным и длился несколько лет. Мы уже говорили о том, что и в книжке 56-го года мелькали проблески настоящего таланта. С другой стороны, появление замечательных песен второй половины 50-х — а это, кроме затронутых выше, ещё «Король» («Песня о Лёньке Королёве»), «Песня о солдатских сапогах», «Глаза, словно неба осеннего свод...» и многие другие — не означало, что Окуджава уже полностью «переболел» старой соцреалистической поэтикой, с присущими ей пафосом и риторикой.

В 1961 году харьковская газета «Красное знамя» опубликовала «Стихи о Харькове» Окуджавы, перед этим побывавшего в городе в составе группы сотрудников «Литературной газеты» (где он тогда ещё работал и откуда вскоре ушёл «на вольные хлеба»). Начиналось стихотворение так:

*Я города люблю громадины,
До пят ушедшие в дома,
А в тех домах живут романтики —
Их жизнь придумала сама.
Они живут, под солнцем жмурятся,
Твердят обычные слова.
И открывают свои улицы,
Как открывают острова...⁷⁷*

Эти стихи не претендуют на оригинальность. Подобные сочинения печатала тогда любая городская газета. Рифмовка, правда, и здесь порой интересна: *громадины — романтики*, но сам оборот оборот *громадины, до пят ушедшие в дома* на наш взгляд, малоудачен. В стихотворении заметно сочетание старого и нового, звучат порой лирические мотивы «настоящего» Окуджавы:

*Где парус парков распуская,
Волной качая берега,*

⁷⁷ Цит. по републ.: Коваленко А. В поисках неизвестных стихов о Харькове // Голос надежды. Вып. 4. С. 381.

*Течёт, течёт, течёт Сумская,
Так далеко издалека. <...>*

*И пусть, отвергнув все нелепости,
Ты сам заговоришь во мне...
Твои полночные троллейбусы
Плывут и тают в тишине.*

Нетрудно, конечно, узнать уже знакомые нам *полночные троллейбусы* из песни 57-го года, а уподобление улицы реке напоминает зачин ещё одной известной песни Окуджавы того же периода – «Песенки об Арбате» (1959): «Ты течёшь, как река. Странное название! // И прозрачен асфальт, как в реке вода»⁷⁸. Более того, он развивает этот образный ряд за счёт метафорических мотивов *паруса, парков, волны, берегов*. И подобно тому как *твоими* (то есть принадлежащими городу) в «Песенке об Арбате» были названы *пешеходы (Пешеходы твои — люди не великие)*, в харьковском стихотворении *твоими* же оказываются троллейбусы. Так прихотливо соединяет поэт в дежурном, в общем, стихотворении — возможно, обещанном при встрече в Харькове местным журналистам и затем присланном им из Москвы — мотивы двух важных для него песен. Есть в «Стихах о Харькове» и характерное для поэта доверительное обращение к читателю (в песнях — слушателю): «Подумайте, какое зрелище!» Сравним с уже написанной к этому времени «Песенкой о московском муравье» (1959): «Подумайте, простому муравью // вдруг захотелось в ноженьки валиться...» Любопытно и то, что поэтическое внимание автора в малознакомом городе, как и в родной Москве, привлёк конкретный топоним — *Сумская* улица.

Вообще Харьков, видимо, всё же как-то «зацепил» Окуджаву: есть в стихотворении четверостишие, выдающее неподдельное чувство:

*И хворости мои, и горести,
Всё, что болело, всё, что жгло,*

⁷⁸ Этот мотив до Окуджавы использовал в «Песне про низкорослого человека...» Анчаров: «Асфальтовая река, // Тёплая, как щека...» (Анчаров М. Сочинения / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 35). Ср. с зачином позднейшего стихотворения Окуджавы «Плывут дома, как корабли из разных стран...» (не позднее 1964)

*Вдруг потонуло в этом городе,
Вдруг отболело и прошло.*

Болело и жгло — для газеты это звучит, пожалуй, слишком откровенно и интимно. Здесь узнаётся лирическая ситуация всё того же «Полночного троллейбуса», где ночной город излечивает героя от боли, что скворчком стучала в виске. Любопытно, что именно это выразительное четверостишие запомнилось харьковскому литератору Б. Котлярову, общавшемуся с Окуджавой в дни его пребывания в городе и зафиксировавшему эти четыре (и ещё два последующих) стиха в своём дневнике⁷⁹.

И всё же «Стихи о Харькове», конечно, не сравнить ни с «Полночным троллейбусом», ни с «Песенкой об Арбате». Н. А. Богомолов полагает, что как автор песен Окуджава был «гением», но «как прозаик и как воспринимаемый без гитары и открыто выраженного напева поэт» он представляется лишь «одним из длинного ряда соревнователей и далеко не всегда находящимся в их первых рядах»⁸⁰. Думается, это преувеличение, да и сам филолог не скрывает субъективности своего мнения. Едва ли созданные Окуджавой в разные годы стихотворения «Как научиться рисовать» и «Счастливчик Пушкин», «Прогулки фрайеров» и «Подмосковная фантазия», автором не певшиеся, в поэтическом отношении уступят его песням. По мнению другого исследователя (и его позиция нам близка), напротив, «никакой разницы между стихотворениями и песнями у него (Окуджавы — А. К.) не было, мелодия часто появлялась случайно, иногда через несколько лет после стихотворения»⁸¹. Но, кажется, можно понять, где таятся истоки недооценки «письменной» лирики поэта. Не в том ли дело, что стихотворение не слишком удачное могло остаться *только* на бумаге — спеть его было невозможно. Среди песенных же текстов Окуджавы поэтически слабых просто нет. Песней у него могло стать (хотя не обязательно становилось) только стихотворение с оригинальной

⁷⁹ См.: Котляров Б. Раскрытый дневник. Киев, 1971. С. 207. Автор пишет о том, что Окуджава в разговоре с ним отмечал очень серьёзное отношение харьковских слушателей к стихам московских поэтов; возможно, это по-своему расположило его к городу.

⁸⁰ Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура. С. 399.

⁸¹ Гизатулин М. «Песенки из самого начала». С. 57.

поэтической мыслью и формой. Отсюда иллюзия, будто стихи, автором под гитару не исполнявшиеся, по качеству заведомо ниже, чем его же песни.

ГРУСТНЫЕ КОМИССАРЫ

Окуджава родился через шесть с половиной лет после Октябрьской революции. Его детство и юность пришлись на эпоху надежд на светлое коммунистическое будущее, ещё не успевших поизноситься и обесцениться, как это произойдёт в позднесоветские времена, и разделявшихся многими сверстниками будущего поэта. «Я был очень советский мальчик», — вспоминал он впоследствии.

Это тем более естественно, что родители Булата, Шалва Степанович Окуджава и Ашхен Степановна Налбандян, занимали ответственные партийные посты и сына растили, конечно, в коммунистическом духе. Шалва включился в революционную борьбу шестнадцатилетним юношей, ещё до Октября: он был участником подпольной деятельности в Кутаиси. В 1921 году стал членом компартии, с 21-го работал в ЦК (Центральном комитете) комсомола Грузии, в 22-м вместе с женой был отправлен на учёбу в Москву. Потому именно Москва и стала местом рождения будущего поэта. Как явствует из составленной М. Р. Гизатулиным и В. Ш. Юровским «Хроники жизни и творчества Окуджавы»⁸², с 1924 по 1932 год мальчик жил то в Москве, то в Тифлисе: партийные дела были сопряжены с длительными командировками и переездами. В 34-м Булат уехал с матерью на Урал, в Нижний Тагил, где отец уже два года как руководил партийной организацией строительства Уралвагонзавода⁸³. Имевший возможность пользоваться различными привилегиями, он, однако, в быту отличался, как и подобало истинному революционеру, скромно-

⁸² См.: Хроника жизни и творчества / Сост. М. Р. Гизатулин и В. Ш. Юровский // Встречи в зале ожидания. С. 12.

⁸³ О нижнетагильском периоде биографии Окуджавы см. серию публикаций в соответствующих разделах альманаха «Голос надежды» (вып. 3 и 4).

стью и аскетизмом. Думается, бытовая непритязательность поэта, бросающаяся в глаза каждому посетителю его музея в Переделкине, унаследована им от родителей. В 35-м Шалва Степанович стал первым секретарём Нижнетагильского горкома партии. В одном из районов города работала заместителем секретаря и Ашхен Степановна, до того – начальник отдела кадров Уралвагонзавода. В 37-м, в разгар сталинских репрессий, по ложному, конечно, обвинению он был арестован и расстрелян⁸⁴. Ашхен следом исключили из партии, в феврале 39-го арестовали, в сентябре 46-го отпустили (возвращение матери стало темой пронзительного позднего рассказа Окуджавы «Девушка моей мечты»), в феврале 49-го снова арестовали и отправили с приговором «вечное поселение» в Красноярский край, где она находилась до 54-го года. Революция пожирала собственных детей...

Окуджава рос, подобно многим его сверстникам, в психологическом раздвоении между советской идеологией, ставившей общественное выше личного, и любовью к родителям: «Я не представлял: отец — враг? Мама — враг? Видно, ошибка какая-то, но её вроде быть не могло, значит, от меня что-то утаили...»⁸⁵ Пройдут годы, прежде чем ему по-настоящему откроется зловещий смысл пережитого. Трагическая судьба семьи (и не только родителей, но и многочисленных родственников, включая знаменитого грузинского поэта Галактиона Табидзе — мужа тётки поэта Ольги Степановны Окуджава, тоже репрессированной, расстрелянной в 1941 году) воссоздана в написанном Окуджавой в последние годы жизни автобиографическом романе «Упразднённый театр» (опубликован в 1993-м в журнале «Знамя», № 9-10). Кстати, за него Булат Шалвович получил в 94-м Букеровскую премию, присуждаемую за лучший, по мнению авторитетного жюри, русский роман года⁸⁶. Черты отца и матери писателя

⁸⁴ См.: *Налбандян А. С.* Окуджава Шалва Степанович: (Краткая биография) / Подготовил к печати и прокоммент. А. К[рылов]. // *Голос надежды*. Вып. 4. С. 171-173.

⁸⁵ *Окуджава Б.* Терпение и вера, любовь и волшебство / Интервью ведёт И. Ришина // *Лит. газ.* 1990. № 18. 2 мая. С. 3. При этом родителей и отношения в семье он не идеализировал: «Я был на руках бабушки и тётки. А моим родителям было не до меня. Они круглые сутки работали» ([*Окуджава Б.*] «Нельзя хвастаться тем, что ты дышишь». С. 4).

⁸⁶ Об этом романе см.: *Скобелев В. П.* «Пепел Клааса бьётся в моей груди»: Эпич. проза лирич. поэта: о романе «Упразднённый театр» // *Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии*.

узнаются в Трубниковых — героях повести «Фотограф Жора», публиковавшейся пока только за рубежом, в русском эмигрантском издательстве «Посев» (Франкфурт-на-Майне): сначала в журнале «Грани» (№ 73, 1969), а затем в книге Окуджавы «Два романа» (1970), под одной обложкой с повестью «Будь здоров, школяр». «Фотограф Жора», где была затронута тема сталинских репрессий, быть напечатан в СССР, конечно, не мог. А когда Союз рухнул и цензура исчезла, писатель сам уже потерял интерес к повести, считал её «недописанной» и «недоделанной»⁸⁷.

Как только Окуджава стал всерьёз заниматься песенным творчеством, тема революции и революционной юности родителей вошла в его поэтическое сознание. Вошла не риторическими стихами сборника «Лирика», а прочувствованными, пропущенными через собственный душевный опыт лирическими монологами. «...Шестидесятник, он был тем не менее открыт культуре, ценностям и даже атмосфере 30-х (и, добавим, 20-х — *А. К.*), несмотря на то, что с этой эпохой связаны были самые трагические события, пережитые его семьёй и его страной, о которых он не забывал никогда»⁸⁸.

В 1957 году Окуджава написал «Сентиментальный марш», ставший одной из самых известных его песен. Кстати, именно его он поёт во время упомянутой нами во второй главе исторической съёмки в Политехническом музее. Любопытно, что песня понравилась даже поэту Ярославу Смелякову, вообще окуджавских песен не любивше-

С. 194-214; *Бойко С.* Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. М., 2013. С. 383-396; *Звягина М. Ю.* Семейная хроника Б. Окуджавы: «Упразднённый театр»: «память жанра» и обновление традиции // *Миры Булата Окуджавы.* С. 150-154.

⁸⁷ См. о ней подробнее: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества? // *Голос надежды.* Вып. 4. С. 196-235; в этом же выпуске альманаха содержится подборка материалов о восприятии повести на Западе. С. С. Бойко, вскоре тоже обратившаяся к этому произведению, полагает, что версии о сходстве судеб героев повести с судьбами близких автору людей высказаны нами «с разной степенью проявленной наблюдателями неделикатности» (*Бойко С.* Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. С. 532). Увы, ни одного конкретного примера «неделикатности» *наблюдателей*, как деликатно именует нас исследовательница, в её работе не приводится.

⁸⁸ *Кнабе Г.* Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы» // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века.* С. 9.

му⁸⁹. «Сентиментальный марш» важен во многих отношениях. Во-первых, здесь едва ли впервые появляется будущий лейтмотив его лирического творчества — *Надежда* (именно так, с прописной буквы, как аллегорический одушевлённый персонаж). Позже он встретится нам во многих произведениях поэта («Надежда, белою рукой // Сыграй мне что-нибудь такое...»; «Вот стоят у постели моей кредиторы // молчаливые: Вера, Надежда, Любовь» и др.). Но уже здесь, в «Сентиментальном марше», почти весь лирический сюжет строится как обращение к Надежде, как упование на неё. «Подобное очеловечивание, одушевление отвлечённого, абстрактного понятия придаёт всему стихотворению звучание возвышенное и торжественное»⁹⁰, — отметил в своё время критик Э. Елигулашвили. Во-вторых, он же обратил внимание на «предельно простую, трёхстрочную (мы бы добавили: ступенчатую — *А. К.*) композицию» песни, где каждый куплет развивает и углубляет (через противительный союз *но — но если...*) поэтическую мысль куплета предыдущего. Приводим текст песни полностью:

*Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,
когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведёт.*

*Надежда, я останусь цел: не для меня земля сырая,
а для меня твои тревоги и добрый мир твоих забот.*

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

*Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,
какое б новое сражение ни покачнуло шар земной,
я всё равно паду на той, на той единственной Гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.*

⁸⁹ См.: Огнев В. Колокольчики Булата // Голос надежды. Вып. 4. С. 38.

⁹⁰ Елигулашвили Э. Булат Окуджава без аккомпанемента // Лит. Грузия. 1965. № 11. С. 74. См. также специальную монографию: Жук М. И. Художественный мир Булата Окуджавы: Концепты *Вера, Надежда, Любовь*. Владивосток, 2009. Слово *надежда* оказывается естественным образом включено в название одного из посмертных сборников лирики поэта («Замок надежды») и посвящённого поэту научного альманаха («Голос надежды»), на который мы здесь постоянно ссылаемся.

В-третьих, хотя развитие лирического сюжета идёт по пути поиска возможного спасения от гибели, в финале вдруг возникает неожиданное оправдание её, если она случится *на той единственной Гражданской*. Любопытно, что для солдата Великой Отечественной (о восприятии которой в лирике поэта речь у нас ещё впереди) *единственная* война — не та, в которой он сам участвовал, а опозитизированная им Гражданская⁹¹. В словах *Я всё равно паду на той...* М. О. Чудакова слышит «важнейший» для поэта «мотив верности — со всё более уходящей в глубь <...> подтекста мотивировкой верности памяти погибшего отца»⁹². Они и оказываются своеобразной кульминацией песни, главной точкой, к которой стягивается сюжет. *Пасть* стоит ради того, чтобы комиссары *склонились* над лирическим героем. Кажется, для поэта в этом и заключается главный ценностный смысл его воображаемого участия в Гражданской войне. Здесь, по мнению исследовательницы, «утверждается не идеологическая связь, а невынимаемость человека из условий рождения»: *комиссары в пыльных шлемах*, напоминающие сказочных «фей в высоких колпаках», «были у его колыбели и пребудут близ неё (в прошлом) и близ его последнего одра — в будущем»⁹³. Поэт Владимир Дагуров, невольно поддерживая эту трактовку, обратил внимание на название песни и заметил, что непривычная для марша *сентиментальность* — «чувство сугубо личное, интимное почти...»⁹⁴ Одним словом, в толкованиях этой замечательной песни, к счастью, всё меньше верхоглядских обвинений в поэтизации «красного колеса». Ими, *пытаясь обкусать ступни гиганта* (Ю. Визбор), грешили иные критики 90-х годов, когда попрекать старших писателей их былым «советским» творчеством стало едва ли не хорошим тоном и заодно способом самоутверждения, и когда сам Окуджава критически высказывался о

⁹¹ Известен и другой вариант этой строки: *на той далёкой, на Гражданской*. Со временем поэт стал отдавать предпочтение именно ему (см.: Шабанов В. Четыре встречи с мэтром // Голос надежды. Вып. 4. С. 61; хотим обратить особое внимание читателя на этот мемуарный очерк о поездках поэта в Тольятти, интересный множеством психологических подробностей и темой взаимоотношений Окуджавы и Визбора).

⁹² Чудакова М. Возвращение лирики. С. 23.

⁹³ Там же С. 23.

⁹⁴ Дагуров В. Один поэт на свете жил // Голос надежды. Вып. 3. С. 35.

своих давних иллюзиях. Так, в 1995 году он говорил: «“Песню о комиссарах” я написал в пятьдесят седьмом году, я это тогда так ощущал. Для меня прежде всего важно качество поэтическое. Я тогда так ощущал. Теперь я понимаю, что я во многом, значит, ошибался. Но эти стихи не померкли для меня всё равно»⁹⁵.

Зато сегодня пишущих о «Сентиментальном марше» всё больше привлекает лирическое его содержание. Песня эта, в конце концов, не столько о борьбе красных и белых, сколько об общечеловеческих категориях — о жизни, смерти и о Надежде. Возможно, именно это почувствовал и оценил в ней Владимир Набоков (кстати, один из любимых писателей Окуджавы), упомянувший и процитировавший её в романе «Ада». Мало того: Набоков полностью перевёл стихотворение на английский язык⁹⁶. Может быть, оно отозвалось и в финальном образе военной песни Высоцкого «К вершине», предназначенной для фильма «Белый взрыв»: «Если в вечный снег навеки ты // Ляжешь — над тобою, как над близким, // Наклонятся горные хребты // Самым прочным в мире обелиском»⁹⁷. И вообще, хотя власть, идеология, пристрастия и конъюнктура меняются, поэзия всё равно остаётся поэзией: «Простая песенка Булата // всегда со мной. // Она ни в чём не виновата // перед страной» (Е. Евтушенко)⁹⁸.

В героине «Песенки о комсомольской богине» того же 1957 года (отныне поэт будет часто прикрывать легковесным внешне определенным *песенка* серьёзный поэтический смысл; пользуясь таким определением, он, возможно, следует традиции Вертинского⁹⁹) узнаётся,

⁹⁵ [Окуджавы Б.] Интервью на «Свободе» / [Беседовали] М. Дейч, Д. Быков, М. Тимашева // Голос надежды. Вып. 6. С. 95.

⁹⁶ См. подборку материалов в специальном разделе «В переводе Набокова»: Голос надежды. Вып. 10. С. 102-118.

⁹⁷ Высоцкий В. Соч. Т. 1. С. 253. См. подробнее: Кулагин А. Из комментаторских заметок // Голос надежды. Вып. 10. С. 571-572.

⁹⁸ Евтушенко Е. Памятники не эмигрируют: Стихи XXI века. М., 2005. С. 375.

⁹⁹ См.: Бек Т. Старые жанры на новом витке // Булат Окуджавы: его круг, его век. С. 82. Ссылка на эту работу — повод напомнить о том, что в окуджавоведении встречаются, увы, случаи плагиата. Так, именно положения статьи Т. Бека (и не только её) были без ссылок использованы в кандидатской диссертации З. А. Бутаевой, защищённой в 2011 году в Дагестанском госуниверситете (подробнее см.: Карелов В. Две диссертации о поэзии Окуджавы // Голос надежды. Вып. 10. С. 615-618). О случаях недобросовестного использования (Э. М. Зобниной, А. Г. Михайловской, Е. Н. Матюшкиной) чужих трудов см. также: Кры-

конечно, творчески преображённый образ матери поэта. Здесь она — пока ещё юная девушка (*две косички, строгий взгляд*), увлечённая идеей новой жизни, требующей отказа от старых представлений, в том числе и от религии:

*А её коса острижена,
в парикмахерской лежит.
Лишь одно колечко рыжее
на виске её дрожит.*

*И никаких богов в помине,
лишь только дела гром кругом,
но комсомольская богиня...
Ах, это, братцы, о другом!*

Полное как будто приятие революционного *дела*, смены *богов* (*комсомольская богиня* — «это, конечно, <...> оксюморон»¹⁰⁰, то есть сочетание несочетаемого) допускает, однако, настораживающие ноты. Скажем, щемящее *рыжее колечко* вместо традиционной девичьей *косы* — правильно ли это, не знак ли это отказа от вечных ценностей, без которых нет полноценной жизни: от любви, семьи, женского счастья?.. И не эти ли ценности, соединённые с ощущением поэзии устойчивого быта, уюта стоят за упоминанием *старой* (важно, что *старой*) *булочной*, мимо которой *в синей маечке-футболочке комсомолочка идёт*? Кроме характерного для первых песен поэта тяготения к конкретным — очень «мирным» — приметам городской жизни (*бульвар, скамья, булочная*), отметим и настойчивое использование уменьшительно-ласкательных суффиксов, будто противоречащих революционному пафосу переделки мира. Как бы поиронизировал над всем этим «мещанским» колоритом, например, Маяковский!

лов А. В нашем доме пахнет воровством // Троицкий вариант — Наука. 2010. № 8. С. 12; Окуджавоведение: новые имена: (2006 — 2010) / Подготовил А. Альтшуллер // Голос надежды. Вып. 8. С. 424-425. Особый случай — «монография» калужского профессора А. П. Черникова «Песенный мир Б. Окуджавы» (2013), полностью представляющая собой плагиат (см.: Кулагин А. Три книги об Окуджаве // Кулагин А. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 246-251).

¹⁰⁰ Новиков Вл. Булат Окуджавя. С. 31. Здесь же см. интересные наблюдения над поэтикой этой песни — например, над «поэтикой контрастов» на уровне «образно-предметной ткани» (*пальцы тонкие* — и *кобура*) и рифмовки (консонансные рифмы).

Финальное же восклицание в «Песенке о комсомольской богине» вовсе двусмысленно: «Ах, это, братцы, о другом!» О чём *другом*? В песне ответа нет, «личная трагедия скрыта в подтексте — и именно этот личный подтекст (судьба Ашхен Налбандян) делает песню общественно значимой»¹⁰¹. Автор процитированной работы отмечает преемственность «Песенки...» по отношению к советским песням о гражданской войне («Орлёнок» М. Голодного, «Прощание» М. Исаковского, «Гренада» М. Светлова...). Но здесь же сказано и об «отталкивании и борьбе» с указанной традицией, в частности — на уровне «поэтико-музыкальной ткани», где «чётко противопоставлены запев в фокстротном ритме, вызывающий ассоциации с музыкой арбатского двора, и припев в маршевом ритме войны и судьбы...»¹⁰² Фокстротный ритм, добавим от себя, может вызывать ассоциации и с той самой «мещанской», «нэповской» атмосферой, которой противопоставлен дух революции.

Отметим ещё одну оригинальную трактовку «Песенки о комсомольской богине». По мнению М. А. Александровой и Д. В. Мосовой, в ней отозвался блоковский идеал женственности, воплощённый поэтом в разные годы в образах Прекрасной Дамы, Незнакомки, героини стихотворения «Перед судом»... Так, о стихах Блока напоминают у Окуджавы мотивы *булочной* («Чуть золотится крендель булочной»), *рыжего колечка* («Эта прядь — такая золотая...»), лирический отказ от упрёка родительскому поколению («Я не только не имею права, // Я тебя не в силах упрекнуть...»). Как замечают в итоге соавторы, «творчество Блока в данном случае не источник в узком значении <...>, а счастливая литературная “встреча”, в результате которой было найдено слово, адекватно выражающее смысл или указующее на невыразимое»¹⁰³. «Посредником» же между Окуджавой и Блоком

¹⁰¹ *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит. С. 31.

¹⁰² Там же. С. 30.

¹⁰³ *Александрова М. А., Мосова Д. В.* Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы: Монография. М., 2018. С. 126. Ещё прежде Вл. И. Новиков заметил, что «поэтика Окуджавы с её не только интонационной, но и семантической музыкальностью содержит ощутимый отзвук символизма» (*Новиков Вл.* «Всё дал — кто песню дал...»: Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // *Новиков Вл.* Роман с литературой. С. 104), а значит, и прежде всего — поэзии Блока.

оказался, по мнению исследователей, всё тот же Светлов — но как автор уже не «Гренады», а тоже ставшей песней «Каховки» («И девушка наша проходит в шинели») и стихотворения «Рабфаковке» («Наши девушки, ремешком // Подпоясывая шинели...»).

Стихотворение «О чём ты успел передумать, отец расстрелянный мой...», первая публикация которого появилась в ноябрьском номере журнала «Молодая гвардия» за 1962 год под названием «Песенка об арбатских ребятах» (это действительно песня, хотя и не очень известная: часто петь публично о расстрелянном отце в советское время поэт, конечно, не мог), продолжает линию «Сентиментального марша» и «Комсомольской богини». Как и в тех песнях, здесь судьба лирического героя (сына) сопряжена с судьбой его родителей-комиссаров, но при этом сразу заявлена отсутствовавшая (или, во всяком случае, неочевидная) в тех песнях тема репрессий:

*О чём 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.*

При подготовке упоминавшегося нами в первой главе самиздатского собрания сочинений 1984 года поэт датировал песню 58-м годом (в прижизненных сборниках встречается и 57-й). Е. Азимова, автор специальной статьи об этой песне, усомнилась в такой датировке, обратив внимание на то, что во втором стихе имеется в виду освидетельствованное не готовой пока ещё к восприятию бардовского искусства публикой выступление Окуджавы в московском Доме кино, состоявшееся в 60-м. Многократно рассказывая впоследствии об этом слушателям, поэт всегда упоминал об инструменте: мол, я взял гитару и ушёл... Исследовательница связывает появление песни со сценой воображаемого разговора героя фильма со своим погибшим на войне молодым отцом в фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» — том самом, для которого Окуджаву и других поэтов в 62-м году снимали в Политехническом музее. По её мнению, Окуджава, лично знакомый с соавторами сценария — Хуциевым и Шпаликовым (и с Феликсом Миронером, который вышел из работы над сценарием на ранней ста-

дии, уступив место Шпаликову)¹⁰⁴, — «мог прочесть сценарий, но вполне мог и увидеть фильм или эпизоды из него на студийных просмотрах»¹⁰⁵. Это могло произойти как раз в 62-м (опубликованы же стихи, как мы уже сказали, в ноябре этого года). В широкий прокат картина, подвергшаяся грубому хрущёвскому разносу на встрече партийной верхушки с творческой интеллигенцией в Кремле в 1963 году, выйдет, напомним, позже, в 64-м, и под другим названием — «Мне двадцать лет». А первым созвучие песни Окуджавы, а именно строк *и грустные те комиссары идут по Москве как один* с фильмом Хуциева, с его прологом и эпилогом, где по московским улицам шагает красноармейский патруль, отметил в 1984 году болгарский критик Л. Георгиев¹⁰⁶.

Важно, что *комиссары* здесь неожиданно оказываются *грустными*. Такой эпитет никак не вписывался в официозную оптимистическую трактовку Гражданской войны, зато он напоминает о песне Окуджавы «Старый король» (1961), где *пять грустных солдат не вернулись из схватки военной, ибо грустным солдатам нет смысла в живых оставаться...* Применительно к гибели комиссаров и солдат *грусть* — эмоция, конечно, довольно мягкая, но, во-первых, Окуджаве вообще «жёсткие» определения не свойственны, а во-вторых, на фоне бодряческого тона советского искусства это звучало уже непривычно и смело.

Очевидно, что песни Окуджавы о комиссарах, написанные на рубеже 50-х–60-х годов, не совпадали с тогдашним идеологическим канонам. Получалось так потому, что тема, для многих стихотворцев тех лет «дежурно-отписочная», у этого поэта — глубоко личная, пропущенная им через собственную судьбу. О степени талантливости здесь не говорим. И притягивание комиссаров *в пыльных шлемах*, и первые ноты сомнения в праведности пережитого страной и самим поэтом, и необычный, но очень окуджавский эпитет *грустные* — всё это, вместе взятое, отражает реальное, не лишённое вполне понятных проти-

¹⁰⁴ Об отношениях Окуджавы и Шпаликова см.: Кулагин А. Шпаликов. С. 102-104.

¹⁰⁵ Азимова Е. Версия // Голос надежды. Вып. 2. С. 162.

¹⁰⁶ См.: Георгиев Л. Булат Окуджава: «Меня привлекают обычные люди, оказавшиеся в необычных обстоятельствах» / Пер. с болг. М. Раевской // Голос надежды. Вып. 7. С. 299.

воречий, личное восприятие поэтом эпохи и наследия родительского поколения. Как иначе объяснить, что приведённой выше строке об идущих по Москве грустных комиссарах предшествует строка *По-моему, всё распрекрасно, и нет для печали причин...* Сказано ли это всерьёз, или с долей горькой иронии?..

О том, что ощущение такой противоречивости в середине 60-х у Окуджавы усиливается, говорит написанная им вскоре, в 1964 году, и уже упоминавшаяся нами повесть «Фотограф Жора». В ней красный комиссар Трубников слышит от своей жены Катерины (единомышленницы, тоже участницы борьбы с белыми!) осуждение за насилие и кровопролитие: «Живодёры вы все, все... <...> Один раз понравится (убивать — *А. К.*), ещё раз захочется...»¹⁰⁷ Это смысловое усложнение отражается и в поэзии Окуджавы той поры. Так, баллада «Четыре сына» (1961), посвящённая сорокалетию установления советской власти в Грузии, воссоздавала революционную молодость отца поэта пока ещё вполне в духе принятых тогда идеологических установок и годилась бы, пожалуй, для калужского сборника 56-го года: «Там будет всё теперь / как надо. // Под бой часов, / под стук сердец // четыре сына станут рядом. // И самый младший — мой отец». Но в написанных уже в ближайшие годы стихах судьба родителей, и вместе с ней — судьба пережившей эпоху репрессий страны проступит, хотя пока лишь отдельными строками и штрихами, но всё-таки уже своим реальным и конкретным трагическим содержанием.

Такие стихи появляются на страницах сборника «Весёлый барабанщик» (1964). «Я вовсе не верю / в их изображения / пряничные: // ещё в моей памяти живы ночные звонки!» — пишет поэт в «Песенке о белых дворниках» (в реальности стихотворение не пелось). Подразумевается, конечно, участие дворника в ночных арестах сталинского времени и его зловещее появление на пороге квартиры вместе с сотрудниками НКВД. «Ты — мой... / А я ты знаешь / чей?..» — такой риторический сиротский вопрос задаёт лирический герой стихотворения «Сыну»; сам он *знает* и помнит — *чей*. А в стихотворении

¹⁰⁷ Окуджава Б. Фотограф Жора: (Маленький роман) // Грани. № 73. Франкфурт-на-Майне, 1969. С. 140.

«Прощание с осенью», вошедшем уже в следующий сборник («Март великодушный»), Окуджава прозрачно напомнит о судьбе Ашхен Степановны: «...но горести моей прекрасной мамы // прощаю я неведомо кому».

В 1964 году Окуджава побывал в Нижнем Тагиле, городе своего детства, и в Свердловске, где был расстрелян его отец. В Свердловске поэт специально просил показать ему здание местного НКВД–КГБ. «Никогда не выветрится из памяти, — вспоминает его тогдашний спутник поэт В. Дагуров, — эта картина: напротив железных ворот стоит в тёмно-сером пальтишке сгорбленный человек, с обнажённой головой, под нудным осенним дождём. Нас он попросил остаться в машине. Время, пока он стоял под струями, словно остановилось»¹⁰⁸. Думается, первая половина и середина 60-х — важная веха духовной биографии поэта, его внутренней эволюции, начала серьёзного и глубокого переосмысления истории семьи и страны (интересно, что даже в количественном отношении он пишет в эту пору очень много, испытывает большой творческий подъём). С. С. Бойко называет это «изживанием революционаризма»¹⁰⁹. Вероятно, поездка на Урал сыграла здесь не последнюю роль. Но в полной мере переосмысление сталинской эпохи и судьбы семьи на фоне этой эпохи проявится в стихах Окуджавы позже, в восьмидесятые годы.

Между тем, восьмидесятые восьмидесятым — рознь. Десятилетие это чётко делится на две половины. Первая — критическая точка застоя и присущей ему геронтократии (когда, по выражению Галича, *старики управляют миром*). Напомним. Больной, не могущий членораздельно говорить Брежнев, его смерть в 82-м году. Год с небольшим правления Андропова, который последние месяцы «руководил» страной с больничной койки. Ещё год с небольшим — правление Черненко, тоже почти недееспособного... В эту эпоху, «славную» длинными речами на партийных съездах и собраниях и пустыми полками в магазинах, коммунистические лозунги и идеи всерьёз не вос-

¹⁰⁸ Дагуров В. Один поэт на свете жил. С. 30-31.

¹⁰⁹ Бойко С. С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. С. 491.

принимает уже никто. И вот в марте 85-го, после третьих за три года «больших похорон», к власти приходит по тем временам сравнительно молодой (пятьдесят четыре года) Михаил Горбачёв. Уже через год стало очевидно, что страну ждут серьёзные перемены. Заговорили о гласности, о перестройке, о «социализме с человеческим лицом». Вскоре возник частный сектор экономики (так называемые кооперативы). И конечно, обновление не могло не коснуться сферы культуры, искусства.

Открытый разговор о сталинизме начался в обществе в 1987 году; стали появляться исторические и литературные публикации на эту, прежде запретную, тему. В первом номере журнала «Дружба народов» за 1988 год (поэт был дружен с главным редактором журнала Сергеем Баруздиным, и не раз его произведения, в том числе и прозаические, выходили в свет со страниц этого «толстого» ежемесячника) печатается подборка из двенадцати стихотворений Окуджавы под названием «Из лирической тетради». Она полностью посвящена теме исторического прошлого, именно сталинской эпохе. Даже в бурном «перестроечном» времени начало 88-го года занимает особое место. Это — пик процесса «возвращения» в нашу литературу многих замалчивавшихся прежде имён и названий. Как раз в январе этого года два других «толстых» журнала — «Новый мир» и «Октябрь» — начинают публиковать два эпохальных романа двадцатого века, соответственно «Доктора Живаго» Пастернака и «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана. В марте журнал «Знамя» начнёт печатать документальную книгу Константина Симонова «Глазами человека моего поколения», центральное место в которой занимает фигура Сталина. Вскоре, в апреле-мае, там же появится роман Евгения Замятина «Мы». Вот в таком контексте выходят к читателю антисталинские стихи Окуджавы. Обратимся теперь к ним.

Сначала — несколько слов о датировке стихотворений. В журнальной подборке они никак не датированы (кстати, заодно сюда попало и давнее, датой тоже не сопровождаемое, стихотворение «О чём ты успел передумать, отец расстрелянный мой...»), о котором мы го-

ворили чуть выше)¹¹⁰. В том же году они были перепечатаны в авторском сборнике «Посвящается вам», и здесь под некоторыми из них появились даты. Например, стихотворения «Убили моего отца...» и «Не слишком-то изыскан вид за окнами...» в сборнике датированы 66-м годом. Позже, работая над итоговой своей книгой «Чаепитие на Арбате», Окуджава включит их в раздел «Семидесятые», и вслед за ним так поступили В. Н. Сажин и Д. В. Сажин, составители однотомника в «Новой библиотеке поэта». Заметим, что буквальное доверие воле автора «Чаепития...» рискованно. Ведь, согласно воспоминаниям издателя книги В. Цветкова, «сначала автор пытался датировать все вошедшие в сборник стихотворения. Но потом он то ли не смог вспомнить все даты, то ли просто пришёл к другому принципу обозначения эпохи, отвечающей отдельным стихам, — но он сам предложил распределять их по десятилетиям, не определяя точно время написания того или иного стихотворения»¹¹¹.

Между тем, А. Е. Крылов убеждён (свою версию он высказал в устной беседе с автором этих строк), что стихотворения журнальной подборки написаны как раз в эту пору, на переломе от «застойного» времени к «перестроечному», и во многом навеяны новой «сталинской волной». Например, тогда, к сорокалетию Победы, участились письма ветеранов войны «наверх» с призывом переименовать Волгоград обратно в Сталинград. Даты же в сборнике «Посвящается вам», по мнению исследователя, лукавы: он исходит при этом из известных ему фонограмм и автографов поэта. Так, стихотворение «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве» впервые прозвучало со сцены 25 января 1985 года на вечере памяти Высоцкого в Театре на Таганке, а стихотворение «Ну что, генералиссимус прекрасный...» в автографе датировано самим автором 16 мая того же года¹¹². Мистифицирующие даты (1966 и другие) могли появиться вследствие упрёков слушателей, спрашивавших поэта на его выступлениях, почему он раньше о Сталине не писал, а теперь, дескать, когда стало «мож-

¹¹⁰ В полном объёме, и тоже без дат, эта подборка вскоре вошла в сборник-антологию: Реквием: Стихи рус. совет. поэтов / Сост. и предисл.: Б. Романов. М., 1989.

¹¹¹ Цветков В. Чаепитие с Бумажным солдатом из Протопоповского переулка. С. 48.

¹¹² См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен. С. 167.

но», — пишет. Не мог же Окуджава без конца оправдываться и повторять в качестве аргумента и без того не раз произносившееся им признание такого рода: «Он для меня такой злодей, что я ему даже отрицательной песни не посвятил бы всё равно»¹¹³. Согласимся с Р. Р. Чайковским, замечаящим по этому поводу, что «Сталин Окуджаве неинтересен <...> Поэту, поэту-гуманисту не может быть интересен нравственный урод <...> Но поэту больно за миллионы жертв этой чёрной души...»¹¹⁴

В пользу датировки А. Е. Крылова говорит и осязаемое в стихах о расстрелянном отце непосредственное впечатление от города, в котором тот был расстрелян:

*Не слишком-то изыскан вид за окнами,
пропитан гарью и гнилой водой.
Вот город, где отца моего кокнули.
Стрелок тогда был слишком молодой.*

Так можно писать во время самого посещения или по его горячим следам. А ведь как раз в 1986 году поэт вновь побывал в Свердловске вместе с группой бардов: «разрешённая» на заре перестройки авторская песня «гастролировала» по стране. Выступления в Свердловске пришлось на сентябрь, и на безрадостной атмосфере стихов могла сказаться, помимо основной причины их появления, ещё и осенняя погода. *Гнилая вода* и *гарь* производят впечатление деталей непридуманых. Прямое поэтическое указание *Вот город...* тоже характерно для непосредственного отклика. Да и просторечное слово *кокнули* — на первый взгляд, в таком контексте неуместное — поневоле соответствует общему мрачному впечатлению, произведённому на поэта городом, увиденным только что. С другой стороны, была ведь и поездка 64-го года, и стихи могли возникнуть по её следам. Но с лирикой 60-х, не столь публицистичной и отличавшейся обычно более прихотливыми ассоциациями, большей метафоричностью (вспомним,

¹¹³ Цит. по: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 261.

¹¹⁴ Чайковский Р. «Я не прощаю, помня о былом...»: (Трагич. судьбы XX века в поэзии Булата Окуджавы) // Чайковский Р. Контекст Булата Окуджавы: [Сб. статей.] М., 2014. С. 68.

например, стихи о белых дворниках), они соответствуют всё же в меньшей степени.

Впрочем, стихотворения «Не слишком-то изыскан вид за окнами...» и «Убили моего отца...» — не только о расстрелянном отце. Они ещё о его неведомом палаче, как будто об обыкновенном человеке, который после того расстрела *поехал отдохнуть — пить водку и ласкать детей* («Убили моего отца...»), а теперь (зловещая, «прицельно» напоминающая о страшном прошлом деталь!) *всё смотрит, смотрит не мигая на круглые затылочки внучат* («Не слишком-то изыскан...»). Общий лирический нерв обоих стихотворений — ощущение того, что убийца отца не только до сих пор жив, но даже ходит где-то рядом. Более того — он кровно (именно кровно!) связан с сыном своей жертвы. Такое ощущение могло появиться как раз под непосредственным впечатлением от города. Лирический герой должен невольно думать: а не живёт ли этот человек в соседнем дворе? а не он ли сейчас на этой вот улице *прогулки совершает шагом чинным и вывески читает на ходу?*.. Интересно, что в своё время аналогичными вопросами задавался саркастически Галич — например, в песне «Желание славы», где бывший зэк и бывший вертухай оказываются в одной больничной палате: «Погуляем полчаса с вертухаем, // Притомимся — и стоим, отдыхаем. // Точно так же мы “гуляли” с ним в Вятке, // И здоровье было тоже в порядке!»¹¹⁵

Смысл стихов Окуджавы, конечно, не сводится к одной конкретной судьбе, ибо все в этой стране, «и вохровцы и зэки» (тот же Галич, в поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции»), так или иначе причастны к трагедии сталинизма, всех она «породнила» нескончаемым страшным родством:

*И уж который год подряд,
презревши боль былых утрат,
друг друга братьями зовём
и с ним в обнимку мы живём.*

¹¹⁵ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 211.

Похожие мотивы звучат и в стихах о матери, уцелевшей в сталинской мясорубке, но много лет проведенной в ГУЛАГе:

*Ты сидишь на нарах посреди Москвы.
Голова кружится от слепой тоски.
На окне — намордник,
воля — за стеной,
ниточка порвалась меж тобой и мной.
За железной дверью топчется солдат...
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берёт —
он не за себя ведь — он за весь народ.
(«Письмо к маме»)*

Все за народ, никто лично не виноват — ни солдат, ни следователь, что машет кулаком, ни конвоир, бьющий арестантов прикладом и пинком, ни сам вождь в башне у Москвы-реки: «Он не доверяет больше никому, // словно сам построил для себя тюрьму». Это не всепрощение, это граничащее с сарказмом неразрешимое недоумение, мучающие поэта исторические и нравственные парадоксы.

Среди героев подборки 1988 года — не только родители поэта, но и другие родственники, хлебнувшие сталинской баланды и сгинувшие в «каторжных норах» («Памяти моего брата Гиви», «Мои дядья»). Трагизм судьбы целого грузинского рода усугубляется тем, что расправились с ним «соплеменники» — Сталин и Берия:

*Собрался к маме — умерла,
к отцу хотел — а он расстрелян,
и тенью чёрного орла
горийского весь мир застелен.*

(В грузинском городе Гори родился Сталин.)

В ином ключе написано «Арбатское вдохновение...» — своеобразная лирико-историческая фреска, выделяющаяся в подборке объёмностью поэтического смысла и композиции (и просто объёмом текста). Здесь и сразу заявленное чувство благодарности и любви к родной улице — лишённое, однако, ностальгической сусальности: «Упрямо я твержу с давнишних пор: // меня воспитывал арбатский

двор, // всё в нём, от подлого до золотого». И навсегда врезавшиеся в память приметы довоенного быта: «На фоне непросохшего белья // руины человеческого жилья, // крутые плечи дворника Алима...»; «аромат грошового обеда». И напряжённость режимной улицы, где «все ворота и подъезды», по позднему воспоминанию поэта, «были забиты специальными людьми»¹¹⁶: «В Дорогомилово из тьмы Кремля, // усы прокуренные шевеля, // мой соплеменник пролетает мимо». И изживание с возрастом собственных иллюзий, в которых поэт теперь не стыдясь иронически сознаётся: «И льну душой к заветному Кремлю, // и усача кремлёвского люблю, // и самого себя люблю за это». И лирический охват своей судьбы, драматично уместившейся, как и у любого человека, между беспечностью начальной жизненной поры и печальным всеведением старости: «Ещё я жизнь сверяю по двору // и не подозреваю, что умру, // как в том не сомневаюсь я сегодня». И, наконец, вообще не раз встречающийся у поэта приём — обращение к сыну, человеку поколения, «богатого..., едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом» (Лермонтов):

*Что мне сказать? На всё готов я был.
Мой страшный век меня почти добил,
но речь не обо мне — она о сыне.
И этот век не менее жесток,
а между тем насмешлив мой сынок:
его не облапошить на мякине.

Ещё он, правда, тоже хил и слаб,
но он страдалец, а не гордый раб,
небезопасен и безоружен...
А глина ведь не вечный матерьял,
и то, что я когда-то потерял,
он в воздухе арбатском обнаружил.*

Последняя строка в первоначальной своей редакции звучала иначе: *он под стеной кремлёвской обнаружил*. Она заостряла антисталинский пафос стихов. Мол, моя наивная вера в «отца народов» сыну досталась, подобно детской прививке от болезни, уже лишённой

¹¹⁶ Цит. по: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 215.

прежней силы и опасности. Досталась зарытой в землю вместе с вынесенным из мавзолея (в 1961 году) телом Сталина на главном кладбище советской страны, у кремлёвской стены. Согласно известному афоризму «человечество смеясь расстается со своим прошлым», поэт шаржирует образ вождя, представляет его комично сниженным: «Он маленький, немывтый и рябой // и выглядит растерянным и пьющим...» Но и здесь, и в некоторых других стихотворениях подборки — «Ну что, генералиссимус прекрасный...» (*пока свои усы надменно холил; твои клешни сегодня безопасны*)¹¹⁷, «Стоит задремать немного...» (*Стоит задремать немного, // сразу вижу Самого. // Рядом, по ранжиру строго, // собутыльнички его*) — шаржированность не отменяет максимально строгого счёта к тирану: *я не прощаю, помня о былом*. Согласно предложенной Р. Р. Чайковским типологии стихов Окуджавы о сталинизме, эти произведения относятся к «пронизанным горькой иронией»¹¹⁸. А мотив *глины* в финале возвращает читателя к одной из предыдущих строф, где о влиянии Сталина на его «подданных» было сказано с помощью точной и выразительной метафоры: «Он там сидит, изогнутый в дугу, // и глину разминает на кругу, // и проволочку тянет для основы. // Он лепит, обстоятелен и тих, // меня, надежды, сверстников моих, // отечество... И мы на всё готовы». Но сталинской «глине» пришёл конец. *Матерьял* этот, слава богу, — *не вечный*...

Нам кажется, что первое известное публичное авторское прочтение «Арбатского вдохновения...» не случайно пришлось, как мы уже говорили, на день рождения Высоцкого. Возможно, поэт выбрал именно это стихотворение не только как новое, слушателям пока не известное, но и как в определённой мере навеянное творчеством по-

¹¹⁷ Стихотворение пронизательно посвящено публицисту Ю. Карякину; поэт словно чувствовал, что сведение счётов с советской властью станет для его друга сквозной творческой темой на много лет. См., например, его книгу о советских вождях «Бес смертный» (М., 2011).

¹¹⁸ Две другие группы — это стихи, содержащие «прямое обличение преступной системы», и «стихи, в которых тема ГУЛАГа звучит подспудно, неявно» (*Чайковский Р.* «Я не прощаю, помня о былом...» С. 69). Отдельные наблюдения над антисталинскими стихами поэта см.: *Поздняев М.* «И этот век не менее жесток...»: Гражданская лирика Булата Окуджавы 80-х годов: Некоторые предварит. замечания // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 139.

койного, в ту пору ещё полузапрещённого, младшего барда. Мы имеем в виду песню Высоцкого «Баллада о детстве» — своеобразные поэтические мемуары, выделяющиеся в творчестве автора многочисленными ролевыми песнями своим прямым автобиографизмом, вплоть до точного московского адреса (*Дом на Первой Мещанской — в конце; у Окуджавы — Арбат*) и реальных имён соседей (*Гисля Моисеевна* и другие; ср. с *дворником Алимом* у Окуджавы). Сталина Высоцкий здесь напрямую не упоминает, но сталинская эпоха выражена в песне очень ёмко и образно: «В те времена укромные, // Теперь — почти былинные, // Когда срока огромные // Брели в этапы длинные». Затронута Высоцким и тема отцов и детей, соотношения опыта разных поколений: «Но у отцов — свои умы, // А что до нас касательно — // На жизнь засматривались мы // Уже самостоятельно»¹¹⁹. Возможно, Окуджава, в первой половине и середине 80-х годов особенно заинтересованно относившийся к творчеству недавно ушедшего из жизни поэта (чему доказательства — две песни о нём, выступления на вечерах его памяти, предисловие к его однотомнику...), хотя и хорошо ощущавший различие их человеческого и творческого темперамента¹²⁰, написал свои стихи под впечатлением от «Баллады о детстве» Высоцкого. «Баллада...» же, как нам думается, стала отправной точкой для целой серии подобных поэтических ретроспекций у разных бардов — Леонида Семакова, Юрия Визбора, Евгения Клячкина, Михаила Щербакова... Одним словом, Окуджава мог вполне осознанно воспринимать своё «Арбатское вдохновение...» в связи с Высоцким. Если это так, то Булат Шалвович «точечно» прочитал стихотворение перед теми слушателями, которые должны были понять и оценить такую творческую переключку.

...Переосмысление поэтом опыта родительского поколения, постепенный переход от юношеских иллюзий к трезвому пониманию

¹¹⁹ Высоцкий В. Соч. Т. 1. С. 475, 477.

¹²⁰ Например: «...он человек компанейский, шумный, я — одиночка, привыкший к уединению, и поэтому мы часто не пересекались (то есть: пересекались нечасто — А. К.). Но когда мы встречались, мы очень хорошо общались» (цит. по: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 193). Об окуджавских реминисценциях в песнях Высоцкого см., например: Кулагин А. В. «В ключе Булата» // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 173-186.

трагической сути новейшей исторической эпохи были трудными и болезненными, но для мыслящего человека необходимыми и неизбежными. Известно его признание о том, как спорил он «до одурения» с Ашхен Степановной и «подбрасывал ей всякие запрещённые книжки», и как сумел-таки убедить её, уже незадолго до её ухода из жизни (она умерла в 1983 году), что «коммунистический» путь был ошибочным. «Что мы наделали!..» — воскликнула она при этом¹²¹. Нам не кажется, что Окуджава «оказался наглухо закрыт цивилизации, атмосфере и самому строю существования последних 10-15 лет XX столетия, до конца отказывался их принять...»¹²² Напротив, он не раз одобрительно высказывался о Горбачёве, о молодых реформаторах начала девяностых годов Егоре Гайдаре и Анатолии Чубайсе. «Мне стало интересно жить», — признался он в одном из стихотворений 1988 года («Ещё в литавры рано бить...»), и об этом периоде его жизни мы ещё поговорим ниже. На исходе двадцатого века, преподавшего нашим соотечественникам немало горьких уроков, невозможно было оставаться тем же человеком, что в первой половине или середине его. Как заметил классик, «глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют»¹²³.

НА АРБАТСКОМ ДВОРЕ

Москвич по рождению («грузин московского разлива», как в шутку он себя называл), вернувшийся в столицу после многолетнего перерыва и открывший здесь классический период своего творчества, как мы уже знаем, московской темой («На Тверском бульваре»)¹²⁴, —

¹²¹ См.: *Марьясин И.* Переписка с Булатом // *Голос надежды.* Вып. 3. С. 110-111.

¹²² *Кнабе Г.* Булат Окуджава и три эпохи культуры XX века: проблема «мы». С. 9.

¹²³ *Пушкин А. С.* Александр Радищев // *Пушкин А. С. Собр. соч.:* В 10 т. М., 1974-1978. Т. 6. С. 192.

¹²⁴ Это не помешало Окуджаве создать впоследствии поэтические портреты и других городов: Ленинграда, Тбилиси, Варшавы... См.: *Ничипоров И. Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М.,

Окуджава-поэт не мог пройти мимо своего первого московского адреса. Этот адрес — Арбат, 43. Здесь Булат провёл в общей сложности несколько ранних лет своей жизни (родители, напомним, то уезжали, то вновь возвращались в столицу). Сюда, на четвёртый этаж, в коммунальную квартиру № 12 (подробно описанную в позднем автобиографическом романе «Упразднённый театр»), в которой семья занимала две комнаты, будущего поэта, родившегося 9 мая 1924 года, привезли из родильного дома имени Грауэрмана. Это знаменитое в Москве медицинское учреждение находилось на Большой Молчановке — кстати, неподалёку от начала улицы Арбат, возле ресторана «Прага». Что касается квартиры, то после проведённой в середине 30-х годов реконструкции дома (к четырём его этажам были надстроены ещё два) она получила другой номер — 20¹²⁵. Как реальное место жительства Арбат существовал в жизни юного Булата до 1941 года, пока он, оставшись без родителей, не переехал к тётке по материнской линии Сильвии Степановне в Тбилиси (в Москве его, как и его младшего брата Виктора, воспитывала оформившая официальное опекунство бабушка, Мария Вартановна Налбандян, но она с вступившим в «трудный» возраст внуком не очень-то справлялась). По версии В. Ш. Юровского, это произошло ещё до начала войны¹²⁶. Больше Окуджава на Арбате никогда не жил (хотя в арбатской квартире, по свидетельству Виктора Шалвовича, бывал и позже¹²⁷). Но именно Арбат стал ключевой московской темой его лирики, даже дал название двум его поэтическим сборникам («Арбат, мой Арбат» и «Чаепитие на Арбате»). «Поэт, — пишет М. Муравьёв в тонком эссе об окуджавском Арбате, опубликованном через год после ухода поэта из жизни, — не замечал своих новых московских адресов — Фрунзен-

2006. С. 57-98; Кулагин А. Окуджава как ленинградский поэт: Об одной малоизв. песне // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 183-192.

¹²⁵ О жизни семьи Окуджавы в этом доме, о других его жильцах, о судьбе самого здания см. написанную на основе сохранившейся Домовой книги и других документов статью: Юровский В. «Никогда до конца не забыть тебя...» // Голос надежды. Вып. 8. С. 168-203.

¹²⁶ См. там же. С. 201-202.

¹²⁷ См.: Гизатулин М. «Времени не будет помириться...» // Гизатулин М. Булат Окуджава: «...из самого начала». С. 268.

ского вала, Краснопресненской набережной, Ленинградского шоссе. Он по-прежнему был арбатцем, жил Арбатом»¹²⁸.

Многочисленное поэтическое обращение Окуджавы к образу Арбата, своеобразный «арбатозентризм» (Р. Ш. Абельская) его лирики ставит перед исследователями условие, в литературе о поэте уже осмысленное и сформулированное. Это учёт творческой эволюции, рассмотрение темы «и в синхронном, и в диахронном планах»¹²⁹. Следуя этому принципу, Г. С. Кнабе выделил в лирике Окуджавы два «арбатских цикла»¹³⁰. Речь идёт не об авторских циклах, хотя поэт в своих сборниках действительно объединял некоторые произведения об Арбате в небольшие циклы — «Музыка арбатского двора» (в сб. «Арбат, мой Арбат»; впоследствии цикл был «расформирован») и «Арбатские напевы» (в сб. «Стихотворения», «Избранное», «Чаепитие на Арбате»). Если же говорить о циклах в версии Г. С. Кнабе, то теория литературы предлагает называть такие объединения тоже циклами, но циклами неавторскими (вторичными, читательскими — то есть образовавшимися в восприятии читателей, к которым, в широком смысле слова, относятся и критики, текстологи, издатели)¹³¹.

Так вот, в первый такой неавторский арбатский цикл исследователь включил десять поэтических произведений, написанных Окуджавой на рубеже 50-х–60-х годов: «Арбат беру с собою — без него я ни на шаг...», «На арбатском дворе — и веселье и смех...», «О чём ты успел передумать, отец расстрелянный мой...» («Песенка об арбатских ребятах»; см. о ней в предыдущей главе), процитированный вы-

¹²⁸ Муравьёв М. [Альтишуллер В. Б.] Седьмая строка // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 450. Заметим, однако, что *Пресня* всё же появляется в стихах Окуджавы, причём стихах как раз «арбатских»: «Арбат беру с собою — без него я ни на шаг, — // Смоленскую на плечи я набрасываю, // и Пресню беру, но не так, чтобы так, // а Красную, Красную, Красную» («Арбат беру с собою...», 1957). «Революционная» окрашенность этих стихов (трижды повторённое *Красную*) не должна заслонять того обстоятельства, что именно на Краснопресненской набережной поэт тогда и жил и что *Красная Пресня* уравнивается в стихах с родным для него *Арбатом*.

¹²⁹ Шмидт С. Булат Окуджавы и «арбатство» // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 19.

¹³⁰ См.: Кнабе Г. Булат Окуджавы и культурно-историческая мифология. От шестидесятых к девяностым // Вопр. лит. 2006. Сент. — окт. С. 157.

¹³¹ См.: Дарвин М. Н. Цикл // Введение в литературоведение: Лит. произведение: основные термины и понятия. М., 1999. С. 487-488.

ше «Арбатский дворик», «Песенку об Арбате» и другие. Сердцевиной этого цикла является, как нам кажется, последняя из перечисленных песен, написанная в 1959 году и ставшая одной из «визитных карточек» поэта, звучавшая в его выступлениях до последних лет жизни. Вот её полный текст:

*Ты течёшь, как река. Странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моё призвание.
Ты — и радость моя, и моя беда.*

*Пешеходы твои — люди не великие,
каблуками¹³² стучат — по делам спешат.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия,
мостовые твои подо мной лежат.*

*От любви твоей вовсе не излечишься,
сорок тысяч других мостовых любя.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моё отечество,
никогда до конца не пройди тебя!*

Поэтическая глубина этой непритязательной, по первому впечатлению, песни отмечена С. О. Шмидтом, расслышавшим в ней «и многозначительные обязывающие формулировки (“моё призвание”, “моя религия”, “моё отечество”), и осознание пожизненной восторженно-болезненной любви (“от любви твоей вовсе не излечишься”), и единственности (среди “сорока тысяч других мостовых”, тоже достойных любви), и в то же время обычности (“пешеходы твои — люди не великие”), столь близкой и необходимой душе Булата, не приемлющей эффектную и громкую исключительность»¹³³. Справедливые наблюдения исследователя можно дополнить.

Так, «многозначительные обязывающие формулировки» хорошо акцентируют отличие песни Окуджавы, его песенного творчества в целом (во второй главе мы говорили об этом в связи с песней «На

¹³² Трудно объяснить, почему это слово, во всех прижизненных книгах печатавшееся и самим автором певшееся именно так: *каблуками*, — в «Чаепитии на Арбате» было набрано с лишней буквой: *каблучками*. В таком виде оно попало и в издание «Новой библиотеки поэта». Скорее всего, это ошибка. Мы воспроизводим слово в изначальном его виде.

¹³³ Шмидт С. Булат Окуджава и «арбатство». С. 20.

Тверском бульваре)), да и авторской песни вообще от официального советского песенного искусства. Как замечает И. А. Соколова, авторская песня, особенно поначалу, использует идущую от песенников-профессионалов куплетную форму с припевом, впоследствии для достигших большой творческой зрелости бардов не очень характерную, словно отвлекающую от поэтического смысла¹³⁴. Любопытно, например, что Визбор избегал повторения куплета в своей, ставшей со временем знаменитой, песне «Милая моя», между тем как исполнители её в массовых бардовских концертах делают это так охотно, порой чуть ли не до бесконечности. Так вот, в песне Окуджавы завершение каждого куплета рефреном *Ах, Арбат, мой Арбат...* напоминает как раз о такой песенной форме. Но каким содержанием наполняет её поэт?

Рефрен звучит трижды, и всякий раз Арбат получает новое поэтическое определение. Вникнем в каждое из них.

Призвание. Не странное ли это «призвание» для советского человека, должного заниматься куда более серьёзным и ответственным делом — строительством «светлого коммунистического будущего»? А здесь призвание сводится всего-навсего — к улице. Спустя десятилетие с лишним, в начале 70-х, на эстраде появится популярная в ту пору песня с совсем иным по смыслу рефреном: «Мой адрес — не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз». Своей «откровенностью» она открыто обнажит противостояние двух творческих концепций родной улицы — с одной стороны, фактического отречения от неё во имя общей «государственной» идеи (любопытно: автор строк о *Советском Союзе* в жизни действительно был так равнодушен к своему «малому адресу»?), а с другой — обращения к ней как к первоистоку личного бытия. Нам возразят: но ведь как раз в «оттепельное» время широко зазвучала песня о *родной улице* («Когда весна придёт, не знаю...») на стихи Алексея Фатьянова из фильма «Весна на Заречной улице» (1956). Да, но и там дело в итоге сводилось к *заводской проходной* и *мартеновским печам* — то есть акцентировался,

¹³⁴ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 185.

при всей лиричности и задушевности песни, тот же общественный, даже государственный, смысл.

Религия. Это сравнение, по замечанию, Вл. И. Новикова, «особенно дерзко» звучало «во времена атеистического диктата»¹³⁵. Напомним ещё раз, что поэту приходилось, во избежание «антирелигиозных» претензий, камуфлировать название песни «Молитва» («Молитва Франсуа Вийона»). Но любопытно и другое: слово *религия* произнесено художником, к религии никогда не тяготевшим — ни в начале своего творческого пути, когда сочинил радикально-хулиганские «Стихи об озорстве» о Новодевичьем монастыре («...там колокола, будь неладны, названивают, // и слюнявые мальчики ходят в попах. <...> Приходите — посмеёмся в лица им, // приходите — рогатка ладони жжёт, // приходите, а если нагрянет милиция — // мы смоемся. / Нас ночь убережёт»; 1961)¹³⁶, ни в сравнительно поздние годы, когда признавался: «...я атеист. Я считаю, что в этом моя вера, и я хочу, чтобы меня за это уважали так же, как я уважаю всякого верующего человека»¹³⁷. Тем весомее поэтический смысл, неожиданно вложенный автором в слово *религия*.

Отечество. Здесь можно было бы повторить то, что выше было сказано об Арбате как *призвании*. Но почему именно Арбат сконцентрировал в себе это полемическое (по отношению к официальному) восприятие малой родины? Неужели дело только в том, что поэт родился именно здесь? Возможный ответ на этот вопрос находим у

¹³⁵ Новиков Вл. И. Булат Окуджава. С. 20. Впрочем, А. Е. Крылов видит в этом сравнении, напротив, антирелигиозный смысл, как раз устраивавший пропустивших стихи в печать цензоров: мол, это не настоящая «зловредная» религия, а наша, советская, «правильная» (отмечено в устной беседе).

¹³⁶ См.: Кулагин А. «Стихи об озорстве» // Кулагин А. Окуджава и другие. С. 106-112.

¹³⁷ Цит. по: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 277. Вообще, проблема «Окуджава и религия» вызывает разные — хотя в чём-то и близкие — трактовки. Так, С. С. Бойко видит в нём «нерелигиозного верующего», главная особенность поэзии которого «состоит в постоянном, сильном, убедительном чувстве богоприсутствия, которое передаётся с помощью самых разнообразных художественных средств» (Бойко С. С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. С. 415, 397). А. Н. Зорин же считает, что поэт выразил «религиозное мироощущение, доступное людям, никогда не открывавшим Евангелия, не подозревающим о существовании Благой вести. Его песни — это евангельская проповедь на их языке» (Зорин А. Вестник до-верия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 144). См. также: Курилов Д. Н. Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 399-405.

С. О. Шмидта. Он пишет, что Арбат, с его ближайшими окрестностями, «с конца XVIII века почти на два столетия» утвердился в культурном сознании «как оазис частной жизни: ни фабрик, ни государственных учреждений при особом изобилии переулков, небольших храмов, частных учебных и лечебных заведений...»¹³⁸ Свой вклад в такое понимание Арбата внесла и русская литература. Арбат — первый «семейный» адрес Пушкина. С Арбатом связаны имена Блока и Андрея Белого. В окрестностях Арбата располагаются московские адреса основных героев «Войны и мира» — Ростовых, Болконских, Безуховых. Именно здесь разворачиваются основные перипетии их личной, семейной жизни, особенно во втором томе романа. Известно, что «Война и мир» вызывала пристальный творческий интерес Окуджавы¹³⁹. В этом смысле ему повезло: не будь в его жизни Арбата — как знать, может быть, столь важный в его поэзии (и прозе) пафос частной жизни был бы выражен у него не так сильно, хотя, конечно, всё равно наверняка был бы выражен...

Возвышенный (впоследствии одно из излюбленных слов Окуджавы-поэта) образ Арбата поддерживается и более конкретными переключками с литературной классикой. Так, Вл. И. Новиков заметил, что использование автором песни солецизма (то есть сознательного нарушения языковой нормы) *любви* вместо грамматически правильного *любови* отсылает к блоковскому стихотворению «К Музе» («И любви цыганской короче // Были страшные ласки твои...»)¹⁴⁰. Стих *сорок тысяч других мостовых любя* — реминисценция ни много ни мало из шекспировского «Гамлета» («Я любил // Офелию, и сорок тысяч братьев // И вся любовь их — не чета моей»; акт 5, сцена 1; пер. Б. Пастернака). Ну а обычность героев песни (*люди не великие*)

¹³⁸ Шмидт С. Булат Окуджавы и «арбатство». С. 20.

¹³⁹ См., например: Лебедева Е. «Война и мир» Л.Толстого и «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы: Традиции и новаторство // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 485-488.

¹⁴⁰ См.: Новиков Вл. И. Булат Окуджавы. С. 41-42. См. также: Новиков Вл. Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 190-191. Здесь отмечено сходство внешне алогичного выражения Окуджавы *от любви твоей* (вместо *от любви к тебе*) и оборота *у любви твоей* из стихотворения Маяковского «Лиличка! Вместо письма»; об алогизмах поэта речь пойдёт в предпоследней главе нашей книги.

продолжает — вслед за песнями нескольких предыдущих лет (см. вторую главу) — традицию русской классики, обращённой к «маленькому» человеку и научившейся к началу нового века не только сочувствовать, но и возвышать его (например, «Гранатовый браслет» Куприна). Герои Окуджавы — и *не великие*, и при этом возвышенные; возвышенные — за счёт своих чувств. Это заметно и в других его произведениях первых лет серьёзного творчества, например, в аллегорической «Песенке о московском муравье» (1959). Её герои, сам муравей и его возлюбленная — одновременно *красивые и мудрые, как боги, и грустные, как жители земли*. В этой песне нет слова *Арбат*, но муравей, согласно названию её, — *московский*, а для Окуджавы это наверняка означает — арбатский, как наверняка именно с арбатским в первую очередь домом связан в его песне и мотив жилья (*он двери распахнул в своё жильё*).

Но Арбат Окуджавы — не только сама улица и дом, а ещё и двор, поэтом тоже неоднократно воспетый. В песне «На арбатском дворе — и веселье и смех...» (1958) перед слушателем разворачивается своеобразная драма:

*На арбатском дворе — и веселье и смех.
Вот уже мостовые становятся мокрыми.
Плачьте, дети!
Умирает мартовский снег.
Мы устроим ему весёлые похороны.*

Эти стихи могли быть сочинены поэтом, именно выросшим *на арбатском дворе*. Развёрнутая в целый лирический сюжет персонификация тающего снега (возможно, единственная в своём роде в нашей лирической поэзии) выражает детское впечатление, непосредственное восприятие смены времён года. Не случайно упомянуты здесь атрибуты детских зимних развлечений: «По кладовкам по тёмным поржавеют коньки, // позабытые лыжи по углам покоробятся...» Приход же весны, а вскоре и лета, тоже вполне по-детски ассоциируется с появлением... кузнечиков (кстати, позже ещё не раз появляющихся в лирике Окуджавы, причём уже на первом плане и в иносказательном значении — «О кузнечиках» и др.): «...Из-за белой реки // скоро-

скоро кузнечики к нам заторопятся». Река названа поэтом белой как бы в предвосхищение будущих условных цветовых его образов (*белый буйвол, и синий орёл, и форель золотая; синяя крона, малиновый ствол...*). Но у эпитета есть и реальное значение: река пока ещё, на исходе зимы, действительно *белая*; льду на ней тоже ещё только предстоит умереть. Бытовые детали — *кладовки, поржавевют* — обещают развёрнутый поэтом впоследствии творческий интерес к «прозе жизни», не теряющей у него, однако, заметной эстетизации (например, в «Ленинградской элегии»: «Я видел удивительную, красную, огромную луну, // подобную предпраздничному первому помятому блину»; *блин* хотя и *помятый*, а всё же *предпраздничный*, а уподобленная ему луна вовсе *удивительная!*)¹⁴¹.

Концовка песни: «Но останется снежная баба вдовой...» — полужутливая, но при этом и щемящая. Она окрашена характерным для позднейшей лирики Окуджавы «учительским» обращением к слушателям, тем же детям: «...Будьте, дети, добры и внимательны к женщине» (сравним: «Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтётся»¹⁴²; «В цирке надо не высиживать, а падать и взлетать»). Перед нами — один из первых примеров (и пример неожиданный!) свойственного лирике поэта высокого, рыцарственного отношения к женщине. Как видим, в песне 1958 года многое заявлено и обещано, и творческие находки далеко не самого известного у Окуджавы, мало исполнявшегося им произведения поэту ещё предстоит развернуть и использовать. Общее же впечатление от песни парадоксально: наступление весны не может не радовать (*март намечается великодушный*, как будет сказано в одном из позднейших его стихотворений), но к радости (*заиграют грачи над его головой*) примешивается уже знакомое нам, такое характерное для Окуджавы чувство грусти. Оно, это чувство, выражает себя и в самом авторском исполнении — неторопливом и потому

¹⁴¹ «Стихия» Окуджавы, как заметил исследователь, — «повседневность, <...> в отличие от соцреалистически приподнятой над жизнью стихии предыдущих десятилетий» (*Кнабе Г.* Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. С. 145).

¹⁴² В. Сикорский услышал в этой строке «не менторство, а психологический навык бывшего учителя-профессионала» (*Сикорский В.* Встреча с памятником // *Голос надежды.* [Вып. 1.] С. 12).

очень органичном для четырёхстопного анапеста, даже чуть замедленном и жалобном (*плачьте, де-е-ти...*)¹⁴³.

Двор становится местом действия или даже своеобразным «персонажем» и других произведений «первого арбатского цикла» — «Песенки о Лёньке Королёве» (1957) и «Песенки об арбатском дворике» (1958). В первом из них двор появляется как фон судьбы погибшего на фронте героя песни: «Во дворе, где каждый вечер всё играла радиола, // где пары танцевали, пыля, // ребята уважали очень Лёньку Королёва // и присвоили ему званье короля...» Правда, напрямую о том, что это двор именно арбатский, здесь не сказано. Но весь биографический контекст песни стягивается, конечно, к Арбату. Сам поэт говорил, что прототипом Лёньки Королёва послужил реальный арбатский парень Лёнька Гаврилов¹⁴⁴. Во втором же именно двор оказывается в центре поэтического внимания: «...А годы проходят, как песни. // Иначе на мир я гляжу. // Во дворике этом мне тесно, // и я из него ухожу» (в авторской фонограмме: «...А годы проходят, представьте. // Иначе на мир я гляжу. // Стал тесен мне дворик арбатский, // и я ухожу, ухожу»). Здесь заявлен для «первого арбатского цикла» не характерный, но впоследствии для поэта очень важный мотив прощания с родным двором, вообще с Арбатом. Впрочем, этот мотив пока смягчён метафорическим намерением лирического героя, уходя, всё же *взять* дворик с собой: «...но маленький дворик арбатский // с собой уношу, уношу». Хотя угроза существованию *того* Арбата, который поэт знал и любил, в конце пятидесятых, с началом реконструкции района, уже обозначилась, всё же «его Арбат до поры стоял нетронутый» (М. Муравьёв).

Поэтический образ двора Окуджава создаст позже в одном из стихотворений, появившихся «между» двумя арбатскими циклами, — «Речитатив» (1970). Название появилось в связи с включением стихотворения в упоминавшийся нами выше авторский цикл «Музыка ар-

¹⁴³ Трактовка этой песни как аллюзии на смерть Сталина *в марте* 1953 года и происходившую тогда смену эпох (см.: *Чесноков С.* Песенки в жизни персонажа // *Знание — сила.* 2003. № 8. С. 26-27), на наш взгляд, прямолинейна и сужает её лирическое содержание.

¹⁴⁴ См.: *Шилов Л.* Булат Окуджава. С. 334. См. наблюдения над необычной ритмикой песни: *Новиков Вл. И.* Булат Окуджава. С. 22-23.

батского двора» (сб. «Арбат, мой Арбат»). Этот цикл похож, по мнению Н. Н. Какшто, «на музыкальный спектакль в пяти действиях», в котором «сценой является Арбат и арбатский двор»¹⁴⁵. «Речитативом» цикл открывался, а ещё там были «Песенка» (уже известная нам «Песенка об Арбате»), «Танго» («Восславив тяготы любви и свои слабости...»), «Вальс» («На арбатском дворе — и веселье и смех...») и «Романс» («Арбатского романса знакомое шитьё...»). Первое же стихотворение, видимо, ни под одну музыкальную форму не подходило, вот и стало «Речитативом». Название это автор сохранил и в последующих книгах, где цикла «Музыка арбатского двора» уже не было. Оно стихотворению действительно соответствует: текст состоит из шестистиший с непесенной рифмовкой *aababb* (такова она в первой и третьей строфах, а в других вообще варьируется и поэтому для уже совершенно не подходит), а финальная строфа включает во все семь стихов. Неторопливый, осложнённый переносами, интонационными обрывами, не совсем уместными и не совсем совместимыми *в песне* именами (древнегреческий классик Гомер и сосед-современник поэт Николай Глазков, действительно живший на противоположной стороне улицы, в доме № 44, о чём Окуджава узнал уже позже) разворот поэтической мысли требует здесь не пения, а именно декламации. И Окуджава действительно сделал такую аудиозапись (вошедшую в уже упоминавшийся нами в первой главе посмертный альбом «Музыка арбатского двора»):

*Тот самый двор, где я сажал берёзы,
был создан по законам вечной прозы
и образцом дворов арбатских слыл;
там, правда, не выращивались розы,
да и Гомер туда не заходил...
Зато поэт Глазков напротив жил.*

Двор, в котором Окуджава рос, в самом деле был образцовым, «классическим»: он имел строгую прямоугольную форму и со всех четырёх сторон был ограничен постройками. Самой своей симмет-

¹⁴⁵ Какшто Н. «Московский текст» в поэзии Булата Окуджавы // Миры Булата Окуджавы. С. 130.

ричной композицией он должен был воспитывать в юном арбатце чувство гармонии и соразмерности; по-видимому, так оно и было. Внутренняя и внешняя уравновешенность поэта, известная способность его воспринимать мир в единстве противоположных начал (в «Речитативе»: «...познавая белый свет блаженно, // попеременно — снег, дожди и сушь, // разгулы будней, и подъездов глушь...») одним из важнейших истоков имеет созданный *по законам вечной прозы* арбатский двор. Впрочем, концовка «Речитатива» тревожна, проникнута пророческим и понятным ощущением непрочности *замаскированного под двор рая*, его недолгого века: «И если вам, читатель торопливый, // он не знаком, тот гордый, сиротливый, // извилистый, короткий коридор // от ресторана “Прага” до Смоляги // и рай, замаскированный под двор, // где все равны: и дети, и бродяги, // спешите же... Всё остальное — вздор».

Очевидно, именно в эту пору, на переломе от арбатской «идиллии» рубежа 50-х–60-х к драматичному закату *того* Арбата в 80-х, и возникает в творческом сознании Окуджавы представление о родной улице, названное впоследствии «арбатским мифом» (Г. С. Кнабе). Суть его заключается, по мнению исследователя, в том, что с течением времени в «мире памяти», который, «как и мир культуры, соткан из другой материи, нежели эмпирическая реальность», совершается переход от «объективной действительности» к «постепенному и поэтапному удалению» из сознания явлений «вплоть до исчезновения» их. Сумма всё более отдаляющихся от эмпирики жизни и «наплывающих друг на друга образов»¹⁴⁶ и есть миф Окуджавы об улице его детства. Сам поэт признавался в «Арбатском вдохновении», что во дворе было всё — *от подлого до золотого*, но *подлого* в его стихах мы всё же не обнаруживаем. В этом индивидуально-авторском мифе соединились, как писал Г. С. Кнабе, две ключевые для поэта темы — тема родителей и тема интеллигенции: исторически в районе Арбата селились по преимуществу люди этого социального слоя. Очевидно, именно интеллигенцию имел в виду поэт, говоря в одном из своих выступлений 1985 года по поводу уже менявшегося в ту пору облика

¹⁴⁶ Кнабе Г. Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. С. 138, 154, 155.

Арбата: «...выселяются арбатцы, а они составляют климат района. Вот что самое главное и самое печальное»¹⁴⁷.

Но это будет позже. А пока, в 70-х, ностальгическое отношение к Арбату проявится и в «Романсе» («Арбатском романсе», 1975). Впрочем, слово «ностальгия» кажется здесь не очень точным. Просто поэт подошёл к тому возрастному рубежу, когда возникает необходимость оглянуться назад, увидеть в сложившемся уже жизненном пути некую логику и центростремительность; это — предварительное подведение жизненных итогов. В этом смысле Арбат оказывается для Окуджавы своеобразным жизненным ориентиром, неутраченным компасом, замыкающим в себе истоки судьбы и зрелость. Поэт невольно откликается на пушкинское «Мы близимся к началу своему»:

*Не мучьтесь понапрасну: всему своя пора.
Траву взрастите — к осени сомнётся.
Вы начали прогулку с арбатского двора,
к нему-то всё, как видно, и вернётся.*

Под «вторым, малым, арбатским циклом» Г. С. Кнабе понимал «пять компактно лежащих стихотворений 1980-1982 годов»¹⁴⁸. Впрочем, если исследователь включает сюда «Арбатское вдохновение» (а это, судя по тексту статьи, именно так), то «компактность» оказывается под вопросом: мы говорили в предыдущей главе, что оно написано, по-видимому, позже, в середине 80-х. Внутри этого «читательского» цикла есть, напомним, цикл авторский, названный поэтом «Арбатские напевы» и включённый им в несколько поэтических сборников последних лет. В его составе — два стихотворения: «Всё кончается неумолимо...» и «Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант...» (оба — 1982; второе стихотворение исполнялось поэтом как песня, имеет даже авторское название «Плач по Арбату»). Созданные, скорее всего, независимо друг от друга, они, однако, в самом деле органично объединяются в лирический диптих.

Лейтмотив этого миницикла — разлука с Арбатом. Биографически он (лейтмотив) спровоцирован недавним переездом Окуджавы в Без-

¹⁴⁷ Цит. по: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 215.

¹⁴⁸ См.: Кнабе Г. Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. С. 157.

божный переулочек («В Безбожном переулочке хиреет мой талант»). Думается, переулочек (историческое название, ныне возвращённое, — Протопоповский) оказался «виноват» в этой разлуке только своим «безбожным» советским названием: мы помним, что на самом Арбате поэт не живёт к этому времени уже более сорока лет. Дело в том, что улица Арбат в эту пору утрачивает свой прежний, милый сердцу поэта, облик — с зоомагазином (куда теперь ходят оккупанты — новоявленные жители района) и оваянным литературной славой, увековеченным ещё в «Мастере и Маргарите» (Торгсин) *гастрономом арбатским* на углу Садового кольца и Смоленской площади (*Смоляги*, как «по-местному» названа она в «Речитативе»). Кстати, гастроном, упомянутый ещё в песне этой же поры «Всему времечко своё...», существует и поныне, только называется он теперь «Седьмой континент» и по сравнению с его обликом советского времени, конечно, неузнаваем... Вот это — уже начинавшееся тогда воплощаться — исчезновение Арбата и составляет в самом деле скрытый (впрочем, прозрачный) подтекст и лирический импульс диптиха, обуславливает его прощальную тональность, прикрытую непритязательным и даже несколько легкомысленным словом *напевы*. Эти драматичные стихи — такие же *напевы*, как не менее драматичная «Песенка о комсомольской богине» — *песенка*.

Для воплощения такой лирической ситуации автор цикла находит оригинальный и точный сквозной мотив: *эмиграция*. Причём тональность его в двух стихотворениях различна. Если в первом случае он звучит стилизованно-элегически и потому немного (как это бывает у Окуджавы) высокопарно:

*Я унижен тобою, разлука,
и в изменника сан возведён,
и уже укоризны поспели
и слетаются с разных сторон,
что лиловым пером заграничным
к меловым прикасаясь листам,
я тоскую, и плачу, и грежу
по святым по арбатским местам, —*

то во втором его окраска скорее ироническая, и эта ирония отчасти обращена лирическим героем к самому себе, ещё в «Романсе» 1975 года заметившему за собой *смешную походку* («Ещё моя походка мне не была смешна...»):

*Я выселен с Арбата и прошлого лишён,
и лик мой чужеземцам не страшен, а смешон.
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,
и горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.*

Следует оценить не только оригинальность, но и смелость этого поэтического хода. Хотя к середине 80-х цензура — по-видимому, вместе со всей советской идеологией — пообветшала и ослабла (прежде она непременно придралась бы уже к самому слову *эмигрант*), всё же эмиграция пока оставалась в целом запретной темой. По крайней мере — по отношению к «третьей волне», к которой принадлежали и хорошо знакомые Окуджаве писатели: Виктор Некрасов, Владимир Максимов, Василий Аксёнов и другие. О неслучайности творческого интереса поэта к этой теме свидетельствует и написанная им в один год с «Плачем по Арбату» иронико-иносказательная «Пиратская лирическая»: «Когда воротимся мы в Портленд, нас примет родина в объятья. // Да только в Портленд воротиться не дай нам, Боже, никогда». Порой Окуджава высказывается об эмиграции и на публике, в ответ на провокационные по тем временам вопросы об «отношении» его к уехавшим на Запад писателям и режиссёрам: «Я вам должен сказать, что я отношусь к той категории людей, которые считают, что нормальное состояние общественной жизни определяет перемещение человека по маленькому земному шару — в зависимости от его желания и потребности»¹⁴⁹. Его отношение к возможной собственной эмиграции (в период возникновения «третьей волны», в начале 70-х) зафиксировал музыковед Владимир Фрумкин: «Булат говорил, что для него отъезд исключён — по разным соображениям. Одно из

¹⁴⁹ Цит. по: Голубничая А., Юровский В. Тула: творческие вечера 1984 года // Голос надежды. Вып. 4. С. 385.

них — здесь всё-таки привычнее: “пусть говно, но своё”...»¹⁵⁰ Зато поэту выпала горькая — как *горек*, согласно его оксюмору, *сладкий эмигрантский хлеб* — участь эмигранта с Арбата: «Живу, свой крест неся...» Кстати, строка об эмигрантском хлебе вписывается в сквозную лирическую коллизию диптиха — противостояние нынешней относительной бытовой налаженности в *Безбожном переулке* и прежней, пусть не столь комфортной, но дорогой поэту другими качествами, арбатской жизнью. В тексте об этом сказано с иронией, но исчерпывающе: «Хоть сауна напротив, да фауна не та». Прежняя, арбатская, *фауна* — это, по-видимому, и упоминавшийся нами уже *зоомагазин*, и *чёрный кот* из давней песни поэта «Со двора подъезд известный...» (1960). Таков историко-биографический фон «Арбатских напевов».

Историко-культурный же фон включает в себя, в частности, традиционный для лирической поэзии мотив *розы*, в его своеобразной эволюции от первого стихотворения ко второму. Правда, здесь — как и во многих других случаях — Окуджава отказывается от привычных ассоциаций розы с любовной темой, увязывая её образ с судьбой лирического героя и Арбата (между собою, естественно, тоже связанных). Если в первом стихотворении цикла *час, когда распускаются розы* означает для лирического героя обострённое восприятие своей причастности к Арбату, попытку воображаемого возвращения в *земляничные дворы* любимой улицы (кстати, почему *земляничные?* не по ассоциации ли с названием известного фильма И. Бергмана «Земляничная поляна» — лирического киновоспоминания о начале жизни?¹⁵¹), то во втором («Без паспорта и визы, лишь с розой в руке // слоняюсь вдоль незримой границы на замке») роза «как атрибут эмигранта подчёркнуто аристократична — и старомодна, экзотична,

¹⁵⁰ Фрумкин В. Ещё раз о Булате // Голос надежды. Вып. 8. С. 199. Процитируем ещё данное в 1994 году А. Крылову интервью: «Грязца. Грязца своя. Своё» (Крылов А. Мои воспоминания о Мастере. С. 195).

¹⁵¹ Любопытно, что другой бард, Леонид Семаков, дал название «Земляничная поляна» своей песне о детстве, написанной всё в том же 82-м году. В эту же пору была популярна эстрадная песня В. Мигули на слова И. Резника с тем же названием.

даже нелепа»¹⁵². Она символизирует поэтичность и духовную высоту навсегда уходящего арбатского мира, с гибелью которого, конечно, ассоциируется и гибель цветка: «Заледенела роза и облетела вся».

В том же 1982 году Окуджава написал песню, являющуюся, по нашему мнению, центральной для «второго арбатского цикла», — «Надпись на камне». Она посвящена «учащимся 33-й московской школы, придумавшим слово “арбатство”»¹⁵³. Здесь на первый план выходит образ *арбатского двора*, и многозначность последнего слова предопределила её лейтмотив. «...Её (песню — А. К.) трудно перевести на французский язык», — предупредил поэт парижскую публику, выступая перед нею в 1995 году. Трудность становится очевидной уже в первом четверостишии:

*Пускай моя любовь как мир стара, —
лишь ей один служил и доверялся
я — дворянин с арбатского двора,
своим двором введённый во дворянство.*

Поэтический парадокс, отмеченный Г. С. Кнабе, заключается в том, что «двор как площадка домовладения, окружённая флигелями, неожиданно становится двором в историко-монархическом (мы бы добавили: аристократическом — А. К.) смысле. При этом оба смысла соприисутствуют и взаимно опосредуют друг друга»¹⁵⁴. Такое соприисутствие тем любопытнее, что понятие *двора*, по выражению того же автора, — «советизм», то есть явление советского времени, и к *дворянству* никакого отношения не имеет. «Арбатство» Окуджавы сопрягается с большими общественно-историческими явлениями, по

¹⁵² Александрова М. А. «...Лишь с розой в руке»: Об одном мотиве в лирике Б. Окуджавы // Грехнёвские чтения: Сб. науч. трудов. Вып. 3. Ниж. Новгород, 2006. С. 70. Перу исследовательницы принадлежат ещё несколько статей об образе розы в творчестве поэта; аннотированную библиографию см.: Александрова М. Поэт и роза: к теме творчества в лирике Булата Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. С. 319. Недавно мы предположили, что поэтический интерес Окуджавы к этому образу был спровоцирован «Маленьким принцем» А. Сент-Экзюпери (см.: Кулагин А. В. Окуджава и сказка Экзюпери «Маленький принц» // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн... С. 102-105).

¹⁵³ Воспоминания одного из тогдашних учеников этой школы, впоследствии режиссёра-документалиста, см.: Гелейн А. Арбатство, растворённое в крови...: К истории одного посвящения // Голос надежды. Вып. 5. С. 346-352.

¹⁵⁴ Кнабе Г. Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. С. 158.

сути противостоящими современной поэту советской эпохе, официальная идеология которой критически относилась к внесоветским ценностям. Если в «Арбатских напевах» это была эмиграция, то здесь — дворянство. Такова не вызывающая, не бросающаяся в глаза, но тем не менее объективная оппозиционность стихов 1982 года.

Песня «Надпись на камне» обнаруживает в себе неожиданно-откровенный пророческий смысл, проступивший по-настоящему уже после ухода поэта: «Когда его (двора — А. К.) не станет — я умру, // пока он есть — я властен над судьбою». На этот смысл обратил внимание М. Муравьёв, автор уже цитировавшегося нами эссе «Седьмая строка» (*Когда его не станет...* — именно это седьмая и есть). Он заметил временную близость гибели двора дома № 43 (гибели — ибо возведённое там здание, строительство которого началось в 1996-м, фактически уничтожило двор, оставив от него только небольшую площадку) и смерти Окуджавы в июне 97-го. «Предсказание, — пишет М. Муравьёв, — сбылось: поэт и двор ушли вместе. Но не поэт унёс свой двор, а двор унёс своего поэта»¹⁵⁵. Эти слова помогают прояснить смысл названия песни: речь идёт о надписи на *могильном* камне. Ведь мотив смерти звучит и в лирической картине будущих похорон героя: «Молва за гробом чище серебра // и вслед летит музыкою прекрасной». Строки эти поражают своей просветлённостью и без ложной скромности выраженным ощущением достойно прожитой жизни, заодно невольно напоминая о классическом пушкинском «Памятнике»: «Слух обо мне пройдёт...»

Нам кажется, что и концовка стихотворения, не входившая в песенный текст (явно по причине «непесенности» упомянутых там инструментов будущего уничтожения Арбата), несёт в себе мысль о *потусторонней* встрече арбатцев:

*Когда кирка, бульдозер и топор
сподобятся к Арбату подобраться
и правнуки забудут слово «двор» —
согрей нас всех и собери, арбатство.*

¹⁵⁵ Муравьёв М. Седьмая строка. С. 461.

Ведь ещё не явившиеся на свет *правнуки* забудут слово *двор* уже за пределами земного бытия лирического героя. По крайней мере, содержание всего предыдущего текста, включая и смертную разлуку с любимой («Не плачь, Мария, радуйся, живи, // по-прежнему встречай гостей у входа») подсказывает именно такую трактовку заключительных строк. И поэтому чувствуется в стихах затаённая надежда поэта на то, что в *этой* жизни он арбатского апокалипсиса не увидит. Увы, увидел...

Мотив родного двора прозвучит всё в том же 82-м году и в стихотворении «Прогулки фрайеров». Поэт рассказывал, что названием оно обязано одному из его друзей, заметившему, что роман Окуджавы «Путешествие дилетантов», повествующий о безуспешном бегстве из Петербурга на Кавказ князя Мятлева и его возлюбленной, не рассчитавших возможностей погони (и потому *дилетантов*), — будь он написан на современную тему, следовало бы назвать «Прогулки фрайеров». И пояснял: «В словаре в буквальном переводе с немецкого “фрайер” значит “франт” или “жених”. А в таком обиходном смысле — мнение толпы о интеллигентном человеке» (упоминавшееся выше выступление в Париже 95-го года). Автокомментарий поэта можно уточнить и дополнить: словом *фрайер* в уголовной среде называют человека, не имеющего к ней отношения, потенциальную жертву уголовников. Это не только не отменяет, но даже усиливает поэтическую мысль стихотворения. *Фрайера* здесь — конечно, интеллигенция, единомышленники автора, его читатели (...и *фрайера* меня благодарили). Причём стихи содержат аллюзию на гулаговскую судьбу *фрайеров*, акцентируя мотив жертвенности: «Они сидят в кругу под низким потолком. // Освистаны их речи и манеры. // Но вечные стихи затвержены тайком, // и сундучок сколочен из фанеры». Г. С. Кнабе обращает в связи с этим внимание на *фанерный сундучок* вернувшейся из заключения матери героя автобиографического рассказа Окуджавы «Девушка моей мечты»; *фанерный чемоданчик* мамы лирического героя упомянут и в стихотворениях конца 80-х «Звездочёт» и «Не успел на жизнь обидеться...» Так вот, дар быть одним из *фрайеров*, разделить крестный путь российской интеллигенции два-

дцатого века обретён поэтом в арбатском дворе. В «Прогулках фрайеров» отчётливо, хотя и в мягкой форме, с присущей поэту аллегоричностью (*Разносчица даров* — судьба; ср., например, с «Надписью на камне»: *Но не спеши, фортуна, будь добра...*), воплощается сформулированная Г. С. Кнабе суть Арбата как средоточия «интеллигентского субстрата»:

*Когда в прекрасный день Разносчица даров
вошла в мой тесный двор, бродя дворами,
я мог бы написать, себя переборов,
«Прогулки маляров», «Прогулки поваров»...
Но по пути мне вышло с фрайерами.¹⁵⁶*

Арбат появляется, наконец, в одном из последних стихотворений Окуджавы, в однотомнике «Новой библиотеки поэта» датированном 1996 годом — видимо, на основании того, что опубликовано оно было в первом номере «Знамени» за 1997 год:

*В арбатском подъезде мне видятся дивные сцены
из давнего детства, которого мне не вернуть:
то Лёнька Гаврилов ухватит ахнарик бесценный,
мусолит, мусолит, и мне оставляет курнуть!
То Нинка Сочилина учит меня целоваться,
и сердце моё разрывается там, под пальто.
И счастливы мы, что не знаем, что значит прощаться,
тем более слова «навек» не знает никто.*

Стихотворение построено на контрасте «высокого» и «низкого». С одной стороны — определения *дивные, бесценный*, с другой — звучащие в разговорной форме имена реальных соседей Булата по арбатскому двору. *Лёнька Гаврилов*, как мы уже говорили, — прототип Лёньки Королёва из известной песни 1957 года; *Нинка Сочилина* упомянута в автобиографическом романе «Упразднённый театр». Са-

¹⁵⁶ Эти стихи, наряду с некоторыми другими произведениями поэта (в частности, «Молитвой»), были остроумно обыграны в стихотворном поздравлении к его шестидесятилетию от труппы Ивановского поэтического театра во главе с Региной Гринберг: «Пускай моя любовь, как мир стара, — // ей никогда не быть кривой и ржавой. // Наверно, есть другие фраера, // но по пути нам вышло с Окуджавой...» (цит. по: Крылов А. Мои воспоминания о Мастере... С. 47). О связях Окуджавы с Ивановом, о его приездах туда и сотрудничестве с театром см. подборку материалов: Голос надежды. Вып. 7. С. 191-274.

ми же персонажи поданы в откровенно дворовом антураже: один *мусолит ахнарик* (то есть окурок), другая *учит целоваться*. Теперь, по прошествии нескольких десятилетий, обычная жизнь детей и подростков московского двора опозитизирована в своей недостижимости. *Давнее детство, которого... не вернуть*, и есть точка постоянного и с годами усиливавшегося тяготения художника к началу собственной биографии, таившему в себе исток арбатского мифа Окуджавы.

БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ

Окуджава был человеком военного поколения и военной судьбы: в 1941 году, когда грянула война, ему исполнилось семнадцать лет, а в следующем, 42-м, он, в ту пору житель Тбилиси, ушёл на фронт. Воевал будущий поэт на Южном фронте (сначала в артиллерийском полку, затем миномётчиком). В декабре 42-го был тяжело ранен под Моздоком, вернулся в строй (в качестве стрелка, позже радиста), но в апреле 44-го был демобилизован по состоянию здоровья.

Название этой главы нашей книги «подсказано» самим поэтом. Именно с героем своей одноимённой песни («Один солдат на свете жил, // красивый и отважный, // но он игрушкой детской был: // ведь был солдат бумажный...»), в которой Юрий Карякин неспроста слышал мотив Дон Кихота и которую назвал «Булатовым откровением о себе»¹⁵⁷, — Окуджава и сам соотносил себя ещё в начале 60-х годов¹⁵⁸. Впоследствии же он хотел — но передумал — назвать так свою итоговую книгу, вышедшую, как мы знаем, под названием «Чаепитие на Арбате»¹⁵⁹. Слово *солдат* было важным для его поэтического самоощущения (что почувствовала и дружившая с поэтом

¹⁵⁷ Карякин Ю. За книгой Окуджавы... // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 105.

¹⁵⁸ Цитату из песни он использовал в 1961 г. в качестве адресованной Вс. А. Ревичу дарственной надписи на своём фотопортрете (работы самого Ревича), сохранившемся у сына адресата, Ю. Ревича. Воспроизведение снимка и комментариев к нему см.: Ревич Ю. Портрет Окуджавы на фоне «Яузы-10» // Голос надежды. Вып. 10. С. 587.

¹⁵⁹ См.: Цветков В. Чаепитие с Бумажным солдатом из Протопоповского переулка. С. 46-47.

Белла Ахмадулина, написавшая в «Шуточном послании к другу»: «...О Булат, солдатик, // родимый, неубитый мой»¹⁶⁰). А значит, важны были для него и ассоциации с войной вообще, ощущение причастности к своему и общему военному прошлому (символично, что День Победы совпал с днём рождения Окуджавы!). *Бумажный* же он, помимо различных возможных переносных смыслов (уязвимость, отсутствие воинственности...), ещё и потому, что запечатлел свою военную молодость и военную судьбу своей страны *на бумаге* — в литературном творчестве. Как и для его сверстников и собратьев по перу Давида Самойлова, Александра Межирова, Юрия Левитанского, война стала для Окуджавы важнейшей темой творчества. «Я не участвую в войне — // она участвует во мне»¹⁶¹, — эти строки Левитанского вполне мог бы повторить и герой нашей книги.

Оригинальные стихи о войне, представляющие собой новое слово в нашей поэзии, Окуджава начинает писать во второй половине 50-х годов — одновременно с первыми своими «настоящими» песнями (см. вторую главу). Это значит, что потребность творчески осмыслить войну возникла у него одновременно с наступлением поэтической зрелости. За несколько лет, на рубеже 50-х–60-х, Окуджавой была создана целая серия военных стихотворений (в том числе песен), предопределивших трактовку этой темы и в последующем его творчестве. Не случайно произведения именно этого времени составили основу упоминавшейся нами в первой главе «военной» авторской пластинки 1985 года; получается, что и за почти три десятилетия они не потеряли для автора своей значимости.

К некоторым из них мы ниже ещё обратимся, пока же, для начала, выделим в военной лирике Окуджавы как важнейшее — может быть, даже программное — стихотворение «Первый день на передовой» (1957). Его лирический герой первый свой бой видит... во сне, заснув на траве во время перекура:

Жить хочется!

Жить хочется!

¹⁶⁰ Ахмадулина Б. Стихотворения. М., 2004. С. 268.

¹⁶¹ Левитанский Ю. Чёрно-белое кино: [Стихи разных лет.] М., 2005. С. 327.

Когда же это кончится?

Мне немного лет...

Гибнуть толку нет...

Я ночных дозоров не выстоял...

Я ещё ни разу не выстрелил...

В. А. Зайцев, автор специальной статьи о военной теме в лирике Окуджавы, усматривает в этом стихотворении «глубокую и тонкую мотивировку волнения новичка, психологическую точность передачи его ощущений, даже не перед боем и не в бою, а в некоем ином пространстве и состоянии...»¹⁶² Это достигается, по наблюдениям исследователя, сравнением военных пуль с «мирными» комарами (и те и другие *летят, летят — крови моей хотят*); звучащими безотносительно к бою — и потому неожиданными — мотивами физического состояния героя (*в изнеможении, обессилен, весь в поту*); необычной ритмикой (сочетание трёх- и четырёхударного дольника, производящее впечатление взволнованно-сбивчивой рифмованной прозы). Такая «психологическая точность» не совпадала с официально принятой в СССР трактовкой войны как неперемогимого проявления героизма советских воинов. Но откуда взяться героизму у необстрелянного юнца, впервые оказавшегося на линии фронта? Страх его естественен, и язык не поворачивается назвать его трусом. Очнувшись, новобранец со стыдом смотрит в глаза товарищам: «...а что если кто-нибудь в том сне побывал? // А что, если видели, как я воевал?» Так поэт, едва начав по-настоящему разрабатывать военную тему, сразу нарушает общепринятый идеологический канон и вскоре, конечно, вызывает на себя огонь официоза, в начале 60-х залпом ударивший по нему из своих критических «стволов». В первой главе мы говорили о том, каким нападкам подверглась в ту пору песенная поэзия Окуджавы; но вскоре досталось и его прозе.

В 1961 году в Калуге вышел альманах «Тарусские страницы». Это замечательное издание содержало произведения К. Паустовского, Б. Слуцкого, Ю. Казакова, Ю. Трифонова, Д. Самойлова, полузапре-

¹⁶² Зайцев В. А. Песни грустного солдата: О военной теме в поэзии Окуджавы // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 70.

щённой до того М. Цветаевой... В нём была напечатана и повесть недавнего калужанина Окуджавы «Будь здоров, школяр», в которой переживания молодого солдата переданы примерно так же, как в стихотворении «Первый день на передовой» («Пусть никто не знает, что мне страшно. Но себе-то самому я могу сказать правду?»¹⁶³). Почуввав по ситуации, что автора можно и нужно травить, присяжная критика находила в повести то изображение «мимолётных романов» и «дорожных попоек» (Е. Осетров), то «припахивающую ладаном идейку всепрощающей любви» (А. Метченко), то «беспредельный эгоизм» главного героя (П. Николаев)¹⁶⁴. По тогдашним идеологическим меркам — нагляднейший набор «изъянов» и «просчётов». И долго ещё, до самого распада СССР, официоз не мог принять окуджавскую трактовку войны. Когда в 1985 году в Ясной Поляне была по случаю сорокалетия Победы устроена выставка, посвящённая толстовским традициям в современной литературе, портрет автора «Школяра» по распоряжению куратора из тульского обкома КПСС был с этой выставки снят. Хотя дело тут было, конечно, не в одной только военной теме, а в общей «сомнительной репутации» художника в глазах власть имущих.

Сам же писатель воплощал в своём творчестве никакой не «беспредельный эгоизм», а подлинный, непоказной, лишённый всякой плакатности и помпезности гуманизм, обращённый к личности, к живому человеку. По меркам советских идеологов, это и была сомнительная «идейка всепрощающей любви», ибо «гуманизм» они признавали только «пролетарский», то бишь классовый — и беспощадный. В такую схему творчество Окуджавы, конечно, не укладывалось.

Попробуем выделить некоторые важные грани военной темы в его лирике.

¹⁶³ Окуджава Б. Будь здоров, школяр // Окуджава Б. Заезжий музыкант: Проза. М., 1993. С. 17. Некоторые мотивы и ситуации повести позже были использованы писателем в сценарии фильма «Женя, Женечка и “катюша”» (1967). Военной теме посвящён и другой его киносценарий — «Верность» (совместно с П. Тодоровским, 1965).

¹⁶⁴ Подборку критических материалов о повести Окуджавы в тогдашней периодике см.: Вспомним их поимённо: Советская критика начала 60-х о повести «Будь здоров, школяр» / Публ. и коммент.: К. Андреев // Голос надежды. Вып. 2. С. 237-284.

Во-первых, тема эта — неожиданно, на первый взгляд — соседствует у него с темой... детства. Своеобразная «детскость», детский взгляд на мир вообще присущи творчеству поэта, на что мы мельком обратили внимание в предыдущей главе. «Поэтика детства, — пишет о лирике Окуджавы С. В. Свиридов, — практически всегда контрастно сочетается с “недетской” проблематикой и контекстом недетского сознания»¹⁶⁵. Война же — как раз самая что ни на есть «недетская» проблематика, и военные мотивы у Окуджавы действительно постоянно сопровождаются мотивами «детскими».

Уже в одной из первых своих песен — «До свидания, мальчики» (1958) — поэт «по-детски» называет героев её мальчиками, а героинь, тоже идущих на войну, — девочками:

*Ах, война, что ж ты сделала, подлая:
стали тихими наши дворы,
наши мальчики головы подняли —
повзрослели они до поры...
...наши девочки платица белые
раздали сестрёнкам своим.*

Детство этих повзрослевших мальчиков и детство девочек, сменивших *платица* на *сапоги да зелёные крылья погон*¹⁶⁶, кончилось раньше времени, *до поры*. Продумана и гармонична композиция песни. Две её части — соответственно о *мальчиках* и о *девочках* — симметричны, содержат по четыре четверостишия и начинаются сходным зачином с заостряющей поэтической смысл инверсией: *Ах, война, что ж ты сделала, подлая... Ах, война, что ж ты, подлая, сделала...* Параллельны и другие обороты: *наши мальчики... наши девочки... До свидания, мальчики!.. До свидания, девочки!..* И как лирический рефрен и итог звучит в обеих частях песни призыв: *постарайтесь вернуться назад*. Если считать две части песни куплетами, то каждый из них имеет, в свою очередь, трёхчастное построение, где каждая новая часть слегка варьирует мелодию предыдущей и звучит

¹⁶⁵ Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. С. 337.

¹⁶⁶ См. специальную работу: Дубшан Л. «Зелёные крылья погон»: Опыт чтения метафоры // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 104-111.

как эмоциональное крещендо. Таким образом, и в музыкальном отношении песня интересна. Более того, она, притом что автор пел её, по своему обыкновению, довольно камерно, основана на маршевом ритме, отчётливо заметном в исполнении хора артистов в фильме «Не самый удачный день» (1966)¹⁶⁷. Отметим ещё мастерское использование в этой песне корневых рифм: *подлая — подняли; помаячили — мальчишки; высокими — всё-таки; сделала — белые; денешься — девочки — не во что*.

Любопытно, что строки песни «До свидания, мальчишки» отзвучат у Окуджавы несколько десятилетий спустя в стихотворении «Сладкое бремя, глядишь, обернётся копейкою...» (1992¹⁶⁸), навеянном поездкой поэта в Израиль. Лирический сюжет его строится вокруг необычного для россиянина обстоятельства: в израильскую армию на срочную воинскую службу призываются не только юноши, но и девушки (*Смуглая сабра с оружием, с тоненькой шейкою*; «сабра», или «цабар», — самоназвание коренного еврея-израильтянина, представление о котором включает в себя и готовность воевать за отечество). Выстраивая ассоциации с собственной военной юностью, поэт завершает стихотворение автоцитатой из знакомой нам песни:

*Может быть, наша судьба, как расхожие денежки,
что на ладонях чужих обречённо дрожат...
Вот и кричу невпопад: до свидания, девочки!
Выбора нет! Постарайтесь вернуться назад!..*

Девочками несколько раз названы героини и «Послевоенного танго» (1973): «Поплачьте, девочки мои, о том, что вспомнилось...» *Мальчишки* же напомнили о себе первой строкой короткой, сравнительно ранней, песни «Не верь войне, мальчишка...» (1959), а через четверть века обернулись *ребятами* в «Дунайской фантазии» (1985;

¹⁶⁷ Подробнее об этой песне см.: Чайковский Р. «Будьте высокими!»: (Опыт интерпретации стихотворения-песни Булата Окуджавы «До свидания, мальчишки») // Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. С. 8-13.

¹⁶⁸ Обоснование датировки см.: Богомолов Н. А. Так ли просты стихи Окуджавы? // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. С. 425. Статья посвящена интертекстуальному анализу данного стихотворения. См. также: Козицкая Е. А. Автоцитация и интертекстуальность: (Два стихотв. Б. Окуджавы) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. [Вып. IV.] Тверь, 1998. С. 120-126.

вариант названия: «Вилковская фантазия»), тоже построенной на военных ассоциациях: «Как бы мне сейчас хотелось ускользнуть туда, в начало, // к тем ребятам уходящим приобщиться. // И с тобою так расстаться у дунайского причала, // чтоб была ещё надежда воротиться». Слово *ребята* в военном контексте звучит, может быть, уже не столь оригинально, как *мальчики* или *девочки*. Поэтами — и бардами в том числе — оно превращено чуть ли не в дежурный штамп: *Вспомните, ребята...* — а «ребята» уже убелены сединой! Это совсем не то, что сознательный оксюморон *старые арбатские ребята*, которым *бесплатно судьбу раздают* (см. главу «Грустные комиссары»). В «Дунайской фантазии» же оно важно именно своим точным «детским» смыслом, приправленным горькой саркастической нотой: «Всё надеются: сгодятся для победы, для атаки, // а не хватит — сколько надо нарожают».

Среди первых песен Окуджавы о войне широкую известность получила и «Песня о солдатских сапогах» (1956-57, 1959). Автор называл её и *Песенкой...*, в очередной раз как будто сталкивая несерьёзное (да ещё и построенное на приёме синекдохи: не о *солдатах*, а всего-навсего о *солдатских сапогах*) название и глубокий поэтический смысл. Песня — о том, как заостряет война известный драматизм отношений мужчины и женщины:

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

Сама тема, конечно же, к моменту написания песни была не нова. В военные и первые послевоенные годы она нашла своё воплощение и в лирических размышлениях автора «Василия Тёркина», и в поэтической патетике Константина Симонова («Жди меня», «Открытое письмо»), и в пародийности песни трёх молодых москвичей Сергея Кристи, Алексея Охрименко и Владимира Шрейберга «Я был батальонный разведчик», представлявшей собой «интеллигентский фольк-

лор» и стоявшей у истоков бардовского искусства¹⁶⁹. Оригинальность и особая откровенность песни Окуджавы заключена, помимо обращения к невоенным мотивам в военном контексте (солдатское *мужество женщины крадут и, как птенца, за пазуху кладут*) и неожиданному для публиковавшейся в те годы лирики разговорному стилю (*птицы ошалелые, дружок, жиреет вороньё*), ещё и в «детской» концовке: «...и женщины глядят из-под руки... // В затылки наши круглые глядят». То, что она вызывает ассоциации именно с детством, подтверждается задним числом позднейшей, уже цитировавшейся нами (в третьей главе) строкой про *круглые затылочки внучат* в одном из стихотворений 80-х годов.

Заметим попутно (хотя можно было бы специально это и не оговаривать — настолько тут всё очевидно): военная тема у Окуджавы постоянно переплетается с темой любви. Это, сочетание, само по себе, повторим, традиционное, выявляет новые для нашей лирики смысловые оттенки. Так, в песне «Медсестра Мария» (1958-59) звучит мотив социального неравенства в любовных отношениях на войне: «Ты знаешь, а вот офицерские дочки // на нас, на солдат, не глядят». Не вполне реальное допущение (на фронте — *офицерские дочки?*) лишь заостряет лирическую коллизию. В песне «Отрада» (1957) одним из ключевых становится мотив сплетен, неизбежно сопровождающих находящуюся на фронте женщину:

*Пусть, пока мы шагом тяжёлым
проходим по улице в бой,
редкие счастливые жёны
над её злословят судьбой.*

Злословие останется злословием — ибо *греха перед пулями нет*. В следующем году этот мотив прозвучит и в упоминавшейся нами выше песне «До свидания, мальчики»: «Вы наплюйте на сплетников, девочки. // Мы сведём с ними счёты потом». В этих песнях слышится, по замечанию В. А. Зайцева, «отчётливое стремление поэта, вопреки всевозможным обвинениям в “пошлости”, высветлить и облагородить

¹⁶⁹ См., например: Кулагин А. В. Высоцкий и традиция песенного трио С. Кристи — А. Охрименко — В. Шрейберг // Кулагин А. В. У истоков авторской песни. С. 33-48.

чистоту и безгреховность истинного чувства на войне»¹⁷⁰. Осталось сказать, что Окуджава едва ли не первым в нашей литературе — задолго до книг Бориса Васильева («А зори здесь тихие...») и Светланы Алексиевич («У войны не женское лицо») — коснулся темы «женщина на войне».

Но вернёмся к детским ассоциациям. Они заметны и в других произведениях поэта на военную тему. Скажем, «Путешествие в памяти» (1967) завершается пронзительной концовкой с уже знакомым нам задним числом (по позднейшей «Дунайской фантазии») мотивом рождения, а лучше сказать — родов:

*...высокий хор поёт с улыбкой,
земля от выстрелов дрожит,
сержант Петров, поджав коленки,
как новорожденный лежит.*

Но, помимо очевидного впечатляющего контраста этой, «похожей на страшный сон, сюрреалистической, райско-адской картины»¹⁷¹, зловещего оксюморона, когда убитый боец напоминает новорождённого, стихотворение содержит и другие «детские» мотивы. Таков, например, стих *высокий хор поёт с улыбкой* (рядом с упоминанием выстрелов; ещё одно сочетание несочетаемого!), где, возможно, отозвались строки из песни Вертинского на стихи Блока «У высокого берега»: «Белые священники с улыбкой хоронили // Маленькую девочку в платье голубом». Кстати, возникающая в таком случае блоковская аура стихотворения Окуджавы может включать и диалог с известным стихотворением Блока «Девушка пела в церковном хоре...», где есть и мотив *хора*, и мотив *ребёнка* (*Причастный тайнам, — плакал ребёнок*), и мотив *высоты* (*высоко, у царских врат*), и, наконец, мотив *смерти* (*никто не придёт назад*). В «Путешествии в памяти» Окуджавы «детскость» проявляется в слове *коленки* взамен более уместного применительно к взрослому человеку *колени*. Проявляется и в отсутствии рифмы в первом и третьем стихах приведённой нами цитаты, придающем лирическому высказыванию оттенок некоторой наивно-

¹⁷⁰ Зайцев В. А. Песни грустного солдата. С. 75.

¹⁷¹ Быков Д. Булат Окуджава. С. 240.

сти, детской «неумелости». Это, заметим, единственное в стихотворении место, где двустишие (стихотворение из двустиший и состоит), превращено в четверостишие, то есть стихи поделены надвое. Поэт словно нарочно заостряет наше внимание на отсутствии рифмы. А выше в стихотворении есть отмеченная С. С. Бойко реминисценция из неизменно входящей в круг детского чтения пушкинской «Сказки о царе Салтане...» («Я всё забыл, как днище вышиб из бочки века своего»)¹⁷²; есть и сравнение с насекомым с детским названием — *светлячком*: «...и только глаз мой карий-карий блуждает там, как светлячок». Кстати, и сказать *карий-карий* может тоже скорее непосредственный ребёнок, чем взрослый, не видящий особого смысла в таком «удвоении» эпитета.

Можно вспомнить и другие, созданные в разные годы, стихотворения Окуджавы, в которых звучат мотивы детства. Таков, например, «Оловянный солдатик моего сына» (1964), с присущим ему откровенно пацифистским содержанием, опять же не совпадавшим с официальной идеологией, ни в какие (а в советские и подавно) времена не обходившейся без культа силы: «Живёт солдатик оловянный // предвестником больших разлук // и автоматик окаянный // боится выпустить из рук». Для того, чтобы в те годы сказать так: *автоматик окаянный* (или, например, назвать войну *подлой*), — требовались и поэтическое мужество, и поэтическая непредвзятость, широта творческого мышления, согласно которой «объектом противостояния становится не враг, а сама война»¹⁷³. Окуджава, кстати, не соглашался с определением «Великая Отечественная война» и не раз говорил, что

¹⁷² Бойко С. С. Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 480.

¹⁷³ Уварова С. В. Сравнительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Мир Высоцкого. Вып. III. М., 1999. Т. 1. 286. Пацифизм Окуджавы впоследствии открыто заявил о себе в стихотворении «Ироническое обращение к генералу» («Воителю нужна война, // разлуки, смерти и мученья, // бой, а не мирные ученья, // иначе грош ему цена»; не позднее 1989), вызвавшим раздражённый стихотворный ответ генерал-майора А. Фролова (текст его см. в коммент. В. Н. Сажина в кн.: Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 656). Впрочем, сам поэт пацифистом себя не считал: «...я, в общем, не пацифист — я просто не могу с наслаждением видеть, как люди убивают друг друга. И стрелять с наслаждением я не могу. Но если мне придётся защищать своё Отечество, я — с болью в сердце — буду это делать» (Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 11; из выступления 1980 г.).

война *Великой* не бывает. Или возьмём, к примеру, стихотворение «Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...» (не позднее 1987). Его лирический герой, говоря о своём военном прошлом, видит себя ребёнком (вновь чуть ли не новорождённым): «...я ручками размахиваю, я ножками сучу, // и уцелеть рассчитываю, и победить хочу». И конечно, нельзя не вспомнить здесь знаменитое «Мы все — войны шальные *дети...*» (курсив наш) из песни «А мы с тобой, брат, из пехоты...» (не позднее 1975), которую М. О. Чудакова справедливо называет «стихами лермонтовской силы»¹⁷⁴. «Детские» мотивы акцентируют жестокость и бессмысленность войны, придавая теме общечеловеческое звучание.

Во-вторых, в стихах о войне, автор которых вообще «заметно избегает батальных сцен» и для которых «характерна размытость границ»¹⁷⁵ военной темы (мы это только что видели), часто появляются различные ассоциации с мирной жизнью. Они возникают обычно благодаря мотивам быта, одежды, жилья, еды, торговли... Причём нередко мотивы эти обретают у поэта символическое значение, выводящее их за рамки конкретных лирических ситуаций.

Так происходит, например, в стихотворении «Синька» (не позднее 1959). *Синька* — порошок, в советские времена использовавшийся при стирке, чтобы бельё, для отбеливания которого в воду добавляли хлорку, не желтело; синька придавала постиранному белью лёгкий голубоватый оттенок. Лирический сюжет стихотворения разворачивается не на линии фронта, а в южном прифронтовом городе на рынке, где цыганки торгуют довоенной роскошью — развесной синькой. Жителям, казалось бы, не до синьки, да они её и не покупают:

*И всё же не хватало им синего-синего,
как матери — сына, как каравая сытного,
а синька была цвета синего неба,
которого давно у них не было, не было.*

¹⁷⁴ Чудакова М. О. Возвращение лирики. С. 27.

¹⁷⁵ Уварова С. В. Сравнительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы. С. 281, 280.

Синий цвет, символическое содержание которого могло быть подсказано поэту знаменитым пастернаковским переводом стихотворения Н. Бараташвили («Цвет небесный, синий цвет...»)¹⁷⁶, воплощает собой у Окуджавы мирную, а не военную, жизнь людей, которой *давно у них не было*. Он вписывается в свойственное стихотворению в целом «сочетание бытовых, сочных деталей с трагически контрастирующими приметам войны»¹⁷⁷. Схожую нагрузку несут *вывески* в одноимённом стихотворении (не позднее 1964), поражающие лирического героя своей кажущейся несовместимостью с атмосферой опять же прифронтового города (на сей раз он даже назван — Тбилиси). Они слишком привязаны к мирной жизни (хочется повторить вслед за поэтом: *довоенная роскошь*), но и в дни войны остаются на своих местах, символизируя, вопреки всему, устойчивость миропорядка даже в эпоху военных катаклизмов:

*О, вывески в дни мира и войны!
Что ни случись: потоп, землетрясенье,
январский холод, листопад осенний —
а им висеть.*

Они пригвождены.

Если в первом стихе можно расслышать интонационную переключку с зачином известного стихотворения Евтушенко «Свадьбы» («О, свадьбы в дни военные!..», 1955), то она лишь подтверждает закономерность творческого сочетания военных и мирных мотивов, хорошо заметную ещё у Евтушенко. Заглавный же образ стихотворения Окуджавы мог быть подсказан автору стихотворением Маяковского «Вывескам».

¹⁷⁶ Возможно, к этому же источнику восходит и концовка стихотворения Окуджавы «Нянька»: «...словно утренний дым над тамбовским надгробьем твоим»; ср. у Бараташвили — Пастернака: «Это синий, негустой // Иней над моей плитой. // Это синий, зимний дым // Мглы над именем моим» (Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. Переводы / Сост. Л. Озеров. М., 1990. С. 494).

¹⁷⁷ *Елигулашвили Э.* Булат Окуджава без аккомпанемента. С. 77. Известно свидетельство Даниила Долинского о том, что Окуджава подбирал мелодию к «Синьке», пытался её напевать (см.: *Долинский Д.* От «Соломенной лампы»... / Записал В. Смирнов // *Голос надежды*. Вып. 6. С. 350). Песня же, судя по всему, не состоялась.

В стихотворении «Стихло в улицах враньё...» (1959; известно также под авторским названием «Телеграф моей души») военная жизнь проявляет себя в нескольких реалиях жизни мирной. Его герой

*...несёт свой синий кант
по сраженьям грозным.
Он уже прописан там.
Там с пропиской просто.
Южный фронт. Бельэтаж.
У конца дороги.
От угла — второй блиндаж...
Вытирайте ноги!..*

Мотив прописки, как нам думается, имеет автобиографическое происхождение. Ведь к моменту написания стихотворения сам поэт недавно прописался в Москве, в квартире реабилитированной матери, и уж он-то хорошо знал, как сложно прописаться в столице. Отсюда — лёгкий акцент на первом слове в четвёртом стихе приведённой нами цитаты, ощутимый в авторском чтении стихотворения, звучащем на «военной» пластинке 1985 года: «Там с пропиской просто». Дескать, *там*, на фронте — не то что в Москве. Но любопытно не только переплетение военных и мирных мотивов — любопытна и неоднородность последних. Литературное, позаимствованное будто из языкового обихода девятнадцатого века слово *бельэтаж*, означавшее самый престижный и дорогой этаж в доходном доме (если не считать цокольного, то первый), контрастирует — помимо, конечно, *Южного фронта* — с разговорно-бытовым, уже из нынешнего (то есть двадцатого) демократичного века взятым, призывом *Вытирайте ноги!* Являясь само по себе будничным речевым оборотом, это выражение на военном фоне образует однако эмоциональный пуант стихотворения, придающий всему лирическому сюжету не только мягкую иронию, но ещё домашнюю атмосферу и задушевность, тем более естественную, что речь и идёт именно о *душе* («Телеграф моей души»).

Мирная жизнь напоминает о себе на войне то штатской одеждой ополченцев — героев стихотворения «Джазисты» («Едва затихли первые сраженья, // они рядком лежали. Без движенья. // В костюмах

предвоенного шитья, // как будто притворяясь и шутя»; 1959; впрочем, и джаз от войны тоже весьма далёк!), то упоминанием *почтальона*, что *сойдёт с ума, разыскивая* на линии фронта бойцов *десятого десантного батальона* из знаменитой песни, написанной в 1970 году для фильма «Белорусский вокзал». Конечно, на фронте есть полевая почта, но само слово *почтальон* привычно ассоциируется скорее с мирной жизнью, чем с военной, да и у Окуджавы оно не раз появляется именно в мирном контексте («Ещё один романс», «Мой почтальон»).

Но особенно часто поэтическое изображение войны у Окуджавы включает в себя мотивы еды — мотивы «невоенные», напоминающие о мирной жизни, от батальной тематики тоже далёкие (и здесь вновь невольно проскальзывает что-то детское, ибо кто ещё в войну голоден так, как голоден ребёнок?..). Это могут быть мочёные яблоки («На рынке не развешенные // дрожащею рукой, // подаренные женщиной, // заплаканной такой» — «Ангелы»; 1957), вобла («...Пятеро голодных сыновей и дочек. // Удар ножа горяч, как огонь. // Вобла ложилась кусочек в кусочек — // по сухому кусочку в сухую ладонь» — «Вобла»; 1957), сухари («А я жевал такие сухари! // Они хрустели на зубах, хрустели... // А мы шинели рваные расстелем — // и ну жевать. Такие сухари!» — «Сто раз закат краснел, рассвет синел...»; 1958), морковь («Мы морковь по-братски разделили, // и она хрустела на зубах» — «Одна морковь с заброшенного огорода»; 1964), пшено («А дождь нас святою водою кропит, // потомки к святым нас припишут, // а кухня скрипит!.. а кухня скрипит!.. // и варит горячую пищу...» — «Баллада о пшене»; не позднее 1967)... Яства самые бесхитростные, но в голодные военные времена — спасительные, и их спасительная сила даже гиперболизирована поэтом. Так, одна вобла спасает от голода целую большую семью:

*Нас покачивало военным ветром,
и, наверное, потому
плыла по клеёнке счастливая жертва
навстречу спасению моему.*

Не случайно Ю. Л. Троицкий усматривает в этом стихотворении аллюзию на рыбную метафорику образа Иисуса в эпоху раннего христианства и находит параллель с текстом Нового Завета: «Пять кусочков воблы, спасшие детей от голодной смерти, это пять хлебов, которыми Спаситель накормил народ»¹⁷⁸. Между тем Иисус, добавим, накормил «пять тысяч человек» не только пятью хлебами, но и пятью рыбами (см.: Матф., 14: 17-19; Марк, 6: 38-41; Лука, 9: 13-17). Эта ассоциация органично вписывается в образный мир стихотворения Окуджавы: ведь и в нём речь идёт о *рыбе!*

Впрочем, в аналогичной роли оказывается у поэта и *одна морковь с заброшенного огорода*, которую — одну на всех — съедают солдаты, *пехотные ребята*. Притягательность её такова, что она влечёт за собой любовно-брачные ассоциации: морковь кажется лирическому герою *одиноким невестой*, а *десять пальцев*, готовые к ней приступить, похожи на *десять свёкров*. Но главное — здесь тоже слышится «сравнение морковного пиршества с евангельским насыщением пятью <...> хлебами»¹⁷⁹. Аллюзия тем очевиднее, что в изначальном варианте евангельский мотив звучал открыто: «О природа, ты ж одной морковью, // как Христос, насытить нас смогла!»¹⁸⁰ По цензурным условиям упоминание о Христе было заменено, зато (нет худа без добра) акцентировался мотив природы, предстающей у поэта (может быть, по-тютчевски, по-тургеневски...) в натурфилософском, божественном, «материнском» своём проявлении:

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

¹⁷⁸ Троицкий Ю. Л. Исторические аллюзии в поэзии Б. Окуджавы // Контрапункт. С. 154.

¹⁷⁹ Бойко С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. С. 404. Заметим, что в цитируемой книге неудачно составлен указатель произведений Окуджавы: нам предлагают искать то или иное произведение по номеру не страницы (как это обычно и делается в указателях имён), а... главы. Но и поиск по номеру главы бывает затруднён: так, интересующее нас стихотворение «Одна морковь...», согласно указателю, должно быть упомянуто в главе 16, но на деле оно упоминается в главе 15.

¹⁸⁰ Звезда Востока. 1967. № 3. С. 105.

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

Так военные стихи поэта обнаруживают в себе глубокие мифопоэтические параллели, выводящие их (стихи) за узкотематические рамки. За счёт этого в стихах проступает универсальный поэтический смысл¹⁸¹. Ну а что касается самого автора их, то он, наголодавшийся в военные годы, умел и в куда более сытые времена ценить то, что мы сегодня воспринимаем как нечто само собой разумеющееся. Хочется привести свидетельство писателя Анатолия Приставкина (в 90-е годы возглавлявшего Комиссию по помилованию при президенте Российской Федерации, в составе которой, жертвуя временем, силами и здоровьем, работал и Окуджава): «Как-то я позвонил к нему домой, и подошла Ольга, сказала, что Булат ушёл в магазин и скоро вернётся.

— Он сырки творожные к завтраку покупает.

Ерунда, подумаешь, сырки! Я и не стал бы о них здесь упоминать, но ведь это для всех нас, кто за войну не пробовал сахару, крошечная ежедневная радость: творожные сладкие сырки на завтрак»¹⁸².

Впрочем, проникновение мотивов мирной жизни в военные стихи не исключает и обратного процесса. Мало у кого из поэтов мирная жизнь «военизирована» до такой степени, как у Окуджавы. По точному замечанию З. С. Паперного, «война звучит и в стихах и в песнях Окуджавы, казалось бы далёких от военной темы»¹⁸³. Здесь можно вспомнить произведения разных лет — от незатейливых «Весёлых солдат» («А всех впереди, // нахмутив лицо, // старый огурец — // командир огурцов»; не позднее 1955) до программно-афористичного:

¹⁸¹ Об этом стихотворении см. также: *Свиридов С. В.* Три великих слова: О рифморяде слова *любовь* у Булата Окуджавы // *Голос надежды*. Вып. 5. С. 438-443.

¹⁸² *Приставкин А.* Наши маленькие праздники // *Встречи в зале ожидания*. С. 153.

¹⁸³ *Паперный З.* За столом семи морей. С. 239. См. также: *Бойко С. С.* «Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого // *Мир Высоцкого*. Вып. III. Т. 1. С. 278; *Лазарев Л.* «Ах, что-то мне не верится, что я не пал в бою...»: (Булат Окуджава и война) // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века*. С. 117. По мнению Е. Лебедевой, присущая лирике Окуджавы связь интимной и военной темы восходит к традиции поэзии Дениса Давыдова. См.: *Лебедева Е.* Традиции и истоки песен Булата Окуджавы // Там же. С. 77-78; ср.: *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит. С. 110-118.

«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 умрёшь как человек» («Песенка»; не позднее 1988). В более чем тридцатилетнем промежутке между ними умещаются многие песни («Часовые любви», «Песенка о ночной Москве», «О Володе Высоцком»...) и стихотворения поэта — например, «Из окна вагона» (1964), одно из тех, где военные ассоциации развёрнуты особенно подробно:

*Низкорослый лесок по пути в Бузулук,
весь похожий на пыльную армию леших —
пеших, песни лихие допевших,
сбивших ноги, продрогших, по суткам не евших
и застывших, как будто в преддверье разлук.*

*Их седой командир, весь в коросте и рвани,
пишет письма домой на глухом барабане,
позабыв все слова, он марает листы.*

*Истрепались знамёна, карманы пусты,
ординарец безумен, денщик безобразен...
Как пейзаж поражения однообразен!*

Тема войны в лирике Окуджавы нередко сопровождается темой музыки. Окуджава вообще много писал о музыке и музыкантах («Песенка о Моцарте», «Старый флейтист» и др.), в названиях своих песен то и дело использовал, как мы уже видели, названия музыкальных жанров (*марш, вальс, фантазия*). Но здесь это должна была быть именно *военная* музыка. В официальном советском песенном искусстве то и дело упоминались (в связи с войной и армией) духовые оркестры, отдельные музыкальные инструменты, солдатское пение («Когда поют солдаты...», «Прощай, труба зовёт...» и т. п.). У Окуджавы всё это тоже есть, но военная музыка отнесена им в разряд ложных ценностей, к каковым относится, конечно, и сама война. Поэт не доверяет этой музыке, полагая, что своим бодряческим и фальшивым тоном она искажает горькую правду войны. «...Ещё многих всяких дураков радует // бравое пенье солдат», — категорично заявляет он

уже в одной из первых своих песен о войне («Ах, война, она не год ещё протянет...», 1959); «Не верьте пехоте, // когда она бравые песни поёт», — вторит себе в «Песенке о пехоте» (1961). Но если в этих песнях лирический мотив военной музыки является второстепенным, то в песне «Ах, трубы медные гремят...» (1959) он организует собою весь лирический сюжет:

*Ах, трубы медные гремят,
кружится воинский парад —
за рядом ряд, за рядом ряд,
идут в строю солдаты.*

*Не в силах радость превозмочь,
поёт жена, гордится дочь,
и только мать уходит прочь...
Куда же ты, куда ты?*

*И боль, и пыль, и пушек гром...
Ах, это будет всё потом,
чего ж печалиться о том —
а может, обойдётся?
Ведь нынче музыка — тебе,
трубач играет на трубе,
мундштук трясётся на губе,
трясётся он, трясётся.*

В этой песенной миниатюре автор выступает как мастер иронического подтекста и поэтической детали. Он не говорит о тщетности воинского пафоса в открытую. Напротив, внешне всё как будто вписывается в атмосферу парада: *за рядом ряд, за рядом ряд...* Но в устах Окуджавы такой языковой штамп (как и высокопарный, выдающий сознательный стилевой перебор глагол *кружится* по отношению к тому же параду, как будто речь идёт не о параде, а о балете) сам по себе уже настораживает. А два поэтических образа, каждый из которых подытоживает соответственно первый и второй куплеты песни, не оставляют сомнения в истинном отношении поэта к *трубам медным* и *воинскому параду*. Сначала это *мать* — единственный из близких солдату человек, знающий, в отличие от *жены* и *дочери*, це-

ну всей этой парадности («...и только мать уходит прочь...»; ср. в «Песенке о дальней дороге» 1971 года: «Жена, как говорится, найдёт себе другого, // какого-никакого, как ты, недорогого. // И дальняя дорога дана тебе судьбой, // как матушкины слёзы, всегда она с тобой»). Затем — *мундштук*, что *трясётся на губе*; эта деталь, благодаря совершенно «невоинскому» глаголу *трясётся* (исполняя песню, поэт несколько раз повторял последние слова: *трясётся он, трясётся*, — добиваясь этим почти физического ощущения «тряски»), напрочь опрокидывает ложный пафос военной музыки. И на этом фоне, конечно, невозможно поверить в самоутешительное *а может, обойдётся?*

Лирическая тема этой песни спустя много лет будет продолжена Окуджавой в стихотворениях 80-х годов — например, «Оркестр играет боевые марши...» («Какие нас морочили обманы! // Какие пули жалили во мгле! // А сами мы, юны и безымянны, // за что потом покоились в земле? // А всё ведь та музыка удалая, // мелодии знакомой благодать // послышится, свиданье отдаляя, // сближая с тем, чего не миновать») или «Ах, оркестры духовые...» («Ах, оркестрики-оркестры, // мы на всё готовы. // Провожают нас невесты, // а встречают вдовы»). Что касается соотношения музыки и войны, поэтической иерархии музыки военной и музыки мирной, то у Окуджавы она (иерархия) отчётливо и недвусмысленно выражена в стихотворении «После дождичка небеса просторны...»: «Ах, как помнятся прежние оркестры, // не военные, а из мирных лет!»¹⁸⁴ Да дело здесь, наверное, не только в музыке, а в чём-то большем, ибо *чем звонче музыка побед, тем горше каждая утрата* («Всё глуше музыка души...»; не позднее 1985). В этот же ряд встаёт и более ранняя, очень известная (в исполнении Владимира Качана), «Песенка кавалергарда» (1975) из фильма «Звезда пленительного счастья», в которой звуки военной *трубы* противостоят *рокоу струнному* всё из тех же *мирных лет*. Поэтическое резюме песни обнадёживающим не назовёшь:

¹⁸⁴ В издании «Новой библиотеки поэта» оно датируется почему-то временем не позднее 1987 года, между тем как фильм «Законный брак», где поэт исполняет свою песню на эти стихи, вышел на экраны уже в 1985-м. Поскольку 85-й год случился раньше 87-го, точнее указывать: «не позднее 1985».

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

Кстати, сама поэтическая тема кавалергардов (а также гусар) лишена у поэта ожидаемой эстетизации в «миriskусническом» духе, вроде бы естественной для сознания интеллигенции поздней советской эпохи, охотно «уходившей» из тогдашней унылой повседневности в мир исторических фантазий. Для Окуджавы это не экзотика далёкого прошлого, а повод для раздумий о цене войны и цене жизни: «...Ну ладно. Враги перебиты, // а сам он дожил до седин // и, клетчатый пледом прикрытый, // рассеянно смотрит в камин. // Нужны ли гусару сомненья, // хотя бы в последние дни, // когда, огибая поле-нья, // в трубе исчезают они?» («Нужны ли гусару сомненья...», 1982) Поэтому, замечает М. А. Александрова, несмотря на то что в стихах поэта «далёкая эпоха, блестящая в своей воинственности, остаётся таковой», всё же «герои прошлого предстают у Окуджавы отнюдь не в ореоле восхищённой зависти, но в отчуждённом, грустно-ироническом свете»¹⁸⁵.

Оригинальность лирики Окуджавы на военную тему не снимает вопроса об её источниках. В научной литературе на сегодняшний день наметились два имени, называются два художника, традиция которых, по-видимому, оказалась особенно важна для русского поэта как автора произведений о войне. Имя первое — английский поэт Редьярд Киплинг, популярный в Советском Союзе в 1920-е–30-е годы как поэт романтического, мужественного склада. Его творчество притягивало Н. Тихонова, В. Луговского, К. Симонова и других советских поэтов той поры. Позже, в эпоху оттепели, Киплингу «откликнулись» и барды (В. Высоцкий¹⁸⁶, Ю. Кукин, Н. Матвеева, В. Берковский...). Влияние Киплинга на военные стихи Окуджавы

¹⁸⁵ Александрова М. А. Ностальгия и зависть в лирике середины второй половины XX века // Зависть. Формы её оправдания и разоблачения в культуре: Материалы междунар. конф. 12-14 июля 2006 г. СПб., 2007. С. 210.

¹⁸⁶ См.: Сурганова Т. Мы с тобой одной крови: Редьярд Киплинг в творчестве Владимира Высоцкого // Владимиру Высоцкому — 70: Народный сб. Николаев, 2008. С. 205-221.

было более-менее развёрнуто отмечено поначалу М. О. Чудаковой¹⁸⁷, а затем об этом подробно написала Р. Ш. Абельская, расслышавшая кипплинговские мотивы в произведениях Окуджавы и на другие (а не только военную) темы¹⁸⁸. Но что касается всё-таки войны, то исследовательница пишет о том, что именно к Кипплингу восходит у Окуджавы (и у других бардов) жанр «солдатской» лирической песни-баллады, что поэзией английского автора в русских переводах (особенно известной балладой «Томми» в переводе Е. Полонской) навеяны, вероятно, Окуджаве не раз встречающийся у него лирический мотив *барабана* («Весёлый барабанщик» и др.), разговорные выражения *дружок, братцы* (*А где же наши женщины, дружок* в «Песне о солдатских сапогах»; *Спите себе, братцы* в «Старинной солдатской песне»), ритмика отдельных произведений. Отмечено в итоге, что Окуджава, в отличие от своих советских предшественников, позаимствовал у Кипплинга не «пафос коллективного действия и подчинения долгу», а, напротив, «горечь, неизбежность подчинения жестокому закону Войны, протест против отношения общества к солдату, как к необходимой жертве, агнцу, обречённому на заклание»¹⁸⁹.

Второе имя — французский певец Ив Монтан, оказавший, как мы уже говорили, сильное влияние на становление творческой индивидуальности Окуджавы во второй половине 50-х годов, да и позже. Влияние это сказалось и на разработке русским поэтом военной темы. В. А. Зайцев отметил такое влияние в уже упоминавшейся нами «Песне о солдатских сапогах» (получается, что Кипплинг и Монтан здесь «сходятся» и друг другу «не мешают») и в «Песенке весёлого солдата» (1960-61). В первом случае заметно «не только образно-тематическое, но и ритмическое сходство» (В. А. Зайцев) с «Песенкой французского солдата» из репертуара популярного шансонье (автор музыки и слов — Франсис Лемарк): «Когда солдат уходит на войну, ему песни поют и сулят победы, а если он возвращается с вой-

¹⁸⁷ Чудакова М. Возвращение лирики. С. 26-27.

¹⁸⁸ См.: Абельская Р. Каждый пишет, как он слышит. С. 183-204.

¹⁸⁹ Там же. С. 195.

ны, то говорят, что ему просто повезло»¹⁹⁰. Во второй же песне барда, которую исследователь справедливо назвал «иронической и даже сатирической» («Как славно быть ни в чём не виноватым // совсем простым солдатом, солдатом») и которую воспринимал в «контрастном сопоставлении с горестно-трагической» первой, влияние Монтана высвечивается, судя по всему, отражённым светом. Впрочем, мотив *вещмешка* («Возьму шинель, и вещмешок, и каску...») может напрямую восходить к «Песенке французского солдата», где как раз иронически обыграна известная поговорка о том, что каждый солдат носит в ранце маршальский жезл: «Когда солдат уходит на войну, у него в сумке маршальский жезл. Но приносит он с войны только немного грязного белья».

Очевидно, на военные песни Окуджавы влияла не только поэзия — влияла и пронизанная пацифистскими мотивами проза очень популярных в годы оттепели Ремарка и Хемингуэя. Эта тема ещё ждёт своей научной разработки.

ЗОЛОТОЙ ВЕК

Во второй половине 60-х годов общественная и культурная ситуация в стране заметно изменилась. После первых космических полётов, шумного спора о «физиках и лириках» («Что-то физики в почёте. // Что-то лирики в загоне», — так сформулировал его в 59-м году Борис Слуцкий), увлечения идеей «научно-технической революции» (НТР, как было модно тогда говорить), — после всего этого общество и литература ощутили потребность разговора более камерного, более «спокойного». Хрущёвская оттепель закончилась; сам Хрущёв, напомним, был снят со всех постов в октябре 64-го года вследствие аппаратного заговора, но и будучи ещё у власти, он позволял себе устраивать попахивавшие сталинскими временами разносы деятелям культуры. Страна постепенно вползала в трясины брежневского за-

¹⁹⁰ Ив Монтан (Париж). Гастроли в СССР: Москва — Ленинград — Киев. [Б. п.]

стоя, и относительная открытость культурной жизни оттепели сошла на нет, не вписываясь в инертную атмосферу наступившей эпохи. Эта эпоха исключала прямое, откровенное слово и требовала рефлексии, поиска какой-то духовной опоры, позволившей бы художнику сохранить себя как творческую личность. Начался «отлив авангардистской волны, обнаживший глубокое дно культуры и её почву — классику»¹⁹¹.

Такая ситуация предлагала поэту (если, конечно, он не соглашался играть по правилам официоза и воспевать «стройки социализма» и «мирное сосуществование держав», но и уходить в андеграунд или уезжать в эмиграцию, «третья волна» которой откроется в начале 70-х, тоже не хотел), два основных пути. Автор, тяготевший к деревне, к крестьянству, обращался к фольклорно-песенным традициям, шёл, условно говоря, кольцовско-есенинским путём. Поэт же, связанный с городом, интеллигенцией, книжной культурой, находил свои корни в «дворянской» традиции¹⁹². Пример первого пути — Николай Рубцов; пример второго — Булат Окуджава. Его лирика 60-х годов и последующих десятилетий показывает, что творческое сознание художника всё чаще обращается к историческому прошлому, и более всего — к началу девятнадцатого века, золотому веку русской культуры. Пути и плоды такого обращения заслуживают отдельного разговора.

В самой личности поэта, в его облике было нечто, роднившее его — вопреки всем катаклизмам «урavnительного» двадцатого столетия — с дворянским сословием. Известная исследовательница творчества Пушкина Т. Г. Цявловская, заставшая дореволюционное время и знавшая толк в благородных манерах, отозвалась о нём так: «Вошёл, красивый, как молодой князь... И — великолепно сло-

¹⁹¹ Эпштейн М. Новое в классике: (Державин, Пушкин, Блок в соврем. восприятии) // Эпштейн М. Парадоксы новизны: О лит. развитии XIX-XX веков. М., 1988. С. 82.

¹⁹² Поэтическая ситуация 60-х подробно описана в кн.: Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. Цензурные условия последних советских лет не позволили автору книги коснуться поэзии бардов. О творчестве Окуджавы критик выскажется вскоре, на заре перестройки, в рецензии на сборник «Стихотворения» (см.: Чупринин С. На ясный огонь // Новый мир. 1985. № 6. С. 258-262), где фигура поэта помещена, в частности, как раз в контекст остро ощущавшегося в 70-е–80-е годы интереса к классике, к пушкинской эпохе.

жён...»¹⁹³ При этом многие мемуаристы пишут о предельной сдержанности Окуджавы в общении, о его холодноватой невозмутимости и в то же время корректности по отношению к собеседнику¹⁹⁴. Эта ровность в общении и есть признак истинного аристократизма, того, что в девятнадцатом веке называли французским выражением *сotte il faut* («комильфо»; буквально: «человек что надо»). Он проявился, конечно, и в творчестве поэта, о чём подробно пишут Г. и С. Хазагеровы в специальной статье «Окуджава и аристократическая линия русской литературы», на которую мы ссылались в первой главе.

Ощущая, что именно личность представляет собой краеугольный камень бытия (и будучи поэтом истинным сыном «оттепельной» эпохи, заново, как мы знаем, открывшей ценность человеческого «я»), Окуджава выстроил в своём творчестве исторический мир как раз вокруг этого центра — вокруг личности¹⁹⁵. В одном из сравнительно поздних его стихотворений читаем:

*Восемнадцатый век из античности
в назиданье нам, грешным, извлёк
культ любви, обаяние личности,
наслаждения сладкий урок.*

(«Восемнадцатый век из античности...»; не позднее 1989)

Но *обаяние личности* в ещё большей степени несут в себе стихи Окуджавы, навеянные веком девятнадцатым, ибо таковых у него заметно больше. Впрочем, одно из первых «исторических» стихотворений поэта — «Как я сидел в кресле царя», датированное 1962 годом, — переносит нас на самый рубеж двух столетий, на «грань веков», если воспользоваться названием позднейшей книги об этой эпохе дружившего с Окуджавой историка и писателя Натана Эйдельмана¹⁹⁶.

¹⁹³ Цит. по: Шолов К. Татьяна Григорьевна, Александр Сергеевич и Булат Шалвович: Воспоминание об одной встрече // Встречи в зале ожидания. С. 189.

¹⁹⁴ См., например: Встречи в зале ожидания. С. 42, 160 и др.

¹⁹⁵ См. также: Бойко С. «Непоправимое родство столетий...» // Вагант–Москва. 1996. № 10–12. С. 64.

¹⁹⁶ О личных и творческих взаимоотношениях Окуджавы и Эйдельмана см.: В зеркале дневниковых записей и писем современников: (Обзор опубликованного) / Подгот. к печати, вступ. заметка и коммент. А. Крылова // Голос надежды. Вып. 3 (по ук. имён); *Скарлыгина Е.*

Здесь поэт словно перевоплощается в далеко не самого популярного, заслужившего репутацию взбалмошного правителя, российского императора Павла Первого (в этом уже проявляется непредвзятость, внутренняя свобода поэтического мышления автора). Герой стихотворения ощущает себя совершенно не так, как должен бы ощущать император, ему хочется нарушить все правила и приличия монаршего «статус кво» и крикнуть своим подданным:

*«Срывают тесные наряды!
Презренье хрупким каблукам...
Я отменяю все парады...
Чешите все по кабакам...
Напейтесь все, переженитесь
кто с кем желает, кто нашёл...
А ну, вельможи, оглянитесь!
А ну-ка денежки на стол!»*

Но порыв остаётся скрыт от окружающих: как говорится, положение обязывает. На протяжении лирического сюжета герой трижды (эта троекратность выдаёт возможное намерение поэта превратить стихотворение в песню с куплетно-припевной композицией) оказывается на грани такого душевного перелома, срываясь в не свойственную диалогу монарха с подданными стихию разговорной речи («Чешите все по кабакам...»). Но каждый раз его сознание возвращается к одной и той же точке:

*И золотую шпагу нервно
готовлюсь выхватить, грозя...
Но нет, нельзя. Я ж — Павел Первый.
Мне бунт устраивать нельзя.*

Человеческое и официальное, душа и мундир находятся в разладе между собой, и душа — важнее, она и выражает главную суть личности. Драма в том, что чем более высокий пост занимает человек, тем глубже приходится ему прятать в себе человеческое. Трудно представить себе такую лирическую коллизию, раскрытую в 60-е годы на ма-

Булат Окуджава и Натан Эйдельман: поэзия истории // Миры Булата Окуджавы. С. 190-195; Чайковский Р. Словами Натана Эйдельмана // Чайковский Р. Истины Булата Окуджавы: Работы последних лет. Магадан, 2006. С. 51-57.

териале современной жизни. Прямой критический выход на тогдашних власть имущих цензура беспощадно изъяла бы, да произведение бы просто «легло в стол». Окуджава же в своём стихотворении не то чтобы на кого-то намекает — нет, просто историческая тема в любом случае позволяла, в обход цензурных препон, вплести в текст современные аллюзии. Так Окуджава стал одним из первых художников своей эпохи, заговоривших на «эзоповом языке» — языке намёков и подтекста. По замечанию Вл. Новикова, «историческая стилизация у Окуджавы — это лёгкая вуаль, под ней — сегодняшние думы и проблемы»¹⁹⁷.

Читательская (или слушательская) реакция выявляла в стихах и такой этический смысл, на который автор, скорее всего, не рассчитывал. Вот как — простодушно и в то же время рефлексивно — воспринял авторское чтение этого стихотворения со сцены в Нижнем Тагиле в 1964 году В. М. Грузман, инженер-металлург и учёный: «...постоянным, периодически возникающим мне укором, когда гнев захлёстывает душу и я начинаю вести себя не как положено настоящему профессору, стали <...> стихи о Павле Первом». Строка *Но нет, нельзя. Я ж — Павел Первый*, по признанию мемуариста, «иногда помогает»¹⁹⁸ ему.

Парадоксальная поэтическая трактовка образа царя была подготовлена некоторыми чуть более ранними произведениями поэта. Таковы малоизвестное стихотворение «Старый лев в передвижном зверинце» («Ему корону прочат, а он с тоски б запил...»)¹⁹⁹ и, напротив, довольно известная песня «Старый король», герой которой имеет не вполне королевский облик: «Ему королева мешок сухарей насушила // и старую мантию так аккуратно зашила...» Если же вернуться именно к российской истории, то фигура другого монарха (придётся-таки нам на время углубиться в восемнадцатое столетие) появится у Окуджавы позже в стихотворении «Когда известный русский царь в

¹⁹⁷ Новиков Вл. Властитель чувств. С. 193. См. также сопоставление данного стихотворения Окуджавы и стихотворения Ярослава Смелякова «Кресло»: *Паперный 3*. «За столом семи морей». С. 229-230.

¹⁹⁸ Грузман В. Человек живёт, пока живы люди // *Голос надежды*. Вып. 3. С. 214.

¹⁹⁹ См.: Кулагин А. В. Булат Окуджава: из неопубликованного. С. 34.

своей поддѣвочке короткой...» (о датировке см. ниже). Опять нужно оценить нетривиальность творческого мышления поэта. Если в стихах 62-го года он словно реабилитировал «плохого» царя, то теперь, напротив, критически судит о «хорошем». Ведь фигура Петра Первого в советской историографии (думается, не без влияния сложившейся при Сталине и вполне понятной ассоциативной типологии первого российского императора — напомним хотя бы о романе А. Толстого «Пётр Первый») трактовалась как раз по большей части позитивно. Не испортила его историческую репутацию в советские годы и принадлежность к свергнутому в 1917 году дому Романовых. *Плеть Петра, причуды Павла* соединились у Окуджавы в ленинградском (лучше сказать — петербургском) стихотворении 1964 года «Зной». Впрочем, в центре стихотворения «Когда известный русский царь...» — не сам Пётр, а его подданные, их услужливая психология, готовность «брать под козырёк» независимо от того, какое решение принимается наверху и что представляет собой принимающий его правитель:

*В присутствии вставали все, хоть на царе была поддѣвка.
Неважно, что таилось в ней: дань старине или издѣвка.
Не думая, как взглянем мы на них — с надеждой или болью, —
они вставали, словно лес, и ран не посыпали солью. <...>*

*И мы, присутствуя при сем со дня рожденья и до смерти,
так расточительны подчас и так жалки в своём усердьи,
что лишь по нашему труду, по нашей лишь недоброй воле
растёт, растёт цена на соль тем более, чем больше боли.*

Поэта и здесь интересует личность — на сей раз личность не того, кто на престоле, а того, кто *в присутствии* (характерно само это слово, заимствованное из дореволюционного канцелярита: «присутственные места»), кто тоже несёт ответственность за иносказательную *цену на соль*. О вековых корнях российского *внутреннего* рабства поэт говорил не раз — например, в одном из выступлений 1995 года: «Главный признак нашего времени, и не только нашего времени, у нас — это неуважение к личности. Дело в том, что Россия всегда жила под руководством: хозяина, барина, царя, вождя, генсека. Это уже

в психологии, к этому привыкли. <...> Но я надеюсь, что всё-таки, конечно, не сразу и, конечно, не без труда, но когда сменится несколько поколений, вырастут другие люди...»²⁰⁰

Любопытно, что лирическая ситуация стихотворения «Когда известный русский царь...» напоминает о стихотворении Иосифа Бродского «Одному тирану» (1972): «Когда он входит, все они встают. // Одни — по службе, прочие — от счастья»²⁰¹. Но вряд ли можно согласиться с Виктором Куллэ в том, что Бродский заимствует этот мотив у Окуджавы²⁰²; скорее уж наоборот. Дело в том, что стихотворение Окуджавы, впервые опубликованное в 1991 году и вошедшее всего в две прижизненные книги его, обе — поздние («Милости судьбы», 1993, раздел «Новые стихи!»; «Чаепитие на Арбате», 1996), во второй из них вдруг оказалось приписано... к «Шестидесятым». Как явствует из воспоминаний В. Цветкова, на которые мы уже не раз ссылались, при составлении «Чаепития...» подобные анахронизмы порой имели место (например, песня «Неистов и упрям...» 1946 или 1947 года попала в раздел «Пятидесятые»). Так что стихи эти, скорее всего, поздние, что заметно и по их заострённой публицистичности, для лирики Окуджавы 60-х годов малохарактерной. Известно, что в последние годы жизни Окуджава заинтересованно относился к Бродскому, даже посвятил ему стихотворение («На странную музыку сумрак горзд...»). Общий интерес к поэту-изгнаннику, о котором в годы перестройки стали много писать на родине, явно не прошёл мимо Окуджавы, в ту пору Бродского наверняка внимательно перечитывавшего. Но и прежде, до начала перестройки, он называл Бродского (в неофициальной, конечно, обстановке) в числе близких ему современных поэтов²⁰³. Как бы то ни было, эта поэтическая параллель под-

²⁰⁰ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 270.

²⁰¹ Бродский И. Форма времени: Стихотв., эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 265.

²⁰² См.: Куллэ В. Окуджава как фактор влияния: К вопросу о некоторых параллелях творчества И. Бродского и Б. Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 53.

²⁰³ См.: Авакян С. Портрет в Божественном переулке // Встречи в зале ожидания. С. 209. Сама проблема «Окуджава и Бродский» уже не раз привлекала исследователей, стала предметом нескольких специальных статей. Кроме указанной выше статьи В. Куллэ, см.: Бойко С. Окуджава и Бродский // Вагант–Москва. 1998. № 4-6. С. 55-62; Семёнова Е. «Стихи, превра-

чёркивает безусловно важный для обоих поэтов универсальный (а не только исторический) смысл ситуации.

Но вернёмся к истории «по Окуджаве», и теперь уже будем оставаться в рамках девятнадцатого века — «любимого пристанища размышлений» (С. Бойко) и самого героя нашей книги, и многих его современников. Один из самых притягательных для интеллигентского сознания эпохи «застоя» исторических моментов — декабристское движение. Мифологизированное советской идеологией (ленинские слова о том, что «декабристы разбудили Герцена», а «Герцен развернул революционную агитацию», были известны каждому советскому старшекласснику), оно вызвало при этом волну исторического и просто человеческого любования, восхищая писателей и читателя не столько политически, сколько нравственно. Творчество Окуджавы (как и творчество Галича, автора созданного в 1968 году иносказательного «Петербургского романса», поневоле воспринимавшегося как песня не только о декабристах, но и о пикете семи мужественных молодых москвичей на Красной площади в знак протеста против ввода советских войск в Прагу) оказалось у истоков и на гребне этой волны. В 60-е годы он создаёт для популярной тогда книжной серии «Пламенные революционеры» своё первое сравнительно крупное прозаическое произведение — книгу о Пестеле. Она вышла в 1971 году под названием «Глоток свободы», а предварительно публиковалась в журнале «Дружба народов» с авторским названием «Бедный Авросимов», под которым известна и современному читателю. Для «революционной» серии²⁰⁴ такое «карамзинско-достоевское» название, конечно, не годилось — пришлось его заменить. Книга обозна-

тившиеся в песни» и «пение без музыки» // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 94-97; *Петрушанская Е.* «Их величества» у Булата Окуджавы и Иосифа Бродского // *Миры Булата Окуджавы.* С. 94-100; *Гельфонд М. М.* Феномен трофейного кинематографа в творчестве И. Бродского и Б. Окуджавы // *Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти И. В. Фоменко / Ред.: С. Ю. Артёмов и др.* Тверь, 2018. С. 603-616. См. также: *Кулагин А.* Барды и филологи. С. 351-352.

²⁰⁴ Впрочем, серия эта была хорошей лазейкой, дававшей писателям, во-первых, возможность заработать (в «Политиздате» хорошо платили), а во-вторых, под советским идеологическим прикрытием поднести читателю интересное историческое повествование, порой с современными аллюзиями. Для неё писали Ю. Давыдов, Л. Славин, Ю. Трифонов, Н. Эйдельман...

чила серьёзный и систематический, впоследствии развитый творческий интерес Окуджавы-прозаика к истории (другие его романы мы упомянем ниже, а ещё в историческом жанре им написаны — в соавторстве с женой, Ольгой Арцимович, — непоставленные, увы, кино-сценарии об одесском периоде биографии Пушкина и об актёрах театра Фёдора Волкова). Пафос «Бедного Авросимова» — «принципиальная установка на маленького, ничтожного и скорее даже отрицательного в привычном понимании героя — в противовес крупномасштабным положительным героям советской литературы»²⁰⁵. Глазами именно «маленького» героя и увиден в романе «большой» Пестель. А в 1975 году, в канун широко отмечаемой в стране полуторавековой годовщины восстания, Окуджава написал уже цитировавшуюся нами «Песенку кавалергарда» для фильма Владимира Мотыля о декабристах «Звезда пленительного счастья» (и, кстати, сам снялся там в эпизодической роли). И в том же году поэт публикует посвящённое Н. Эйдельману стихотворение «Лунин в Забайкалье».

Мы уже не удивляемся тому, что в истории героя поэта интересует опять-таки не политическое (Лунин отошёл от заговора ещё до восстания), а человеческое, личностное, тот внешне абсолютно проигрышный (*неудачник*) жизненный выбор, который он для себя сделал:

*О вы, неудачник опасный,
скажите: зачем-почему
сменили халат свой атласный
на вечную эту тюрьму?*

Жертвенность, заведомая обречённость на поражение — и при этом поразительная последовательность, верность себе, Лунину присущая, пожалуй, в особенной степени (его мужественное и независимое поведение в неволе хорошо известно). В таком сочетании есть какая-то самоцельность, отсутствие точной и реальной практической цели. «Подвиг ваш не осилить // наших дней пустотой... // Он горит

²⁰⁵ Соловьёв В. Поэзия ходячих истин: Из мемуарного романа «Записки скорпиона» // Голос надежды. [Вып. 1.] С. 29.

над Россией // Непонятной звездой»²⁰⁶, — напишет об этом уже в 80-е годы другой бард, Михаил Кукулевич, автор большого песенного цикла «Декабристы».

Но особенно неожиданно для стихов о политическом узнике звучит у Окуджавы другое: «А чем же вы это опасны? // Наверное, тем, что прекрасны...» Общечеловеческое слово *прекрасны*, для Окуджавы вообще характерное («Молюсь прекрасному и высшему»; «кровь, она всегда прекрасна»...) перевешивает всё: политические плюсы и минусы заговора, соображения выгоды или, напротив, бескорыстие, воспоминания о том невозвратимом дне, где есть *воля* и *возок*... Стихи в итоге получились не о политике, не о заговорщике — они о нравственном выборе человека. Этот выбор, замечает М. А. Александрова, не таков, как в «Петербургском романсе» Галича. У Окуджавы нет «лирического напора» Галича, «обязательности его исторического урока» («Можешь выйти на площадь?»), зато есть «отстаивание собственной позиции перед лицом инакомыслящих поздней советской эпохи»²⁰⁷. Получается, что кульминацией судьбы героя стал не выход на площадь (его у Лунина и не было), а пребывание в тюрьме. Эта переакцентировка делает поэтическую трактовку известной темы необычной.

Именно такой тип человека («декабрист без декабря», но в добровольно выбранной неволе) Окуджава воплотил в ту же пору, в 70-х годах, в главном герое своего второго исторического романа «Путешествие дилетантов» князе Мятлеве. Мятлев сделал свой выбор вопреки положению, образу жизни, репутации: он уехал (бежал!) со

²⁰⁶ Кукулевич М. А в Сибири холода, холода...: [Цикл песен о декабристах] // Коломенский альманах: Лит. ежегодник. Вып. 13 / Гл. ред. В. С. Мельников. Коломна, 2009. С. 283.

²⁰⁷ Александрова М. А. Ностальгия и зависть в лирике середины второй половины XX века. С. 207. См. также позднейшую специальную работу исследовательницы: Александрова М. А. Стихотворение Булата Окуджавы «Лунин в Забайкалье» в контексте декабристского мифа // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2. Филология. С. 84-87, — а также: Карстен А. 1) «Декабристские» мотивы в исторической прозе Б. Окуджавы: проблема эволюции // Голос надежды. Вып. 8. С. 321-333; 2) Образ XIX века в лирике Б. Окуджавы: к вопросу о мотивных переключках в поэтических и прозаических текстах писателя // Изв. Саратов. ун-та. 2011. Сер. «Филология. Журналистика». Вып. 4. С. 94-98. О декабристской теме в поэзии Галича см.: Фризман Л. Г. Декабристы глазами Александра Галича // Фризман Л. Г. Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 581-589.

своей возлюбленной на Кавказ из Петербурга, от его «пашей, от их всевидящего глаза, от их всеслышащих ушей» (Лермонтов²⁰⁸). И он тоже *опасен* для властей не тем, что вооружён, а тем, что *прекрасен* — прекрасен своей любовью и независимостью, вопреки отсутствию шансов переиграть государственную машину. В нём было, безусловно, что-то от самого автора. Художнику Сергею Авакяну, написавшему портрет поэта, Окуджава сказал: «В этом портрете вам, по моему, удалось передать самое главное — это мою беспомощность перед обстоятельствами, перед невозможностью что-либо изменить»²⁰⁹. Как это ни парадоксально, но в такой «беспомощности» и заключена особая сила; сказано же, что это — *самое главное...*

Притягивала Окуджаву и эпоха наполеоновских войн (песня «Батальное полотно»²¹⁰, роман «Свидание с Бонапартом»). Но особое — можно сказать, центральное — место в его творческом диалоге с «золотым веком» русской истории и культуры занимает, бесспорно, Пушкин. «Пушкинская тема, — заметил Л. Г. Фризман, — проходит практически через всю творческую биографию Окуджавы»²¹¹ и, добавим, объединяет как минимум полтора десятка стихотворений. Она зазвучала ещё в середине 50-х годов («За Чёрной речкой»), но на оригинальность те стихи пока ещё не претендовали. Пушкин выглядел в них вполне традиционно, да и технически они были порой довольно

²⁰⁸ Лермонтовским ассоциациям как в романе, так и в лирике поэта (стих. «Встреча» и др.) посвящены специальные работы: *Чайковский Р.* «Мой Демон продолжает тосковать...»: (Заметки о поэтич. языке М. Ю. Лермонтова и Б. Ш. Окуджавы) // Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. С. 24-28; Александрова М. А. 1) Лермонтовский миф в творчестве Б. Ш. Окуджавы // Миры Булата Окуджавы. С. 141-149; 2) Лермонтов в лирике Булата Окуджавы // Грехнёвские чтения. Ниж. Новгород, 2005. С. 30-39.

²⁰⁹ *Авакян С.* Портрет в Божественном переулке. С. 210 (фотовоспроизв. портрета — на цветной вклейке между с. 208-209). Кстати, этот же мемуарист вспоминает, что поэт «довольно много и заинтересованно» говорил с ним о декабристах, «не характеризуя их сложившимися, общепринятыми мерками» (там же).

²¹⁰ См.: *Александрова М.* «Батальное полотно» и батальные полотна: Стихотворение Булата Окуджавы в системе контекстов // Голос надежды. Вып. 9. С. 363-385. Исследовательница, в частности, полемизирует с Е. Шраговицем, чьи трактовки песен Окуджавы вообще поверхностны и некорректны; см.: *Богомолов Н. А.* О филологической гигиене в статьях, посвящённых авторской песне // Там же. С. 386-398. Серьёзная критика, однако, не помешала Е. Шраговицу выпустить вскоре книгу своих статей: *Шраговиц Е.* Загадки творчества Булата Окуджавы: Глазами внимат. читателя. СПб., 2015.

²¹¹ *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги. С. 576.

неуклюжи: «Шумели толпы, боль, и жалость, // и скорбь не в силах превозмочь. // Как будто вся земля сбежалась, // чтоб вместе мёрзнуть в эту ночь». Как может *сбежаться* земля и с кем *вместе* может она *мёрзнуть*? А в первом стихе слышится перечислительная интонация, и можно подумать, будто *боль* и *жалость шумят* наряду с *толпами*. При внимательном чтении смысл, конечно, проясняется, но приближение к нему, довольно очевидному, не должно быть таким затруднённым.

По-настоящему же Пушкин вошёл в поэтический мир Окуджавы в середине 60-х. «Пушкина, — признавался он впоследствии, — я по-настоящему открыл для себя поздно, в 40 лет. Хотя читал его в детстве и думал, что люблю. Но именно думал. Оказалось, что я его не знал, не понимал, а просто участвовал в общем хоре. А в сорок лет я почувствовал Пушкина и стал перечитывать его другими глазами. Как стихи моего близкого, хорошо знакомого, как стихи дорогого мне человека, чья трагедия аукнулась во мне очень сильно»²¹². Заметим: вновь в исторической фигуре (а Пушкин — историческая фигура, равная в этом смысле как Лунину, так и Петру...) Окуджаве важно личностное начало: *близкий, хороший знакомый* (более того — в том же интервью поэт добавляет: «Я вижу в Пушкине для себя идеал»). И как только эта перемена в восприятии произошла, изменились и вышли на другой уровень стихи Окуджавы о Пушкине. Хотя в лирике Окуджавы встречаются отдельные реминисценции из пушкинских текстов²¹³, всё же собственные лирические сюжеты он строит обычно не как диалог с каким-либо конкретным произведением классика (это любил делать Высоцкий, автор «Песни о вещем Олеге», «Лукоморья больше нет» и других травестийных вариаций пушкинских сюжетов), а как поэтическую версию его личности. Любопытно, что собственную попытку пойти не свойственным ему путём, написать вариации

²¹² [Окуджава Б.] Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... / Из бесед с И. Ришиной // Булат Окуджава: Спец. вып. [«Лит. газ.». 1997] С. 18.

²¹³ Они отмечены в специальной работе С. С. Бойко (см. сноску 172).

цию на пушкинскую лирическую тему («Не думал я, что жизнь поделена...», ок. 1985), поэт счёл малоудачной²¹⁴.

В середине 60-х годов поэтом написана своеобразная лирическая трилогия (хотя сам автор эти стихи не объединял), в центре которой оказывается образ поэта. Возможно, первым из них было стихотворение «Александр Сергеич» (не позднее 1966), необычное уже своим названием с разговорной формой отчества и упоминанием *поношеного зелёного сюртука*. Но панибратства с классиком здесь нет. Главное в этом Пушкине — его причастность к душевному опыту современного человека, его погружённость в современную жизнь:

*Звени, звени, бронза. Вот так и согреешься.
Падайте, снежинки, на плечи ему...
У тех — всё утехи, у этих — всё зрелища,
а Александра Сергеича ждут в том дому. <...>
По Пушкинской площади плещут страсти,
трамвайные жаворонки, грех и смех...
Да не суетитесь вы! Не в этом счастье...
Александр Сергеич помнит про всех.*

Помнит про всех — этой концовкой поэт вольно или невольно вдохнул новый смысл в классическую формулу Аполлона Григорьева: Пушкин — *наше всё*. Это смысл вызван к жизни демократичными шестидесятыми годами, снимавшими хрестоматийный глянец с классических фигур и образов — в том числе за счёт уже отмечавшейся нами раскованности поэтического языка. Как, например, неожиданно звучит в пушкинском контексте разговорное обращение не то к прохожим, не то вообще к современникам: *Да не суетитесь вы!* — и заостряет прямое, житейское значение слов простая перестановка их в затёртой поговорке *и смех и грех*.

Стихотворение посвящено поэту Степану Щипачёву, к которому Окуджава по-человечески хорошо относился со времён совместной работы в издательстве «Молодая гвардия». Но почему старшему коллеге посвящено именно это, а не какое-либо другое, стихотворение?

²¹⁴ См.: Кулагин А. «Талисман» Окуджавы // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015. С. 174-184.

В «Александре Сергеиче» слышатся отголоски стихов как минимум двух крупных поэтов из того поколения, к которому принадлежал Щипачёв и которое предшествовало в русской поэзии поколению Окуджавы, было для него поколением наставников. Один из них — Эдуард Багрицкий, входивший в круг любимых авторов Булата ещё в студенческие годы²¹⁵, в своё время посвятивший классику стихотворение «О Пушкине». В лирической завязке стихотворения Окуджавы («Не представляю Пушкина без падающего снега, // бронзового Пушкина, что в плащ укрыт. // Когда снежинки белые посыплются с неба, // мне кажется, что бронза тихо звенит»), за счёт мотива *снега* немедленно возникает ассоциация с зачином стихотворения Багрицкого: «...И Пушкин падает в голубоватый // Колючий снег...» Но главное в том, что Багрицкий предвосхитил откровенное «включение» Пушкина в современную — казалось бы, совсем не поэтическую — реальность:

*Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронёс,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.*²¹⁶

У Окуджавы подобное сближение, конечно, мягче («Александра Сергеича ждут в том доме»), но ему, поэту частной жизни, и не свойственен, и не нужен «окопный» радикализм предшественника. Опыт Багрицкого он усваивает, но преломляет через призму собственного творческого сознания.

Второй поэт — конечно, Маяковский, автор стихотворения «Юбилейное», начатого вполне «по-окуджавски» обращением «Александр Сергеевич (разве что пока не *Сергеич* — *А. К.*), разрешите представиться». В нём знаменитый московский памятник Пушкину работы Опекушина оживает и становится как бы собеседником лирического героя: «Я тащу вас. / Удивляетесь, конечно? // Стиснул? / Больно? / Извините, дорогой. // У меня, / да и у вас / в запасе вечность. // Чтó

²¹⁵ См.: Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе... С. 63-64.

²¹⁶ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы / Подгот. текста и примеч. С. А. Коваленко. М.; Л.: 1964. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.) С. 319, 320.

нам / потерять / часок-другой?!»²¹⁷ Через стихи Маяковского, важнейшего «посредника», «промежуточного звена» (Вл. Новиков) в диалоге с классиком, Окуджаву подключается к важнейшей для русской поэзии (ломаносовско-державинско-пушкинской...) теме поэтического *памятника*, которой в поколении Маяковского отдал дань и Есенин («Пушкину»). Вот почему, на наш взгляд, стихи Окуджавы посвящены Щипачёву. На ту пору последний, пусть и не обладая поэтическим дарованием уровня Маяковского или Багрицкого, оставался одним из немногих здравствовавших поэтов этой генерации. В его лице автор «Александра Сергеича» шлёт благодарственный привет поколению, словно сведшему классика с бронзового пьедестала и оживившему его для обыкновенного (но при этом, конечно, заинтересованного!) читателя²¹⁸. Московский монумент поэта появится, кстати, и в позднейшей песне Окуджавы — «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» (1971). В ней ирония по отношению к пушкинской популярности как явления масскульта соединяется с серьёзным ощущением фигуры поэта как своеобразного центра русского культурного сознания: «На веки вечные мы все теперь в обнимку // на фоне Пушкина! И птичка вылетает»²¹⁹. Мотив включения пушкинского памятника в современное культурное сознание и в современную повседневность не связан ли и здесь, пусть косвенно, с «Юбилейным»?

Имя Маяковского появляется в нашей книге уже не в первый раз. Необходимо небольшое отступление от пушкинской темы. Советский поэт, певец революции и социализма был не просто любимым — любимейшим автором юного Булата Окуджавы, можно сказать, его первым литературным учителем. Работая в школе, свою любовь к поэту он старался передать и ученикам²²⁰. Конечно «раскрутка» Маяковско-

²¹⁷ *Маяковский В.* Соч.: В одном томе / Под общей ред. Н. Н. Асеева и др. М., 1941. С. 283.

²¹⁸ Поневоле символично то, что и «О Пушкине» Багрицкого, и «Юбилейное» Маяковского написаны в год рождения Окуджавы — 1924. Это был год 125-летнего юбилея Пушкина, отсюда и вспышка поэтического интереса к нему.

²¹⁹ См. об этой песне: *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит. С. 93-97.

²²⁰ Одна из учениц Окуджавы вспоминает: «Булат Шалвович много рассказывал нам о Маяковском, очень интересно и эмоционально. Кажется, Маяковский сложный поэт, но после

го, начавшаяся во второй половине 30-х, была инспирирована вождем, его известной резолюцией на письме Лиле Брик, где он назвал Маяковского «лучшим и талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Но ведь Маяковский стоил этого (что, конечно, не оправдывает тогдашнего запрета на имена многих его современников и очевидного обеднения общей картины русской поэзии). В семье Смольяниновых (напомним, это семья первой жены Окуджавы, Галины) имелся большой однотомник Маяковского, изданный в 1941 году (см. сноску 217; мы сознательно цитируем его произведения именно по данному изданию). Книга сохранилась у свояченицы поэта И. В. Живописцевой и содержит множество помет, часть которых принадлежит, возможно, Окуджаве. У Маяковского Окуджава заимствовал как отдельные лирические сюжеты и мотивы (ср., например, «Песенку о ночной Москве» и «Приказ по армии искусства», где музыкальные инструменты уподоблены, хотя и с разными акцентами, воинам), так и тяготение к тоническим стихам²²¹, к разговорной интонации, отказ от прописной буквы в начале строки, если это не начало нового предложения. В позднейшие годы Окуджава не любил вспоминать о своём давнем пристрастии к поэзии «агитатора, горлана, главаря», и это понятно: разочарование в коммунистических идеалах вело его к негромкому, но твёрдому размежеванию с советским пафосом. Но поэзия учителя «сидела» в его творческой памяти слишком прочно и время от времени напоминала о себе какими-то реминисценциями, пусть даже невольными²²².

Думается, не обошлось без «посредничества» Маяковского и другое «пушкинское» стихотворение (песня) в условной лирической трилогии Окуджавы — «Былое нельзя воротить, и печалиться не о

рассказов Булата Шалвовича я вообще полюбила его, и не только я» (цит. по: *Гизатулин М. Шамордино*. С. 117).

²²¹ О влиянии Маяковского на Окуджаву на уровне техники стиха см.: *Новиков Вл.* Властитель чувств. С. 188-191. Любопытно, что ещё в 1961 году И. Лисочкин, автор печально известной статьи «О цене шумного успеха» (см. сноску 26), отметил у Окуджавы «рубленный ритм раннего футуризма» — то есть, конечно, Маяковского. О ритмике Окуджавы см.: *Букса И. П.* Поэтический голос Булата Окуджавы // *Культура и творчество: Сб. науч. трудов*. Тверь, 1995. С. 160-163.

²²² Подробнее см.: *Кулагин А.* Эту книгу читал молодой Окуджава // *Голос надежды*. Вып. 4. С. 263-293.

чем...» (1967) И здесь словно оживший *Александр Сергееч* оказывается своеобразным визави лирического героя, но стихи Окуджавы получают отсутствовавшие в первом стихотворении аллюзии на тогдашнюю общественную ситуацию. Открыв лирический сюжет шутливым сожалением о том, что *нельзя с Александром Сергеечем поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа, ибо у каждой эпохи свои подрастают леса* (что ж, нельзя так нельзя...), — поэт произносит очень смелые по тем временам строки:

*Я кланяюсь низко познания морю безбрежному,
разумный свой век, многоопытный век свой любя...
А всё-таки жаль, что кумиры нам снятся по-прежнему
и мы до сих пор всё холопами числим себя.*

*Победы свои мы ковали не зря и вынашивали,
мы всё обрели: и надёжную пристань, и свет...
А всё-таки жаль — иногда над победами нашими
встают пьедесталы, которые выше побед.*

Эти стихи — трезвое и горькое подведение итогов оттепели, обернувшейся в итоге, как мы знаем, новыми «заморозками». С середины 60-х в стране началась ползучая реанимация фигуры Сталина, на которую резко откликнулись Твардовский («По праву памяти»), Галич («Ночной дозор» и др.)²²³. Положительный образ вождя стал возвращаться на страницы книг и экраны, появляясь в работах как конъюнктурных (псевдокиноэпопея «Освобождение»), так даже и талантливых (сериал «Семнадцать мгновений весны»). На полную реабилитацию палача народов его выученики брежневые и андроповы всё же не отважились — возможно, побоялись негативной реакции мирового сообщества. Впрочем, дело не только в Сталине или каком-нибудь другом *кумуре*, а прежде всего опять же — в нас: *кумиры нам снятся; мы холопами числим себя...* Местоимение *мы* звучит и ниже, повязыва-

²²³ Проблеме «Окуджавы и Галич» посвящена специальная статья: *Крылов А. Е.* О двух «окуджавских» песнях Галича // Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А. Е. Крылов. Вып. 3. М., 2009. С. 289-322. Трактовка соотношения этих фигур, предложенная Д. Быковым (см.: *Быков Д.* Булат Окуджавы. С. 572-591), представляется нам тенденциозной, неоправданно принижающей масштаб Галича (см. наш отклик: *Кулагин А. В.* Три книги об Окуджаве. С. 244-245).

вая автора и всех слушателей песни общим чувством вины за происходящее. Не мы ли сами позволяем возводить *пьедесталы, которые выше побед?* Поэт пророчески предсказал характерную для 70-х годов гигантоманию, строительство внушительных монументов и мемориалов, новый «культ личности» (*культ есть — личности нет*, выразилась тогда одна недалёкая преподавательница марксизма-ленинизма, на полном серьёзе объясняя студентам отличие брежневской эпохи от сталинской). Генеральный секретарь ЦК КПСС постепенно превращался не только в «политического деятеля ленинского типа» (это уж само собой), но и в «выдающегося борца за мир на планете» (введшего, однако, войска в Чехословакию и в Афганистан), героя войны, обладателя ордена «Победа», который вручался особо отличившимся полководцам (а был он на войне полковым политработником), замечательного писателя (книги которого были написаны за него, естественно, другими людьми)... Такой стиль утвердился на всех уровнях власти — от Кремля до райкомов партии. Между тем, в условиях так называемой плановой экономики (монополия государства, отсутствие рынка) производство развивалось слабо, нарастал дефицит товаров. Зато повсеместно царила показуха. «Жизнь была прекрасна, судя по докладам», — иносказательно напишет и споёт об этом Окуджава в одной из своих позднейших песен («Римская империя времени упадка...», 1982).

Но где же Пушкин? Нет, он не исчез из лирического сюжета. По закону кольцевой композиции поэт снова появляется перед нами — на сей раз в неожиданной остроумной концовке:

*Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу
и вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот
извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается...
Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдёт.*

Как понимать: *прогуливается?* Что именно *произойдёт?* Стихи не дают конкретного ответа, но читатель (слушатель) и не требует его. Именно эта расплывчатость и придаёт стихам остроту, возможность прихотливых аллюзий, объёмность и многозначность. Без *Александра Сергеича* такой эффект не сработал бы: имя классика, его поэтиче-

ское присутствие становится у Окуджавы, как сказали бы химики, индикатором («лакмусовой бумажкой») общественной ситуации современной эпохи.

И, наконец, ещё одно стихотворение условного триптиха о поэте — «Счастливчик Пушкин» (не позднее 1967). Автор его, опять же вслед за Маяковским, за его «Юбилейным» («Я люблю вас, но живого, а не мумию»), развенчивает сложившиеся (хочется сказать — слежавшиеся) пушкинианские стереотипы о непримиримом конфликте поэта с царём и светским обществом, о его бытовом облике, о дуэли с Дантесом... Все эти коллизии окрашены здесь в иронические тона. Иронизирует поэт, конечно, не над Пушкиным, а над ограниченностью общекультурного представления о нём:

*...жил в Одессе, бывал в Крыму,
ездил в карете,
деньги в долг давали ему
до самой смерти.*

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

*Даже царь приглашал его в дом,
желая при этом
потрепаться о том о сём
с таким поэтом.*

И не то чтобы не было никаких конфликтов — были, конечно. Но суть стихотворения заключена в том, что в судьбе Пушкина было нечто, поднимавшее даже житейские неурядицы на особую высоту, где они высвечивались светом творчества и обретали новый смысл. За них в итоге оказалось заплачено дорогой ценой поэтических прозрений — и ценой жизни. Эта высочайшая, недоступная «простым смертным», жизненная планка и делает художника, по большому счёту и вопреки трагизму судьбы, счастливым человеком (хотя в вынесенном в название слове *счастливчик* есть и иронический оттенок зависти окружающих к поэту — как у поэта Рюхина в булгаковском

«Мастере...» по отношению к тому же Пушкину). Именно поэтому *Александру Сергеечу хорошо, и даже прекрасно*. И именно поэтому финал стихотворения оказывается неожиданно прямым и недвусмысленным:

*Он умел бумагу марать
под треск свечки!
Ему было за что умирать
у Чёрной речки.*

Другие тоже *бывали в Крыму, ездили в карете и брали деньги в долг*, вот только *умер* за это лишь Пушкин.

Значимость этого стихотворения высоко оценил крупнейший пушкинист XX века Ю. М. Лотман, полагавший, что в нём «больше понимания личности Пушкина, чем во многих академических трудах», построенных на основе «либеральных штампов» о «замученном интеллигенте»²²⁴.

И в позднейших стихах Окуджавы о Пушкине внимание автора будет особенно притягивать дуэльная история, последние дни жизни поэта. Таково, например, стихотворение «Дом на Мойке» (1976): «Меж домом графа Аракчеева и домом Дельвига, барона, // всё уместилось понемногу: его любовь, его корона, // беспомощность — его кормилица, и перевозчика весло...» Напомним, кстати, что Окуджава говорил и о своей *беспомощности перед обстоятельствами* (см. сноску 209). Другой пример — стихотворение «Приносит письма письмоносец...» (не позднее 1988): «И прежде чем решать вопросы // про сплетни, козни и доносы // и расковыривать причины тайной мести, // давайте-ка отложим это // и углубимся в дух поэта, // поразмышляем о достоинстве и чести». Эти стихи показывают, что Окуджаву по-прежнему притягивает личность поэта, его, пользуясь пушкинским же словом, *самостоянье*, способность выстоять *под бурями судьбы жестокой*.

²²⁴ Лотман Ю. М. Письмо Б. Ф. Егорову [окт. 1986] // Лотман Ю. М. Пушкин: [Работы разных лет.] СПб., 1997. С. 389. Подробный анализ стихотворения Окуджавы см.: Александрова М. А. «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды. Вып. 2. С. 313-324.

Творческая память Окуджавы о «золотом веке» русской культуры преломляет в себе, конечно, не только тему личности, как бы ни была она важна для поэта. Например, его любовная лирика, с присущим ей восхищением женщиной, восходит, по замечанию С. Чуприна, к пушкинским стихам о любви — таким как «Я помню чудное мгновение...» и «Жил на свете рыцарь бедный...»²²⁵ В самом деле, стихи и песни Окуджавы иногда стилизованы под поэзию золотого века (здесь можно вспомнить ещё и Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Дениса Давыдова²²⁶...), а их героиня порой названа *дамой*. Лирический герой обращается к ней на вы, и не просто на вы — *Женщина, ваше величество*. При этом современный бытовой антураж не мешает, а лишь подчёркивает высоту чувства героя:

*Тьмою здесь всё занавешено
и тишина, как на дне...
Ваше величество женщина,
да неужели — ко мне?*

*Тусклое здесь электричество,
с крыши сочится вода.
Женщина, ваше величество,
как вы решились сюда?*

*О, ваш приход — как пожарище.
Дымно, и трудно дышать...
Ну, заходите, пожалуйста.
Что ж на пороге стоять?*

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

(«Тьмою здесь всё занавешено...»; 1959, 1960)

²²⁵ См.: Чуприн С. На ясный огонь. С. 261; ср.: Красухин Г. Пушкин и Окуджава: Опыт сопоставления // Красухин Г. Портрет счастливого человека: Книжечка о Булате. М., 2012. С. 206. О любовной теме в лирике Окуджавы см.: Чайковский Р. Р. «Ваше величество женщина» // Чайковский Р. Р. Милости Булата Окуджавы. С. 19-23; Фризман Л. «Ваше величество женщина»: (Женщины в поэзии Булата Окуджавы) // Голос надежды. Вып. 4. С. 420-428.

²²⁶ К творчеству именно этого поэта, к его «гусарской лирике», возводит генезис песенной поэзии Окуджавы Е. Лебедева; см.: Лебедева Е. Традиции и истоки песен Булата Окуджавы // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 77-80.

Основной смысловой груз лежит здесь, конечно, на последнем слове. Поэтическая мысль подводит нас к нему постепенно, по нарастающей: *дверь, улица, город, наконец — век*. Это главное. Герои и сюжеты стихов Окуджавы о любви словно взяты из девятнадцатого столетия, из той эпохи, когда любимых женщин похищали (напомним ещё раз о сюжете романа «Путешествие дилетантов»), во имя их выходили на дуэль и гибли. Этот высокий строй любовного признания заметен и в лирике разных лет — «Не бродяги, не пропойцы...» (1956-57), «Два силуэта» (1975), «Ещё один романс» (1979). В последней из них контраст между недостижимым историко-культурным, «пушкинским» прошлым и несовершенным настоящим особенно резок: «Не оскорблю своей судьбы слезой поспешной и напрасной, // но вот о чём я сокрушаюсь иногда: // ведь что мы сами, господа, в сравненье с дамой той прекрасной, // и наша жизнь, и наши дамы, господа?» М. А. Александрова и Д. В. Мосова видят в обращении Окуджавы к жанру романса влияние блоковского творчества²²⁷. Думается, в данном случае серебряный век и золотой век друг другу не мешают. Романс как поэтический жанр связывает собою эти эпохи, ибо и в блоковской поэзии жива генетическая память о пушкинском времени (скажем, стихи Пушкина о *рыцаре бедном* несут в себе зерно будущих «Стихов о Прекрасной Даме»). Возникает явление, которое сами исследователи называют (по другим поводам) лирическим полилогом. Одна из форм такого полилога — опосредованное восприятие культурного опыта далёкой эпохи через опыт эпохи сравнительно близкой.

Так живёт и постоянно отзывается в творческом сознании поэта двадцатого века век девятнадцатый, русская история — и история русской культуры). Она задаёт высокую планку, которую не всегда выдерживает современная жизнь, но которую всегда старается выдерживать *рыцарь гордый и немного пожилой*²²⁸, сочинивший эти стихи и песни.

²²⁷ См.: Александрова М. А., Мосова Д. В. Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы. С. 65-112.

²²⁸ «Вот какая-то лошадка бьёт копытами в песок...» (не позднее 1984)

ТОЧНОЕ «НЕТОЧНОЕ» СЛОВО

«Булат Окуджава весь построен на неточности слова. Точно его состояние»²²⁹. Эти слова Давида Самойлова — своеобразный ключ к пониманию поэтического стиля Окуджавы. На первый взгляд они звучат как парадокс; парадоксальным может показаться и определение, данное Вл. Новиковым: «Поэтика Окуджавы — это поэтика *гармонизированного сдвига* на всех уровнях: стиховом, словесном, семантическом»²³⁰.

Между тем, оригинальность и прелесть стихов Окуджавы в самом деле во многом объясняются необычным подходом его к поэтическому слову — подходом, как нам думается, сознательно филологическим (поэт был всё-таки филологом по образованию). В пользу этого говорят и продуманная тавтология (*Какая царская нынче осень в Царском Селе!* — «Осень в Царском Селе»), и грамматические пассажи типа *Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе* («Заезжий музыкант...»)²³¹, и мастерская аллитерация, когда автор — почти как барочный поэт — ставит перед собой формальную задачу: добиться того, чтобы все слова в стихотворении (при продуманных исключениях) начинались с одной и той же буквы: *Питер парится. Пора парочкам пускаться в поиск по проспектам полуночным...* («Зной»)

Уже более полувека назад критикой был отмечен в качестве важного творческого приёма художника стилевой контраст. «В одном стихотворении, — писал в 1968 году С. Владимиров, — поэт может соединить самые, казалось бы, несовместимые, противоположные, исключаящие друг друга стилистические краски» — например, «рафинированную сентиментальность салонного романса <...> и разговорную фамильярность уличной песенки» (речь шла о стихотворении

²²⁹ Цит. по: В зеркале дневниковых записей и писем современников. С. 431.

²³⁰ Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков. С. 88. Курсив автора статьи.

²³¹ См.: Крылов А. Из запасных файлов // Вопр. лит. 2012. № 1. С. 405-409.

«Левкой» — А. К.)²³². К приведённым критиком примерам можно добавить много других — скажем, таких, где откровенно сталкиваются книжно-поэтическое слово и слово просторечное.

Так происходит, например, в тексте песни «Прощание с новогодней ёлкой» (1964, 1965-66), которую Д. Быков связывает с кончиной Ахматовой и в которой слышит «прощание с эпохой вообще, эпохой роковой, таинственной и праздничной, как само Рождество»²³³. Речь идёт о серебряном веке русской культуры, последним великим представителем которого Ахматова и была. Касается исследователь и поэтического контекста песни (стихи о новогодней ёлке Пастернака, Новеллы Матвеевой, Левитанского...). Правда, доверившись свидетельству вдовы поэта о том, что творческая история песни началась в первой половине 66-го года на съёмках фильма «Женя, Женечка и “катюша”», автор биографии поэта не учитывает, что сам Окуджава к этому году относил уже *завершение* работы над песней, а стихи написал — или, по крайней мере, начал писать — в 64-м. Авторизованная двойная датировка во втором томе самиздатского собрания, на которую мы опираемся (см. первую главу), обычно означает разновременное появление стихов и мелодии. В этом случае говорить о смерти Ахматовой (1966) как биографическом импульсе песни не приходится, хотя это и не отменяет возможности появления ахматовских ассоциаций в её тексте. В предварительной публикации соответствующей главы²³⁴ Д. Быков был осторожнее, на свидетельство О. В. Арцимович не ссылался и говорил о марте 1966 года как о дате *окончания* работы над песней. Итак, цитата:

*В час расставания, в час платежа,
в день увяданья недели
чем это стала ты нехороша?
что они все, одурели?!
И, утончённые, как соловьи,
гордые, как гренадеры,*

²³² Владимиров С. Стих и образ. С. 147, 148.

²³³ Быков Д. Булат Окуджава. С. 529.

²³⁴ См.: Быков Д. «Прощание с новогодней ёлкой» // Голос надежды. Вып. 4. С. 429-437.

*что же надёжные руки свои
прячут твои кавалеры?*

Строфа включает в себя несколько «литературных» оборотов, должных настраивать читателя и слушателя на высокий лад, создавать впечатление некоторой стилизации в духе, может быть, всё того же «золотого века». Именно так звучат выражения *час платежа* (если понимать это слово не в буквальном, «сбербанковском», смысле, а иносказательном, как здесь и требуется²³⁵), *день увяданья недели* (неожиданный перифраз слова *воскресенье*, другое значение которого будет обыграно ближе к финалу песни: «И в суете тебя сняли с креста, и воскресенья не будет»), *утончённые, гордые* (сравнения соответственно с *соловьями* и *гренадерами* работают на тот же «высокий» эффект), *кавалеры*. Последнее слово настолько говорящее, что и во все не нуждается в комментарии. Напомним лишь рефрен стихотворения «Капли датского короля» того же 64-го года, положенного на музыку Исааком Шварцем и вошедшего как песня в фильм «Женя, Женечка и “катюша”». Интересующее нас слово контрастно оттенено там названием лекарства, но и само это название тоже как бы стилизовано «под старину»: «Капли датского короля // пейте, кавалеры!» Так вот, в «Прощании с новогодней ёлкой» весь этот возвышенный ряд словно перечёркивается одной фразой: *Что они все, одурели?!* Не говоря уже о грубо-разговорном *одурели*, просторечна здесь и сама вопросительная интонация: *Что они все...* И впрямь, суть лирического сюжета песни об *удивлённой любви, вспыхнувшей, неутолённой* заключена именно в этом повороте от надежды к разочарованию. Он выражен, как мы видим, с помощью точного, выверенного стилевого контраста.

Внутри такой стилевой оппозиции «расстановка сил» может оказаться не вполне привычной, ожидаемые стилевые акценты могут смещаться, заостряя этим поэтическую мысль автора. В стихотворе-

²³⁵ Ср., кстати, с песней 1959 года «Три сестры»: «Три сестры, три жены, три судьи милосердных // открывают бессрочный кредит для меня». Деньги как метафора жизни («хоть пару лет на книжку положить»; «ещё был не разменен мой первый золотой» и т. п.) — вообще характерный для Окуджавы лирический мотив (отмечено: *Богомолов Н. А.* Так ли просты стихи Окуджавы? С. 413).

нии «Цирк» (1965), позже тоже ставшем, на сей раз благодаря композитору Алексею Рыбникову, песней (прозвучала в фильме «Эквилибрист»), как раз заметно такое смещение:

*Все костюмы наши праздничные — смех и суета.
Все улыбки наши пряничные не стоят ни черта
перед красными султанами на конских головах,
перед лицами, таящими надежду, а не страх.*

Поскольку сквозной лирической коллизией стихотворения является противопоставление возвышенного циркового искусства и приземлённой обыденной жизни («В цирке надо не высиживать, а падать и взлетать»), то всё связанное с цирком здесь поэтизируется, даже обретает иносказательное значение. Напомним для сравнения «Песенку о московском метро» (1956, 1961), где противопоставлены друг другу те, что на эскалаторе *справа стоят*, и те, что *идут* — и потому *должны держаться левой стороны*. В ином контексте *костюмы наши праздничные* и *улыбки*, возможно, были бы наполнены позитивным содержанием, но здесь они *не стоят ни черта!* Ради такого впечатления поэт использует просторечно-сниженный оборот, обнажающий подлинную суть вроде бы двусмысленного эпитета *пряничные* (удивительно, что *чёрта* пропустили на экран тогдашние худсоветы, обычно боровшиеся с подобными языковыми вольностями)²³⁶. С другой стороны, и *лица*, и тем более *конские головы* сами по себе высокого пафоса не содержат, но в данном-то случае как раз содержат. Ведь в одном ряду с ними находятся *красные султаны* и важнейший, как мы уже видели, мотив всего поэтического мира художника — *надежда*.

Подобный контраст «высокого» и «низкого» не раз встречается и в сравнительно позднем творчестве поэта, где нарастает ощущение драматизма жизни, а оно, в свою очередь, располагает к поэтическим антиномиям: *лишь с розой в руке слоняюсь* («Я выселен с Арбата...»); *быть влюблённым и не думать о спасенье, пить вино из чёрных кру-*

²³⁶ Любопытно, что в других случаях поэт мог употребить это же слово тоже во фразеологизме, но уже в позитивном значении: *красив как чёрт* («Песенка о ночной Москве» того же 65-го года), *губаст и учён как чёрт* («Счастливчик Пушкин»).

жек, хлебом заедать домашним («Дунайская фантазия»); я не то чтоб любопытствовал — я по небу летел; из какой-то деревяшки, из каких-то грубых жил, из какой-то там фантазии, которой он служил («Музыкант»). Мотивы творчества, влюблённости, фантазии органично сочетаются с мотивами будничной жизни, быта, еды, предметного мира; соответственно этому сопряжены в стихах и контрастные лексико-стилевые средства.

В роли одного из полюсов стилевой оппозиции может оказаться и идеологически окрашенный советский канцелярит («новояз», *new speak*, по известному определению из романа-антиутопии Джорджа Оруэлла «1984»), своего рода квазиязык, на наличие которого в лирике Окуджавы (и Высоцкого) указывает С. С. Бойко: «Март намечается великодушный!»; «слоняюсь вдоль незримой границы на замке» (курсив наш) и т. п. По мнению исследовательницы, в этих случаях (подтверждающих теорию о политической диглоссии в тоталитарном обществе, то есть оппозиции языка номенклатуры — вьевшегося, однако, и в сознание обывателей — и «подпольного» языка) лирический субъект «лингвистически является носителем новояза, а идеологически — выражает антитоталитарное мировоззрение»²³⁷.

Между тем, и «лингвистически» этот герой тоже непрост. «Новоязовская» лексика звучит в его устах в сочетании с лексикой то высокой (*великодушный*), то низкой (*слоняюсь*). В обоих случаях она подвергается своеобразной стилевой поверке («сверху» ли, «снизу»), контрастно оттеняется, а во втором случае, в общем ироническом контексте песни («Я выселен с Арбата...»), явно развенчивается. Можно привести и другие примеры такого рода. Так, в песне «Молитва» (1964, 1965-66) поэт пел, обращаясь к Богу:

*Я знаю, ты всё умеешь, я верую в мудрость твою,
как верит солдат убитый, что он проживает в раю...*

Слово *проживает*, позаимствованное (как, кстати, и слово *выселен*) из канцелярита и довольно двусмысленное, поневоле напоминающее близкое по звучанию *прожигает (жизнь)*, — оказалось здесь

²³⁷ Бойко С. С. «Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого. С. 278.

как бы в двойном контрастном контексте. Во-первых, оно стилистически не подходит к *раю*: последнее слово — в лирике обычно высокое, поэтическое — с «новоязом» никак не вяжется, тем более что в *раю* вообще-то нельзя не только *проживать*, но и жить... А уж *убитому солдату* и вовсе не легче от того, где именно он теперь *проживает* (ср. со стихотворением второй половины 80-х «Ах, что-то мне не верится...»: *А может быть, подстреленный, давно живу в раю*). Ощущение продуманной «неуместности» канцелярского глагола усиливается, во-вторых, и столь же контрастно звучащим рядом с ним оборотом из первого стиха, несущим в себе высокопарную, прямо-таки одическую интонацию: *я верую в мудрость твою*. Не закрадывается ли при этом у слушателя песни доля сомнения во всемогущности божества, особенно с учётом следующих далее строк: «как верит каждое ухо тихим речам твоим, // как веруем и мы сами, не ведая, что творим!» Здесь возможно влияние богоборческих стихов из любимой поэтом ещё с молодости поэмы Маяковского «Облако в штанах» (*Я думал — ты всемогущий божество, а ты недоучка... и так далее*)²³⁸. Впрочем, сложная и неоднозначная «Молитва» ещё ждёт своего основательного анализа, и мимо канцелярского словца *проживает* её будущим интерпретаторам не пройти.

Другой канцеляризм обнаруживаем в стихотворении «Старый дом» (не позднее 1964), навеянном, по-видимому, происходившим как раз в начале 60-х годов разрушением старых арбатских переулков (см. четвертую главу нашей книги):

*Дом предназначен на слом. Извините,
если господствуют пыль в нём и мрак.
Вы в колокольчик уже не звоните.
Двери распахнуты. Можно и так.*

Речевой штамп *дом предназначен на слом* повторяется ещё дважды как рефрен. Между тем, казённому обороту в тексте стихотворения противостоит, и на лексическом и на семантическом уровнях, едва ли не всё остальное. Это и *пыль*, и *мрак*, и ушедшие со двора *пе-*

²³⁸ См.: Кулагин А. В. Эту книгу читал молодой Окуджава. С. 280-281.

чальные мыши, и не нужные больше *колокольчики*, *ставенька*, *столик* (ещё раз обратим внимание на уменьшительно-ласкательные суффиксы, постоянное пристрастие поэта к которым отмечено С. В. Свиридовым в аспекте «поэтики детства»²³⁹), и продолжающая висеть как след невозвратимой прежней жизни чья-то *фотокарточка*. Лирическая кульминация заключена в финальном четверостишии, где до конца раскрывается основная коллизия стихотворения — несовместимость чиновничьего бездушия и живой души, живой памяти:

Ну-ка, взбежим по ступенькам знакомым!
Ну-ка, для успокоенья души
крикнем, как прежде: «Вы дома?.. Вы дома?!»
Двери распахнуты. И ни души.

Слово *души* не только дважды звучит в этом четверостишии: оно даже зарифмовано само с собою! Но читатель может и не заметить этого — благодаря и разному смысловому наполнению самого слова, и его опорной роли в отмеченной нами семантико-стилевой оппозиции внутри лирического сюжета.

Канцелярит под пером Окуджавы — не обязательно советский «новояз». Это может быть и выражение из языка девятнадцатого века, что не удивительно при настойчивом интересе поэта к исторической жизни:

Этот полдень с отливом зелёным между нами по горстке деля,
как стараются неутомимо Бог, Природа, Судьба, Провиденье,
короли, спаниели, и розы, и питейные все заведенья.

Сколько прелести в этом законе! Но и грусти порой... Voila!

(«Парижская фантазия», 1982; курсив наш)

Питейные заведенья, которые уместнее представить где-нибудь на страницах Достоевского, здесь оказались в соседстве с понятиями самой *возвышенной пробы* (выражение из той же песни), хотя в один ряд с ними столь же неожиданно проникли ещё и *спаниели* (в зачине песни: «У парижского спаниеля лик французского короля...»). Не-

²³⁹ См.: Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы. С. 337. Эта работа содержит немало полезных наблюдений над языком лирики поэта («детская» лексика, упрощённый синтаксис, этикетные формулы типа *Ваше благородие* и проч.).

смотря на стилевой контраст, ожидаемого нами контраста смыслового в данном случае нет: *Бог, Природа... и питейные заведения* — проявления общей прелести бытия (*прелесть* — слово очень «окуджавское»; напомним, что написанную в 1968 году книжку для детей он назвал «Прелестные приключения»²⁴⁰). Такое оказалось возможным благодаря, во-первых, лёгкой исторической стилизации, у Окуджавы обычно поданной любовно. Эта песня, с её «эмигрантско-дореволюционным» колоритом, — не исключение: «На бульваре Распай, как обычно, господин Доминик у руля. // И в его ресторанчике тесном заправляют полдневные тени, // петербургскою ветхой салфеткой прикрывая от пятен колени, // розу красную в лацкан вонзая, скатерть белую с хрустом стеля»²⁴¹. Отметим заодно в этой строфе выразительную «деепричастную» динамику, где нейтральное *стеля* благодаря соседству с экспрессивным *вонзая* и экспрессивным же *с хрустом* (а также контрастной цветовой гамме: *красную* — *белую*) как нейтральное уже не воспринимается. Во-вторых, важно, что речь идёт о Париже, русского поэта вообще восхищавшем: «Он благоуханием так умащён, // таким он мне весь достаётся, // как будто я понят уже и прощён, // и праздновать лишь остаётся» («Париж для того, чтоб ходить по нему...», ок. 1990). А в-третьих, хотя антитеза в стихах всё же есть, водораздел проходит в другом месте: *прелесть/грусть*. При всём «наслажденчестве» (слово филолога М. В. Панова²⁴², отнесённое Вл. И. Новиковым в докладе на одной из конференций и к творчеству Окуджавы), песня содержит отчасти и элегические интонации, вообще характерные для лирики Окуджавы двух последних десятилетий. Отмечая данную творческую тенденцию у поэта, А. Урбан-Подольян связывает с нею его обращение в эту пору к приёму перечисления, органичному для лирико-ретроспективного взгляда назад, на прожи-

²⁴⁰ См. специальную работу: Кондратова Т. И. «...И наша жизнь будет иметь смысл»: О детской книге Булата Окуджавы «Прелестные приключения» // *Голос надежды*. Вып. 2. С. 285-297.

²⁴¹ Об этом реальном парижском ресторане, своеобразном пристанище русских эмигрантов, см.: Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001. С. 206; Смахов В. Увидеть Париж — и отдохнуть // *Знамя*. 2009. № 9. С. 107.

²⁴² См.: Новиков Вл. Повесть о Михаиле Панове // Новиков Вл. Любовь лингвиста. М., 2018. С. 326.

тую жизнь (например: «Не знаю, как вам, но теперь мне милей и желаннее // мой дом, мои книги, и мир, и любовь, и покой» — «Меня удручают размеры страны проживания...», ок. 1995)²⁴³. В «Парижской фантазии» мы имеем дело как раз с таким случаем. И заметим заодно: необычная для исполнительской манеры Окуджавы «скороговорка» этой песни, почти переходящая в речитатив, могла быть подсознательно навеяна знаменитой песней Ива Монтана «В Париже» («À Paris»), в которой, кстати, и перечислительная интонация ощущалась тоже (*такси... кафе... Сена...*).

Ощущение «неточности слова» в лирике Окуджавы возникает за счёт и других языковых средств. В статье И. П. Букса²⁴⁴ отмечено тяготение поэта к «алогизмам разных уровней», к которым исследовательница относит, в частности, оксюмороны. С этим приёмом мы в нашей книге сталкивались уже не раз, и всё же напомним для примера хотя бы строки из песни «Я вновь повстречался с Надеждой...» (1975):

*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...*

Разве бывают прекрасные муки? Но поэт хочет сказать, что вовсе безмятежной жизни не бывает, что счастье предполагает полноту бытия, а она, в свою очередь, немислима без переживаний и утрат, даже если *любовь и надежду связать воедино*. Эти строки поневоле напоминают пушкинское «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

И. П. Букса пишет и о «собственно алогизмах», видя в них «приём активизации читательского внимания». Таких случаев в лирике Окуджавы, в самом деле, очень много, и перечислять их можно долго. Например, почему в «Полночном троллейбусе» (1957) *Москва, как река, затухает?* Разве река затухает? Скорее уж затухает город, когда гаснут его огни. Одна метафора словно породила другую. Неспроста

²⁴³ См.: Урбан-Подольян А. Заметки об одной стилистической особенности поздней поэзии Булата Окуджавы (фигура *enumeratio*) // Миры Булата Окуджавы. С. 155-157.

²⁴⁴ См.: Букса И. П. Поэтический голос Булата Окуджавы. С. 159-170.

эта строка показалась «не очень понятной» В. Сикорскому²⁴⁵. Не покажется ли странным и стих *грохнет лёд на реке в лиловые трещины* в песне «На арбатском дворе — и веселье и смех...» (1958)? Как можно *грохнуть в трещины* — они уже сами по себе есть следствие этого самого гроханья (заметим заодно интересную тавтологию в зачине: *и веселье и смех*; не синонимы ли это?). *Живописцам* в одноимённой песне 1961 года предложено *окунуть* кисти *в суету дворов арбатских и в зарю*. Тем самым *суета* и *заря* оказались однородными членами предложения и почти синонимами. Точно так же сойдутся в одной строке «Речитатива» 1970 года *разгулы будней, и подъездов глушь, и мостовых дыханье*. Не кажутся ли странными строки стихотворения «Осень в Царском Селе» (1963): «и филин рыдает, как Вертер, // над серенькой мышкой своей»? С какой стати *филину рыдать над мышкой*, за которой он охотится? И что может быть общего между рыданием филина и рыданием героя знаменитого романа Гёте? Как объяснить странный переход «через» многоточие от одной поэтической мысли к другой в «Заезжем музыканте...» (1971, 1975): «...и на своей трубе, как чайник, раскалённой // вздыхает тяжело... А я тебя люблю»? Недавно упоминавшиеся нами *прекрасные муки* («Я вновь повстречался с Надеждой...») *глядели б* почему-то *с чела*, где глаз вообще нет; да *муки*, в отличие от глаз, и не умеют *глядеть* — на *челе* они могут разве что «отразиться».

Заметно это и в произведениях 80-х годов. В песне «Я выселен с Арбата...» своеобразно нарушена последовательность состояний умирающего цветка: *Заледенела роза и облетела вся*. В природе должно быть наоборот: роза сначала *облетает*, а потом *леденеет*. Так же нарушена «естественная хронология» и в стихотворении «Мне не в радость этот номер...»: *смерть моя и жизнь моя*. В «Парижской фантазии» же есть даже вдвойне (если не втройне) алогичный пассаж: *в глазах парижского спаниеля, голубых и счастливых, отражаются*

²⁴⁵ См.: Сикорский В. Встреча с памятником. С. 14. См. там же наблюдение о том, что в троллейбус невозможно *сесть на ходу*, как это делает лирический герой песни. Здесь у Окуджавы могла сработать ассоциация с трамваями первой половины столетия, имевшими открытые подножки и шедшими на сравнительно небольшой скорости. В такой трамвай в самом деле можно было войти и выйти из него на ходу.

жизнь и земля. Во-первых, может ли вообще что-то *отражаться* в глазах спаниеля? Точнее — может ли заметить это человек, даже если он заметил цвет глаз собаки и выраженное в них счастье? Во-вторых, *голубые и счастливые* — опять-таки однородные члены предложения, но сами слова принадлежат и здесь разным семантическим рядам. В-третьих, то же самое можно сказать о *жизни и земле*. Почему они *отражаются* порознь? Ведь *жизнь* и происходит как раз на *земле*.

Можно было бы попытаться разобрать каждый из этих случаев, «поверить алгеброй гармонию». Но читатель может и сам поразмышлять над необычным построением поэтических фраз. Автор же, как нам кажется, и не настаивал бы на однозначной трактовке своих непростых строк, где «семантика смещена, поколеблена, зато соответственно усилена скользкая неопределённость стиха»²⁴⁶. Но хочется всё же рассмотреть хотя бы один пример — скажем, последний из приведённых нами выше. Попробуем восстановить ассоциативную цепочку смыслов, которой мог следовать автор «Парижской фантазии».

Мотив *глаз*, придающий спаниелю «человеческий» облик, следует за уподоблением спаниеля человеку в самом зачине песни:

*У парижского спаниеля лик французского короля,
не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени:
набекрень паричок рыжеватый, милосердие в каждом движенье...*

Слава и лень, возможность быть *милосердным* — это ли не *счастье*, особенно в сравнении с *гибелью на эшафоте*? Вот уже и оправдано прилагательное *счастливых*. Голубой же цвет в поэтике Окуджавы, его «излюбленный колер» (В. Соловьёв) — ещё не обретший в ту пору в нашем языке двусмысленного значения романтический цвет надежды и любви, начиная с известной песни «Голубой шарик». Можно вспомнить ещё *голубые глаза* медсестры Марии из одноимённой песни или нечто *голубое*, куда должны *окунуть свои кисти* всё те же *живописцы*, чтобы *и прилежно и с любовью* нарисовать проходящих по Тверской героев песни... По смыслу это близко мотиву сча-

²⁴⁶ Соловьёв В. Поэзия ходячих истин. С. 36.

стья, так что сочетание *голубых и счастливых* оказывается вполне объяснимым. Что касается оборота *отражаются жизнь и земля*, то если представить человеческий зрачок неким зеркалом, то отражение в нём действительно состоит словно из двух половинок — тёмной (*земля*) и светлой (небо и люди на его фоне — то есть человеческая *жизнь*).

При внимательном чтении можно выявить творческое обоснование едва ли не любого окуджавского алогизма. Мы здесь имеем дело с последовательной стилевой стратегией. Подобные алогизмы поэту нужны — они позволяют взглянуть на знакомые вещи непредвзято, в неожиданном ракурсе; в частности, именно в них и заключён тот самый гармонизированный сдвиг, о котором пишет Вл. Новиков.

Но важно понять и другое: на пустом ли месте возникает этот приём? нет ли в русской поэзии прецедента именно такой работы со словом?

Нам представляется, что Окуджава использует и развивает стилевой опыт Александра Вертинского, которого Галич (напомним ещё раз) назвал «родоначальником русского шансоньерства»²⁴⁷. Манера этого мастера по-своему предвосхищает стиль Окуджавы. Когда Вертинский поёт *тихонько любить, голубые ошибки, улыбаясь глубиной души, иметь золотого ребёнка, молиться... печально и тонко*, — его стихи звучат столь же алогично. *Молитва* вдруг оказывается *тонкой*, будто это слово — синоним слова *печальный*. Прилагательное *золотой* применительно к ребёнку синонимично здесь *желанному* («мне когда-то хотелось иметь...»), но такого значения у этого слова в русском языке нет, зато есть более близкое ему, метафорическое: *дорогой*. Иногда поэтическому алогизму становится тесно в рамках словосочетания, и он усложняется, выходит на синтаксический уровень: «В этот вечер Вы были особенно нежною, // Как лампадка у старых икон» («За кулисами»). Лампадка не может быть нежною даже в переносном значении: в этой паре слов нет общего признака, необходи-

²⁴⁷ Галич А. Прощальный ужин: [Эссе] // Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 130. Произведения Вертинского цитируются нами ниже по изд.: Вертинский А. Дорогой длиною... / Сост. и подгот. текста Ю. Томашевского. М., 1991. Ссылки на него не оговариваются.

мого для обычной метафоры. Нежным можно назвать (метафорически) разве что свет от лампадки. Но самое замечательное то, что здесь с лампадкой сравнивается человек. Перед нами овеществление, то есть «олицетворение наоборот». Такое нарушение привычных смысловых связей между словами есть та изюминка, что придаёт «песенкам» Вертинского стилевое очарование.

Генезис стиля самого же Вертинского следует искать, на наш взгляд, в так называемой суггестивной (от англ. *to suggest* — *внушать*) поэзии Жуковского, повлиявшей, впрочем, на творчество крупнейших русских лириков, хронологически стоящих между Жуковским и Вертинским и потому могущих восприниматься как посредники между ними, — Тютчева, Фета, Блока. Термин *суггестия* означает не название, а внушение эмоций, происходящее за счёт ослабления основного и усиления побочного смыслового оттенка слов. Для этого в стихах «отбирался определённый ряд слов эмоционально-оценочных <...> Соединялись имена прилагательные — качественное и относительное; слова, передающие зрительное и осязательное впечатления <...>; антонимы употреблялись как синонимы; широко применялись разнообразные инверсии...»²⁴⁸ Скажем, в строках Жуковского «Как свежая роса денницы, // Был сладок сей привет» (баллада «Пустынник») предсказуемая, хотя и нестандартная, метафора *сладкий привет* обретает суггестивное значение за счёт сравнения со *свежей росой*. *Сладкий* и *свежий* — прилагательные из разных смысловых рядов, а здесь они оказываются, в сущности, синонимами. Нам кажется, что такой ход поэтической мысли предвосхищает характер образности, например, песни Окуджавы «Новое утро» (1957):

*И сладки, как в полдень пасеки,
как из детства голоса,
твои руки, твои песенки,
твои вечные глаза.*

Вдумаемся: *сладки руки, песенки и глаза*, и *сладки* они, *как пасеки* и *как голоса* одновременно. Стало быть, и *голоса сладки* тоже. Одна

²⁴⁸ Баевский В. С. История русской поэзии. 1730 – 1880: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 66.

метафора словно помножена на другую. Нечто аналогичное слышится в «Прощании с новогодней ёлкой», где *кавалеры* — *утончённые, как соловьи*. *Соловьи* не могут быть *утончёнными* — *утончённым* может быть их пение (хотя и это метафора). Но сравнение *кавалеров* с *соловьями* (ироническое, кстати) должно бы означать, что в самом слове *соловьи* переносного значения нет — а оно там как раз есть. То есть — одно переносное значение отталкивается от другого.

Творчество эмигранта Вертинского в Советском Союзе в двадцатые-тридцатые годы замалчивалось, но «песенки» его звучали на старых пластинках и были у многих на памяти. В 1943 году Вертинский вернулся на родину, стал выступать с концертами. Его репертуар Окуджава хорошо знал, в молодости, напомним, побывал на его концерте в Тбилиси. Поэт признавался, что ценит звучащую поэзию Вертинского, считал (как и Галич — см. выше), что он стоит у истоков современной авторской песни, выделял у него отдельные любимые песни и строки²⁴⁹. Так что возможное влияние стиля «грустного Пьеро» (в таком образе артист выходил на сцену в молодости) не должно удивлять читателя и слушателя Окуджавы.

Порой поэтические образы двух художников столь близки между собой, что можно предположить непосредственное влияние одного на другого. Скажем, не отозвались ли в одной из первых песен Окуджавы — «Отрада» (1957) — обороты *на деревьях цветут снеговые улыбки* («Дым без огня») и *улыбаясь глубиной души*. Вторая цитата — из песни Вертинского на стихи Б. Даева «Матросы», но принадлежность стихов другому автору не должна нас смущать: Окуджава, как и большинство слушателей, наверняка считал их стихами Вертинского, самым фактом исполнения как бы авторизовавшего чужие тексты. Итак, «Отрада»:

*В будни нашего отряда,
в нашу окопную семью*

²⁴⁹ Подборку высказываний Окуджавы о Вертинском см.: Булат Окуджава: «Я люблю его песни...» // *Голос надежды*. Вып. 2. С. 325-328. О творческом влиянии Вертинского на лирику Окуджавы (а также Галича и Высоцкого) см.: *Кулагин А.* «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // Там же. С. 335-356.

*девочка по имени Отрада
принесла улыбку свою.*

*И откуда на переднем крае,
где даже земля сожжена,
тонких рук доверчивость такая
и улыбки такая тишина?*

Налицо суггестивность в духе «первого барда», уже знакомая нам переакцентировка значений слова, заостряющая традиционные поэтические мотивы *улыбки, тишины, девичьих рук: принесла улыбку, улыбки такая тишина, тонких рук доверчивость*. Заметим в очередной раз расположенность поэта к аллегорической образности: *девочку* зовут не каким-либо привычным женским именем, а — *Отрада*. Напомним имена *трёх сестёр* из одноимённой песни — *Вера, Надежда, Любовь*, или даже ещё более близкий нашему случаю — строки из миниатюры «В саду Нескучном тишина...»: *А женщину зовут Дорога...* Ну а в стихотворении «Из фронтового дневника», написанном, по-видимому, в 80-е годы, нам слышится прямая реминисценция из Вертинского, из его песни «Дым без огня»: «...у солдат неземные улыбки // расцветают на пыльных губах» (ещё раз напомним текст Вертинского: «на деревьях цветут неземные улыбки») ²⁵⁰.

Между тем, суггестивный текст отличается, напомним, ещё и «разнообразными инверсиями» (В. Баевский). Инверсия — приём, широко распространённый и в поэзии, и просто в речи. Но у Окуджавы она встречается так часто, что можно, как нам кажется, говорить об инверсии как о «фирменном» приёме мастера: *а дождь сентябрьский льёт такой; расколотый кружится шар земной; надежды маленький оркестрик; Павловска перрон пустынный, Петергофа плен прекрасный; и чайных ложек целые оркестры ударят разом; и совершалось наших душ тогда мужание; в тёмно-красном своём будет*

²⁵⁰ Анализ этого стихотворения посвящена специальная работа: *Александрова М. А. О стихотворении Булата Окуджавы «Из фронтового дневника» // Художественный текст и культура: Материалы шестой междунар. науч. конф. / Отв. за вып.: В. В. Кудасова. Владимир, 2006. С. 155-160. Об усложнении метафоричности в эпоху серебряного века см.: Макарова Н. А. Многосубъектная метафора и проблема интерпретации в лирике русского модернизма // Производство смысла. С. 268-280.*

петь для меня моя Дали, в чёрно-белом своём преклоню перед нею главу; Божественной субботы хлебнули мы глоток; жёлтой свечкой стеаринной я украшу ваш уют; и поручиком в отставке сам себя вообразал; не сольются никогда зимы долгие и лета; вползают в наши души вкрадчиво то злая правда, то обман; кто Пречистенки не холлил, Божедомки не любил, по Варварке слёз не пролил, Якиманку позабыл?; Надежды крашеная дверь, Фортуны мягкая походка; мой опыт мне совсем не накопил от бед защиты... При этом инверсии у Окуджавы порой столь рискованны, что чреватые изменением смысла поэтического высказывания, звучат «на грани фола». Вот он пишет в стихотворении «Чаепитие на Арбате» (1975):

*Вы представьте, друг любезный,
как казались нам смешны
парадоксы те из бездны
фронтowego сатаны.*

Если судить по внешнему расположению слов, то слово *бездна* должно относиться к *фронтowому сатане*. Но ведь оно относится к слову *парадоксы*: это они, а не *сатана* — *из бездны* (впрочем, почему бы и *фронтowому сатане* не располагать собственной *бездной*?). Не-что похожее замечаем в тексте песни «Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?..» (не позднее 1985): «Кричи и плачь. Авось твой труд упорный // потомки не оценят свысока». Форма фразы (*не оценят*, да ещё и *свысока*) не совпадает с её реальным смыслом (*оценят не свысока*). Прибегая к таким перестановкам, поэт, как нам думается, заостряет наше внимание на ключевых лирических мотивах своих произведений, «остраняет» их²⁵¹. Так, *фронтowой сатана*, отстаивающий преимущество *чая* перед *кипятком из котелка* («вы с ума сошли, солдаты: // это — дрянь, а не питьё!»), оказывается в итоге прав со своей апологией *чаепития*: «Как обида нас ни жгла, // та сентенция напрасной, // очевидно, не была». Ну а о значимости признания по-

²⁵¹ А. Крылов вспоминает, что Окуджава советовался с ним по поводу другой строки той же песни о кузнечике: «Как лучше: “он достигает неба своего” или “он неба достигает своего”?» Оба собеседника предпочли второй вариант — с двойной инверсией (см.: Крылов А. Мои воспоминания о Мастере... С. 98).

томками *голоса* поэта, который открыто подразумевается под аллегорическим *кузнечиком* (песня посвящена Юлию Киму) не приходится и говорить. И для того, чтобы простые вроде бы сентенции не казались напрасными, поэт с помощью синтаксической неточности выделяет их на фоне сравнительно «гладкого» или даже высокопарного внутреннего контекста: *Вы представьте, друг любезный* — в «Чаепитии...»; *из нашего бессмертного полка* — в «Кузнечике». Здесь, кстати, звучит новая военная ассоциация, каковых в «невоенных» стихах Окуджавы вообще, как мы знаем, немало.

Раз мы заговорили о синтаксисе, уместно вспомнить о приёме, введённом в научный оборот М. Эпштейном уже в нынешнем столетии. Это анафраза — «перестановка слов во фразе и соответствующие трансформации её смысла» (по аналогии с анаграммой — перестановкой букв в слове)²⁵². У Окуджавы такие повторы звучат не раз: *Не верь войне, мальчишка, не верь: она грустна. Она грустна, мальчишка...* («Не верь войне...»); *и то простить, чего нельзя простить* («Прощание с осенью»); *...да любит не тебя, а я люблю тебя* («Заезжий музыкант...»); *я опять гляжу на вас, а вы смотрите на него, а он глядит в пространство* («Чудесный вальс»). Пример более развёрнутого, сюжетообразующего использования анафразы находим в песне «Всё глуше музыка души...» (не позднее 1985):

*Всё глуше музыка души,
всё звонче музыка атаки.
Но ты об этом не спеши:
не обмануться бы во мраке,
что звонче музыка атаки,
что глуше музыка души.*

*<...> чем выше музыка любви,
тем громче музыка печали,
чем громче музыка печали,
тем чище музыка любви.*

²⁵² Эпштейн М. Анафраза: языковой феномен и литературный приём // Вопр. лит. 2006. Сент. — окт. С. 227.

По терминологии М. Эпштейна, это полифраз: так учёный предлагает называть «сверхфразовую единицу, вариациями которой выступают анафразы данного набора слов»²⁵³. В нашем случае такой «набор слов» включает в себя существительное *музыка* и предлоги *чем* и *тем*, чередование которых обеспечивает развитие лирического сюжета.

Кажется, непонимание этой принципиальной для поэта языковой свободы как достоинства (а не недостатка) стало в своё время одной из причин критики его творчества со стороны Станислава Куняева. В 1968 году он в статье «Инерция аккомпанемента» («Вопросы литературы», № 9) упрекал Окуджаву, зачастую вырывая из контекста отдельные строки, во «многословии» и «неряшливости» как следствии «приблизительного знания того, что ты хочешь сказать». Куняеву ответил (в том же номере) критик Геннадий Красухин, резонно утверждавший, что поэзию нельзя разбирать «только с точки зрения нормативной грамматики», с законами которой она (поэзия) «считается далеко не всегда», и что порой именно пресловутая «небрежность» делает стихи «особенно замечательными»²⁵⁴.

Перевод поэзии на другой язык — всегда большая проблема, но «неточное» слово Окуджавы поддаётся переводу особенно трудно. Насыщенная метафоричность, игра значениями слова и оттенками этих значений — весь этот зыбкий арсенал легко может ускользнуть в русле другого языка. Любопытный пример приводит Р. Р. Чайковский, много занимающийся проблемой перевода, в том числе — перевода произведений Окуджавы. Сравнив переводы «Песенки об открытой двери» (1959) на четыре европейских языка²⁵⁵, он обнаружил, что глагол *кричит* в первой строке песни (*Когда метель*

²⁵³ Там же. С. 236.

²⁵⁴ Републикацию обеих статей см.: Красухин Г. Портрет счастливого человека: Книжечка о Булате. М., 2012. С. 139-185 (приведённые нами цитаты — на с. 153, 177-178).

²⁵⁵ См.: Чайковский Р. Поэтический перевод как затруднённое прочтение: («Песенка об открытой двери» Булата Окуджавы в переводах на англ., нем., польск. и украин. языки) // Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. С. 66-67. См. также другие статьи о переводах произведений Окуджавы в этой и последующих («Истины Булата Окуджавы», «Контекст Булата Окуджавы») книгах филолога, а также, например: Сычёва А. В. Поэзия Булата Окуджавы в английских переводах. Магадан, 2015; Ковнер В., Стоун Л. Р. О переводах песен Булата Окуджавы на английский язык // Голоса. С. 57-64.

кричит как зверь), вообще не раз встречающийся в лирике поэта и в прямом и в переносном значениях и важный для него как знак эмоционального напряжения и даже творчества (*кричи и плачь*), — в английском, немецком и польском переводах был представлен соответствующим эквивалентом слова *воет*. Лишь в украинском он остался как таковой: *як звіром віхоли кричать*. Надо признать, что сохранить слово оригинала украинскому переводчику, носителю родственного языка, было легче, чем его коллегам из других стран. В их языках буквальный перевод неожиданного глагола, вне контекста оруджавского словоупотребления, мог бы показаться неуместным. Так что проблема адекватной передачи стихов Окуджавы иноязычными средствами действительно есть. Для русского же читателя она означает лишь то, что стихи эти написаны большим мастером, виртуозом поэтического слова.

Но тут нужно сказать, наконец, об ещё одном парадоксе Окуджавы. Как ни странно на первый взгляд, тонкая поэтическая работа художника нисколько не противоречит демократичности и доходчивости его творчества. В своей литературной эпохе Окуджава — один из лидеров по количеству строк, ставших крылатыми выражениями, вошедших в языковой обиход нации. Конечно, их популярности поспособствовала песенная форма, но мало ли песен, прозвучав с пластинки или по радио, со сцены или телеэкрана, бесславно ушло в небытие... Р. Р. Чайковский, автор специальной статьи на эту тему²⁵⁶, приводит внушительный перечень фраз поэта, звучащих в нашей речи, ставших названиями газетных статей и литературных произведений: *мы за ценой не постоим; давайте говорить друг другу комплименты; не обращайтесь вниманья, маэстро; до свидания, мальчики; пока Земля ещё вертится; на фоне Пушкина; возьмёмся за руки, друзья...* Если не все они успели попасть в словари крылатых выражений, то потому, что наука (и лингвистическая в том числе) всегда вынуждена «догонять» быстро меняющуюся жизнь, и словари неизбежно «отстают» от постоянно развивающегося языка.

²⁵⁶ См.: Чайковский Р. Слова, вставшие на крыло: (Афоризмы Булата Окуджавы) // Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. С. 29-40.

Между тем, есть у поэта особая песня, уникальная тем, что почти весь текст её вошёл отдельными фразами в наш языковой актив. Это уже упоминавшаяся нами в «военной» главе песня «А мы с тобой, брат, из пехоты...» С музыкой Валентина Левашова и в исполнении актёра Бориса Иванова она вошла в фильм «От зари до зари», звучала затем и в других кинокартинах, по радио и телевидению; наиболее известным исполнителем её был Алексей Покровский. Обследовав заголовки многочисленных публикаций в центральной и местной прессе 1990-х–2000-х годов (а это существенный показатель популярности текста), А. Е. Крылов выявил, что особенно часто журналисты используют строки *а мы с тобой, брат из пехоты; с войной покончили мы счёты; четыре года мать без сына; опять весна на белом свете; бери шинель — пошли домой* (последнюю — более всех других)²⁵⁷. Вариации строк этой песни на страницах газет встречаются самые неожиданные, порой комичные, например: *бери протез, пошли в собес...* Так что к особенностям и достоинствам поэтического языка Окуджавы непременно надо добавить и афористичность.

ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Поэтическая активность Окуджавы в разные годы была различной. Если в 60-е годы он пишет довольно много стихов и песен, то в 70-е их число заметно уменьшается. В эту пору писатель, как мы уже говорили, много работает над прозой — над романами «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом». Новый всплеск поэтического творчества происходит у него в первой половине 80-х (особенно —

²⁵⁷ См.: Крылов А. Слова — как ястребы ночные: О крылатых выражениях из авторской песни. М., 2011. С. 224-255. См. также: Шумкина И. В., Некрасов И. А. Окуджава и Высоцкий в русской речи: Опыт сравнит. анализа // Голос надежды. Вып. 5. С. 464-484; Шумкина И. В. Строчки Б. Ш. Окуджавы в газетно-журнальных заголовках // Булат Окуджава. Опыты молодых: Материалы I науч.-практич. конф. молодых учёных. 12 апр. 2008 г., Переделкино. М.; Магадан, 2011. С. 55-59.

с начала 82-го²⁵⁸). Помимо многочисленных стихотворений, в эту пору написаны песни «О Володе Высоцком», «Второе послевоенное танго» («Всему времечко своё...»), «Надпись на камне», «Парижская фантазия», «Как наш двор ни обижали...», «Римская империя времени упадка...», «Песенка короткая, как жизнь сама...», «Музыкант», «Песенка о молодом гусаре», «Дунайская фантазия», «Гимн уюту», «Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?..», «Мой почтальон», «В день рождения подарок...» (мы назвали не все). Вскоре, на рубеже 80-х–90-х, у Окуджавы выйдут и новые поэтические сборники: «Посвящается вам», «Милости судьбы», позже, в 96-м — «Зал ожидания». Невольно напрашивается сравнение с «Вечерними огнями» — серией сборников Фета, запечатлевших его поздний творческий взлёт. Некоторые из перечисленных выше произведений вошли в виниловую пластинку «Новые песни», записанную Окуджавой на фирме грамзаписи «Мелодия» в ноябре 1985 года. Сам же перечень созданного в песенном жанре особенно впечатляет на фоне высказываний поэта конца 70-х, когда он всячески давал понять, что песни его теперь интересуют мало. Так было, скажем, на концерте в Нью-Йорке или на встрече с читателями в подмосковном Троицке, куда он приехал во все без гитары — только как писатель: именно это слово значилось на афише.

Но каковы же причины неожиданного, на первый взгляд, песенно-поэтического взлёта? Свой ответ на этот вопрос предлагает Н. А. Богомолов. По его мнению, к восьмидесятым годам аудитория Окуджавы уменьшилась количественно, что было вызвано «окончательным закреплением на советском рынке зарубежной поп- и рок-музыки. <...> Преобразовалась сама советская эстрада, понявшая, что с открытиями Окуджавы ей делать нечего»²⁵⁹, между тем как эстрада 60-х хотя бы внешне была не так уж далека от авторской песни. Достаточно вспомнить сдержанную манеру исполнения, например, Владимира Трошина или Майи Кристалинской и, как правило, довольно

²⁵⁸ «К маю этого года Окуджава исполнял на выступлениях уже четыре только что написанные песни» (Крылов А. Мои воспоминания о Мастере... С. 27).

²⁵⁹ Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура. С. 408.

скромный тогдашний аккомпанемент: эпоха громкого звука наступила чуть позже, на рубеже 70-х. Новый поэтический импульс мог быть вызван ощущением «отсева» (Н. А. Богомолов) чужой поэту аудитории, прежде как бы провоцировавшей тиражирование и девальвацию его манеры и приёмов: «Изменилось то поле, на котором ему можно было играть»²⁶⁰. Точнее сказать — оно сузилось, но зато явственнее обозначилось и заново открыло возможность творческого диалога со слушателями. Кажется, примерно так понимал изменившуюся ситуацию и сам поэт, на исходе жизни говоривший Александру Половцу, что «постепенно поэзия заняла своё место, бум (эпохи оттепели — А. К.) кончился. Истинные любители поэзии остались, но их никогда не было очень много. А любопытные отсеялись»²⁶¹.

Не будем исключать и другие возможные причины произошедшей в творчестве художника перемены. Мог повлиять, например, уход из жизни Высоцкого в 1980 году: ведь в числе первых по времени песен Окуджавы 80-х были как раз две, посвящённые памяти младшего барда: «О Володе Высоцком» (1980) и «Как наш двор ни обижали...» (1982). Размышления о трагической судьбе Высоцкого, волновавшей в ту пору общество и самого Окуджаву (о чём мы говорили в третьей главе), могли заново подталкивать поэта к его собственному песенному творчеству, возвращать утраченный было интерес к давнему жанру. Сказались, очевидно, и некоторые личные обстоятельства, вызвавшие новую волну творческого вдохновения²⁶². Наконец, позволим себе предположить, что чуткая поэтическая интуиция подсказала Окуджаве приближавшийся поворот в общественной жизни и что строкой *а вот надо ж, сердце стынет в ожиданье перемен* из песни 1982 года («Второе послевоенное танго») он поневоле предсказал эти самые перемены второй половины десятилетия, названные вскоре перестройкой. Это предощущение тоже могло по-своему влиять на творческое настроение художника.

²⁶⁰ Там же. С. 408.

²⁶¹ Половец А. Булат. М., 2001. С. 20.

²⁶² См., например: Горленко Н. Запретная любовь Булата Окуджавы / Записал Ф. Медведев // Версия. 2004. № 17. 10-16 мая. С. 20-21.

Если попытаться очертить основные особенности песенной лирики Окуджавы 80-х годов, то первым делом назовём усиление сюжетности, балладности. Новые песни зачастую звучат, не в пример кратким «песенкам» первых лет, по четыре-пять минут. Далее, отметим укрупнение прежних тем и новое качество их звучания. И ещё — всё более настойчивые поэтические размышления о смерти, словно преодолеваемой при этом творчеством, памятью, любовью.

Показательна, например, «Песенка о молодом гусаре» (1983), где уже известное нам творческое пристрастие Окуджавы к пушкинской, условно говоря, эпохе, к историческим мотивам выходит на новый поэтический уровень. Композиционно песня представляет собой стройную триаду, где каждая новая часть (куплет) отталкивается от предыдущей и движет лирический сюжет дальше, придавая ему новый смысловой поворот. После радужной картины в начале песни:

*Впереди — командир, на нём новый мундир,
а за ним — эскадрон после зимних квартир.
А молодой гусар, в Амалию²⁶³ влюблённый,
он всё стоит пред ней коленопреклонённый, —*

всё резко меняется, гусары гибнут в бою, и молодой гусар «покидает сей мир. // Но чудится ему: по-прежнему влюблённый, // он всё стоит пред ней коленопреклонённый». И даже спустя *столетья*, когда *давно уже нет той Амальи, и в музее пылится седло*, — любовь гусара остаётся по-прежнему в силе: *А юный тот гусар...* Исполняя песню, поэт несколько раз повторял в финале это полустигматическое как знак того, что любовь побеждает время и смерть. Жизнь — смерть — жизнь, но жизнь уже в веках (звучит высокопарно, но содержание песни именно таково). Такой путь проходит поэтическая мысль автора, напоминая, кстати, о трёхчастном же построении «Баллады о Любви» Высоцкого, несущей в себе тот же пафос: «И душам их дано бродить в цветах, // Их голосам дано сливаться в такт...»²⁶⁴ Как знать, не проявился ли в этом случае творческий интерес Окуджавы к опыту недавно ушедшего из жизни барда. Нам представляется, что «Баллада...» Высоцкого,

²⁶³ В другом авторском варианте: *Наталию*.

²⁶⁴ *Высоцкий В.* Соч. Т. 1. С. 493.

благодаря своему лирическому сюжету и пафосу, элементам стилизации «под старину», особенно хорошо заметным в известной авторской записи с аранжировкой (клавесин, флейта), вполне могла привлечь старшего поэта. Кстати, именно в 1983 году на экраны вышел фильм Сергея Тарасова «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», где и прозвучала, в числе других, песня Высоцкого, в своё время предназначавшаяся для картины того же режиссёра «Стрелы Робин Гуда», но не вошедшая в него.

Ещё один характерный пример творчества Окуджавы этих лет — песня «Гимн уюту» (1984), посвящённая Алле Пугачёвой в ответ на её песенное поздравление поэта с 60-летием и обращённая к другой давней поэтической теме барда — теме *гитары*. В начале своего песенного пути, в 1961 году, он написал песню, так и называвшуюся: «Гитара». Навеяна она была драматичными обстоятельствами творческой биографии поэта той поры, когда его не принимали не только чиновники, но и многие слушатели, остававшиеся во власти советских песенных стереотипов: «Пускай болтают, что не типичны // в двадцатом веке твои черты. // Пусть друг недолгий в нас камень кинет, // пускай завистник своё кричит — // моя гитара меня обнимет, интеллигентно она смолчит». Прошла почти четверть века. Положение самого поэта уже иное, он признан и широко известен (впрочем, у власти он по-прежнему не в фаворе), но разговоры о судьбе гитары и даже о её необходимости в новое время вновь оказались на повестке дня. Если в прежние времена гитару обличали в «мещанстве» и «пошлости», то теперь её необходимость оказывается под сомнением в силу наступления научно-технической революции. Дескать, того и гляди, как иронически опасался лирический герой Высоцкого, *заменят гитару электроорганы, электророяль и электропила* («Один музыкант объяснил мне пространно...») ²⁶⁵. Однако автору «Гимна уюту» есть чем ответить на эти опасения:

Врут, что она увядает.

Время её не берёт.

²⁶⁵ Там же. Т. 1. С. 134.

*Плачет она и сгорает,
снова из пепла встаёт.*

Так и в этой песне смерть (музыкального инструмента) преодолена — но уже не любовью, как в «Песенке о молодом гусаре», а искусством. Многократно уже похороненная гитара, подобно сказочному Фениксу, *снова из пепла встаёт*. Это, кстати, символично и для творческого пути самого Окуджавы, вроде бы уже попрощавшегося с гитарой, но теперь вновь начавшего сочинять песни.

Однако лирическая ситуация «Гимна уюту», при всём отмеченном нами сходстве с давней песней поэта, всё же иная — более широкая. В песне 61-го года она была связана с обстоятельствами личной биографии автора. Теперь же поэтическая мысль обращена к уюту как фундаментальной ценности человеческого бытия, певцом которой Окуджава, безусловно, был, и в этом отношении вряд ли кто из поэтов-современников (разве что Александр Кушнер) может стать с ним в один ряд. Песня являет собой своеобразный «домашний эпос», где символом уюта, *хозяином покоя* оказывается даже не гитара (хотя и без неё нельзя, она — *главная дама из всех*), а первенец наших утех — *самовар*:

*Он не жалеет водицы
в синие чашки с каймой, —
значит, пора насладиться
пеньем хозяйки самой.*

Этот образ мог быть навеян поэту украшавшей его кабинет и нравившейся ему картиной Юрия Васильева «Самовар»²⁶⁶. Ну а постоянное пристрастие лирического героя Окуджавы к *чаю* общеизвестно — напомним хотя бы стихотворение «Чаепитие на Арбате», разговор о котором у нас уже шёл.

Лирический сюжет «Гимна уюту» разворачивается, как это нередко бывает в песнях Окуджавы 80-х годов, *гордо и неторопливо*. «Героев» песни автор представляет нам поочередно, словно давая каж-

²⁶⁶ См.: Авакян С. Портрет в Божественном переулке // Встречи в зале ожидания. С. 209. На фоне этой картины поэт снят на фото, помещённом на конверте грампластинки (миньон) 1987 года «Песенка короткая, как жизнь сама» (С62 25041 006).

дому из них возможность сольной партии: «Он запыхтит, затрясётся, // выбросит пар к потолку — // тотчас она отзовется // где-нибудь здесь, в уголку». Столь же нетороплива и сама манера исполнения: автор словно любит замечательной *парой* и не спешит оставить их, продлевает счастливые мгновения их своеобразного сотворчества: *Вот и поют они вместе, плачут и снова поют*. Правда, исполнительская судьба «Гимна...» сложилась не слишком удачно: как песня он прозвучал всего несколько раз. Возможно, именно замедленность мелодии и пения автора и смущали, и ему казалось, что слушать столь продолжительную (более пяти минут) песню для публики утомительно. Зато эти стихи он на своих концертах неоднократно декламировал²⁶⁷.

Порой в произведениях поэта 80-х годов можно расслышать отзвуки его давнего пристрастия к творчеству Маяковского. То, что Окуджава перестал говорить о нём как о своём любимом авторе, не означает, что Маяковский, пафос стихов которого нашему герою теперь уже не близок, ушёл из его творческой памяти. Не ушёл. Это чувствуется, например, в таких строках песни «Музыкант»:

*Да ещё ведь надо в душу к нам проникнуть и поджечь...
А чего с ней церемониться? Чего её беречь? <...>
А душа, уж это точно, ежели обожжена,
справедливей, милосерднее и праведней она.*

Строки эти возникли едва ли вне влияния развёрнутой метафоры *пожар сердца* из первой главы уже упоминавшейся нами поэмы Маяковского «Облако в штанах»: «Люди нюхают — / запахло жареным! // Нагнали каких-то. / Блестящие! / В касках! // Нельзя сапожища! / Скажите пожарным: // на сердце горящее лезут в ласках»²⁶⁸ (ср. со строками поэмы Маяковского же «Человек»: «И только / боль моя / острее — // стою, / огнём обвит, // на несгорающем костре // немислимой любви»²⁶⁹). Сама по себе эта метафора встречается, конеч-

²⁶⁷ См.: [Окуджава Б.] ...Для думающих людей: С Окуджавой беседуют харьковские каэспэшники / Публ. и коммент.: А. К[рылов]. // Голос надежды. Вып. 5. С. 345.

²⁶⁸ Маяковский В. Соч. С. 20.

²⁶⁹ Там же. С. 49.

но, и у других поэтов. Вспомним, например, классическое пушкинское «И сердце вновь горит и любит...» Но Окуджава, подобно Маяковскому, разворачивает эту метафору в деталях (добавим ещё: *музыкант, соорудивший из души моей костёр*), а это уже редкий случай. Может быть, здесь есть вольная или невольная полемичность. Один поэт говорит: *нельзя сапожища!* — а другой словно возражает: *а чего с ней церемониться?* Дело в том, что у Маяковского, судя по всему, подразумевается праздное любопытство толпы; у Окуджавы же речь идёт о благотворном воздействии искусства на человеческую душу. Ради этого её не жаль и *поджечь* (ср. со стихотворением 80-х годов «От нервов ли, от напряженья...»), где разворачивается сходная лирическая ситуация: *пламени рокот... в душе*).

Говоря о поздних песнях поэта, нельзя не коснуться самой последней его песни (и, по-видимому, единственной написанной в 90-е годы) — «Отъезд» (1994). Это тоже своеобразный лирический «римейк» (Д. Быков называет такие песни Окуджавы «двойчатками»). «Отъезд» продолжает тему «Песенки о Моцарте», созданной на целую четверть века раньше, в 69-м. «Песенка о Моцарте» содержала программные для автора поэтические размышления об искусстве и о патриотизме — ложном и истинном: «Не оставляйте стараний, маэстро, // не убирайте ладоней со лба. // Где-нибудь на остановке конечной // скажем спасибо и этой судьбе, // но из грехов нашей родины вечной // не сотворить бы кумира себе». Поздняя песня содержит явную реминисценцию из прежней: *не покладая стараний своих* (1994) — *не оставляйте стараний, маэстро, не убирайте ладоней со лба* (1969). Обыграв фразеологизм *не покладая рук*, поэт теперь оригинально совместил два мотива — *стараний* и *рук*. Однако, если в первой песне Моцарт, образ которого возник под впечатлением от посещения Окуджавой как раз в 1969 году Зальцбурга, родного города великого композитора²⁷⁰, и пушкинской «маленькой трагедии»²⁷¹, был как бы *alter ego* самого поэта, то теперь, в песне 94-го года, его

²⁷⁰ См.: Кулагин А. Из комментаторских заметок. С. 568-571.

²⁷¹ См.: Малыгина Н. М. Образы-архетипы в поэзии Булата Окуджавы // Миры Булата Окуджавы. С. 75-76.

фигура принципиально отделена от лирического героя. Здесь не один, а уже два персонажа, «партии» которых развиваются по ходу лирического сюжета как бы параллельно; в итоге лирический сюжет разветвляется и усложняется. Моцарт в новой песне (как, кстати, и в известном стихотворении Давида Самойлова «Дуэт для скрипки и альты», 1981) остаётся всё тем же «пушкинским» Моцартом — молодым, непосредственным, гениальным: «Ну а попутчик мой божеской выпечки, // не покладая стараний своих, // то он на флейточке, то он на скрипочке, // то на валторне поёт за двоих». Иное дело — лирический герой, постаревший, ощущающий себя накануне ухода из жизни:

*Руки мои на коленях покоятся,
вздых безнадежный густеет в груди:
там, за спиной — «До свиданья, околица!»...
И ничего, ничего впереди.*

Утешает, наверное, лишь то, что остаётся играть и петь *за двоих* Моцарт — *этот молоденький*, что *радостных слёз не стирает с лица*. Искусство в очередной раз преодолевает старость и вечную разлуку. Эта истина, сама по себе вроде бы общепонятная, подкрепляется у поэта оригинальными деталями и сравнениями. Так, из австрийского *Зальцбурга* спутники уезжают на вполне российской *бричке* и при этом проезжают тоже нашу отечественную *околицу*. Лирический сюжет от этого обретает дополнительную условность (не то Австрия, не то Россия), даже универсальность, но чаша весов склоняется всё же в сторону России, о чём говорят и другие строки: «Жизнь моя, как перезревшее яблоко, // тянется к тёплой земле припасть». Здесь всё по-житейски русское: и популярнейший садовый плод, поневоле вызывающий ассоциации с русской классикой — с «Антоновскими яблоками» Бунина, с «Августом» Пастернака — и подаривший поэту замечательное сравнение; и, конечно, *землица* — с характерным суффиксом, придающим слову и самой лирической ситуации почти фольклорное звучание.

Песня «Отъезд» посвящена известному музыканту Владимиру Спивакову — человеку намного (на два десятилетия) младшему по

отношению к поэту²⁷²; отсюда, по-видимому, и подчёркнутый в песне возрастной контраст между героями. Но неожиданную — и несколько не отменяющую «спиваковского» содержания — интерпретацию этой пары персонажей предложил М. Муравьёв²⁷³. По его мнению, в образе Моцарта поневоле отразились черты Михаила Нодея — молодого журналиста, собирателя и исследователя авторской песни, тесно общавшегося с Окуджавой в последние годы жизни поэта и трагически погибшего летом 1995 года. Так последняя песня Окуджавы обрела пророческий смысл: *молоденький попутчик*, не желающий *думать про век свой коротенький*, не сумел пережить старшего товарища. Мы ведь помним, что композитор прожил всего тридцать пять лет. Помнит об этом, конечно, и Окуджава; сравним с «Песенкой о Моцарте»: *Коротки наши лета молодые*²⁷⁴.

Возвращение к давним собственным темам порой сопровождается у поэта и привкусом горечи, ощущением бесповоротного и безжалостного хода времени:

*Поистёрся мой старый пиджак,
но уже не зову я портного:
перекройки не выдержать снова —
доплетусь до финала и так. <...>*

*Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель — на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...*

(«Мне не нравится мой силуэт...», нач. 90-х)

Но стихи с таким настроением песнями у поэта не становятся. В процитированном же стихотворении, как и в некоторых других, налицо элементы автопародии (на собственные давние песни «Старый

²⁷² См. подробнее: *Спивакова С.* Невстреча с Булатом // Встречи в зале ожидания. С. 215-217.

²⁷³ См.: *Муравьёв М.* [Альтишуллер В.] Попутчики // Голос надежды. Вып. 2. С. 174-177.

²⁷⁴ О других возможных автореминисценциях в песне 1994 года см.: *Богомолов Н. А.* Так ли просты стихи Окуджавы? С. 423-425.

пиджак» и «Прощание с новогодней ёлкой»), только автопародии не смешной, а печальной²⁷⁵.

И всё же последние годы жизни поэта по-прежнему окрашены Надеждой. Многократно отмечалось, что для шестидесятников перестройка оказалась как бы новой оттепелью, своеобразным возвращением в эпоху собственной молодости. О них в ту пору часто говорили, что именно эти люди перестройку и готовили. Не удивительно, что поэт принял начавшиеся в стране перемены. Отношение Окуджавы к советской системе, попившей немало его крови, было критическим уже тогда, в советское время. Об этом говорят не только его сочинения (объективно), но и некоторые мемуаристы — например, В. Сикорский: «он (Окуджава — *А. К.*) стоял перед окном своего кабинета в редакции “ЛГ”, где он тогда работал (речь о «Литературной газете»); стало быть, дело происходит на рубеже 50-х–60-х годов — *А. К.*), и пристально наблюдал за невероятной, сверхъестественной, прямо-таки апокалиптической грозой. И вдруг у него вырвалось:

— Разнесло, разгромило бы всё!!!

Было ясно, что <...> он имел в виду не окрестные дома, а железобетонный строй, большевистский каркас режима»²⁷⁶.

В советские времена Окуджава сторонился политической жизни (если можно назвать таковой сидение в президиуме партийных собраний и выступления с речами) и включался в общественные дела лишь в тех случаях, когда надо было поддержать кого-то из товарищей. Например, он подписал обращение писателей в защиту Андрея Синявского и Юлия Даниэля, осуждённых в 1966 году за публикацию своих произведений на Западе²⁷⁷. Теперь же, с крушением советской системы, он во многочисленных интервью заинтересованно высказывается по многим жгучим проблемам современной жизни: осуждает консервативную позицию Верховного Совета образца 1993 года, имперскую политику России в Чечне, но при этом в целом одобрительно

²⁷⁵ См.: Новиков Вл. И. Песни и «перепесни»: Окуджава и пародия // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. С. 161-162.

²⁷⁶ Сикорский В. Встреча с памятником. С. 16.

²⁷⁷ Об отношениях Окуджавы и Даниэля см.: Уварова-Даниэль И. Рифмы судеб: Окуджава и Даниэль // Голос надежды. Вып. 2. С. 43-57.

высказывается о развязавшем чеченскую войну президенте Ельцине. Сегодня нетрудно задним числом упрекать Окуджаву в непоследовательности. Но нужно помнить, что он выражал настроения очень большой части интеллигенции той поры, желавшей преодоления рецидивов коммунистического правления и видевшей в Ельцине, начиная с его противостояния верхушке КПСС в конце 80-х годов, символ такого преодоления. Впрочем, и недостатки первого российского президента поэту тоже были видны, он говорил о них в своих интервью. Именно гуманистическая позиция интеллигента сподвигла его, как мы уже говорили (в «военной» главе), на участие в работе комиссии по помилованию при президенте, требовавшей от семидесятилетнего поэта немало сил и нервов при разборе уголовных дел убийц, насильников, маньяков. Плюс к тому — в последние годы он был ещё и членом комиссии по государственным премиям, член совета по культуре и искусству при президенте...

Не все приняли *такого* Окуджаву. Например, писатель и журналист Владимир Соловьёв, к тому времени наблюдавший за российской жизнью уже из-за рубежа (эмигрировал в конце 70-х), полагает, что поэт «ринулся в политику <...> как-то невпопад, грубо, перебарщивая» и «проявился как политический экстремал»²⁷⁸. Здесь, возможно, перебарщивает сам Соловьёв. Ведь для человека, душа которого всю жизнь — повторим ещё раз — питалась *надеждой* («Что ж так долго мы были в разлуке?»), сама возможность осуществления её была ценностью исключительной. И он как мог старался в этом участвовать.

Но умудрённый опытом поэт, жизнь которого была полна драматичных поворотов, не был, конечно, наивно-восторженным апологетом происходивших в стране перемен (а на «экстремала» не походил уж точно). Лучше всего об этом говорят стихи того времени, в которых слышна не только надежда, но и тревога, родственная «жестокой безыллюзорности», необходимой для того, чтобы человек, страна, человечество «обрели новую жизнь. Новую внутреннюю свободу»²⁷⁹.

²⁷⁸ Соловьёв В. Поэзия ходячих истин. С. 28.

²⁷⁹ Рассадин Ст. Булат Окуджава. М., 1999. С. 61.

Такова, скажем, песня «На Сретенке ночной...» Стихи эти опубликованы впервые в 1988 году, но поэт в ходе упоминавшегося нами в первой главе парижского концерта 1995 года говорил, что песня написана «десять лет тому назад, в первый год перестройки». В. Фрумкин и В. Матлин вспоминают, независимо друг от друга, что в мае 1987 года поэт исполнил её в Вашингтоне как новую, написанную «месяца два назад; музыку придумал в Вашингтоне»²⁸⁰. Любопытно, что поэтическое размышление о сложной, переходной общественной ситуации того времени отталкивается у москвича Окуджавы опять (подобно тому, как это бывало у него с Арбатом) от конкретного топонима родного города — улицы *Сретенка*²⁸¹. Оно включает в себя уже хорошо знакомый нам аллегорический образ *Надежды*: «На Сретенке ночной // Надежды голос слышен. // Он слаб и одинок, // Но сладок и возвышен. <...> Когда пройдёт нужда // За жизнь свою бояться, // Когда мои друзья // С прогулки возвратятся, // И оживёт Москва // От погребов до крыш, // Тогда опустеет Париж». Надеясь на благотворные общественно-политические перемены, поэт мечтает увидеть на родине своих друзей-эмигрантов. На их судьбу он прозрачно и довольно пессимистично намекал несколькими годами раньше в иносказательной «Пиратской лирической»: «Когда воротимся мы в Портленд, нас примет родина в объятия. // Да только в Портленд воротиться не дай нам, Боже, никогда»; 1982). Однако и песня «На Сретенке ночной...» очень далека от бодрячества — далека и своим элегическим тоном, неторопливо-раздумчивой интонацией поющего поэта, и концовкой, дающей слушателю понять, «что всё не так просто и легко». Таков автокомментарий на том же парижском концерте, где песня исполнялась, кстати, без привычного гитарного аккомпанеента, под рояль, что усилило её патетичность и позволило ей прозвучать как программное для поэта произведение:

²⁸⁰ Фрумкин В. Ещё раз о Булате // Голос надежды. Вып. 8. С. 36. Ср.: Матлин В. Встречи в Вашингтоне // Там же. С. 45.

²⁸¹ В поздней лирике поэта эта улица упоминается ещё не раз — в стихотворениях «Арбата больше нет: растаял, словно свеченька...», «Отчего ты печален, художник...», «Моя жена уже давно...» Очевидно, это объясняется тем, что она расположена сравнительно недалеко от Безбожного (Протопоповского) переуллка, где поэт в ту пору жил. Именно по Сретенке, имевшей тогда двустороннее движение, он ездил на машине в центр Москвы.

*А если всё не так
И всё как прежде будет,
Пусть Бог меня простит,
Пусть сын меня осудит,
Что я зря я распахнул
Счастливые крыла.
Что ж делать? Надежда была.*

«Поздний» Окуджава верен себе как мастер поэтического слова: он делает смелый ход, обнажив буквальный смысл поговорки *Бог простит*, которую люди и верующие и неверующие употребляют обычно безотносительно к Богу, по разным житейским поводам. Этот смысл заострён за счёт соседства со строкой *пусть сын меня осудит*, ставящей *Бога* и *сына* в один семантический и синтаксический ряд, несмотря на то, что один из них *простит*, а другой *осудит*. Чьё мнение в данном случае весомее — ещё вопрос...²⁸²

Поэтическая тревога слышна и в стихотворении «Подмосковная фантазия», опубликованном в «Литературной газете» 16 января 1991 года, а написанном, скорее всего, в конце 90-го. «Я прочитал, — комментирует стихи там же, на газетной полосе, сам автор, — эссе Виктора Астафьева о музыке Георгия Свиридова, и оказалось, что мы одинаково относимся к великой тайне творчества. И мне захотелось посвятить писателю одно из своих новых стихотворений, в котором размышляю о таинстве литературного ремесла». В самом деле, стихотворение имеет посвящение *В. Астафьеву*. Эссе, о котором идёт речь, было опубликовано в газете «Советская культура» 15 декабря.

Сразу скажем, что отношение к *тайне творчества* у двух писателей и *одинаковое*, и в то же время не совсем. Окуджава согласен с Астафьевым там, где тот пишет, что не может «объяснить <...> природу творческого замысла»²⁸³. И поэт считал «неприличным» анализировать своё творчество. Но если Астафьев явно неодобрительно высказывается о «массе людей, которая угадывает за художника истоки его творчества», то Окуджава к таким попыткам относится спо-

²⁸² Мотив *сына* в сходном смысловом контексте звучал у Окуджавы в стихотворении «Арбатское вдохновение...»; см. «арбатскую» главу нашей книги.

²⁸³ Астафьев В. Выстоять! // Советская культура. 1990. 15 дек. С. 1.

койно: «Время скажет потом и большое количество критиков, литературоведов — когда-нибудь они всё определят»²⁸⁴. Позиция Окуджавы скромнее и в другом, и здесь мы как раз переходим к тексту стихотворения. Если Астафьев настойчиво говорит о *великой тайне творчества*, то автор «Подмосковной фантазии» признаётся, как бы даже принижая свой труд: «Но я *всего* стихотворец: так создан и так живу // в пристрастии к строчке и рифме, в *безумии этом нелепом*» (курсив наш). То есть — не претендую на какую-то особую миссию, а просто профессионально делаю своё дело. Как, кстати, и критики. У каждого — своя работа. Обратимся ещё раз к автокомментарию: «мы одинаково относимся к великой тайне *творчества*» — но всё же я «размышляю о таинстве литературного *ремесла*».

Само же стихотворение вызвано в самом деле тревожным состоянием дел в стране. Советско-партийная номенклатура, поначалу вроде бы потеснённая перестройкой, жаждала отката назад. На телевидении царил чиновник Кравченко, насаждавший стиль застойных брежневских лет в самых худших его образцах, очевидных для зрителя, уже успевшего привыкнуть к таким острым программам как «Взгляд» или «600 секунд». В конце 1990 года тогдашний министр иностранных дел СССР Шеварднадзе (будущий президент Грузии) сказал с трибуны на всю страну о надвигающейся диктатуре. Разговоры о возможном военном перевороте шли повсеместно и вскоре, в августе 91-го, обернулись реальностью (неудавшаяся попытка смещения Горбачёва так называемым ГКЧП, ускорившая распад Советского Союза). В этот тревожный момент и появляется стихотворение Окуджавы, построенное на антитезе образов лирического героя и кружащегося над ним *ворона*, напоминающего об известной народной песне «Чёрный ворон, что ты вьёшься...» и символизирующего нависшую опасность. Поэт усиливает мотив зловещего *пророчества* алчущей добычи птицы, в народной песне лишь намеченный («Чёр-

²⁸⁴ Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» С. 73 (из выступления 1983 г.).

ный ворон, я не твой»), но в лирике Окуджавы звучавший к этому времени уже не раз (например, в песне «Примета»)²⁸⁵:

*Ворон над Переделкином чёрную глотку рвёт.
Он как персонаж из песни над головой кружится.
Я клювом назвать не осмеливаюсь его вдохновенный рот,
складками обрамлённый скорбными, как у провидца.

И, видя глаз прозорливый и слушая речи его,
исполненные предчувствий, отчаяния и желчи,
я птицей назвать не осмеливаюсь крылатое существо,
как будто оно обвиняет, а мне оправдаться нечем.*

Соотношение сил героя и ворона складывается изначально как будто не в пользу первого: ворон — *провидец*, а герой — *всего стихотворец*. Первый *царствует в небесах*, а второй — *всего-навсего в малиннике*. Но в финале антитеза неожиданно и парадоксально разрешается, напротив, в пользу героя: «Ворон над Переделкином чёрную глотку рвёт, // что-то он всё пророчит мне будто бы ненароком, // и, судя по интонациям, он знает всё наперёд... // Но в этом моё преимущество перед лесным пророком». Обыкновенность и малость частного человеческого бытия оказывается *преимуществом* перед всеведением провидца, и в этом есть своя поэтическая мудрость, напоминающая о давней окуджавской «Молитве»: *Пока Земля ещё вертится...* Что может сделать человек для того, чтобы она вдруг не остановилась? Только задуматься и ощутить ужас и конечность земного существования — не только своего, но и всеобщего? «Да, слабость, — трактовал «Подмосковную фантазию» Ст. Рассадин. — И — да, сила <...> Это победа жизни, пусть временная, как сама жизнь»²⁸⁶. Так что стихи, вызванные как будто общественными обстоятельствами, обретают ещё и философский подтекст.

²⁸⁵ Об образе ворона в лирике поэта, в том числе на фоне фольклорной традиции, см.: Соколова И. А. Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы // «Свой поэтический материк...»: Науч. чтения, посвящ. 75-летию со дня рожд. Булата Окуджавы. М., 1999. С. 36; то же — в кн.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 71.

²⁸⁶ Рассадин Ст. Булат Окуджава. С. 61. Подробнее об этом стихотворении см.: Кулагин А. В. «Подмосковная фантазия» Окуджавы и её источник // Кулагин А. В. Словно семь заветных струн... С. 89-97.

Лирический сюжет стихотворения разворачивается на фоне *Переделкина*, где поэт в свои последние годы живёт на даче (если точнее, то это соседствующий с Переделкиным посёлок «Мичуринец») почти постоянно, предпочитая сосредоточенное одиночество столичной суете. В этом предпочтении есть нечто державинское («Возможно ли сравнить что с вольностью златой, // С уединением и тишиной на Званке?»), пушкинское (*наш кабинет* — так называл классик деревню, где ему обычно хорошо писалось), нечто толстовское, яснополянское... Обстановка дома, где действует теперь музей поэта, поражает своей скромностью — и это при европейской известности хозяина! Простой быт и природа дают ему ощущение творческой радости и душевного равновесия, чуть-чуть приправленных самоиронией, вообще присущей поздней лирике Окуджавы: «Сперва с аппетитом отличным // съедаю нехитрый обед // и в пику безумцам столичным // ныряю под клетчатый плед, // а после в порыве сердечном, // пока за глазами черно, // меж вечным и меж быстротечным // ищу золотое зерно» («Мне нравится то, что в отдельном...»); «Нынче я живу отшельником // меж осинником и ельником, // среди лени и труда. // И мои телохранители — // не друзья и не родители... // Солнце, воздух и вода» («Нынче я живу отшельником...»). Оксюморон *среди лени и труда* предельно точно выражает суть настроения поэта: внешне он *ленив* по сравнению с суетящимися *безумцами столичными*, но по творческому *труду*, пожалуй, даст им фору. В таком контексте даже строчка известной в советское время пионерской речёвки: «Солнце, воздух и вода — наши лучшие друзья» — избавляется от идеологического привкуса и обретает простое буквальное значение.

Но, при всей своей тяге к творческому уединению, поэт в последние годы жизни немало путешествует по миру, посещает США, Израиль, Германию, Францию, выступает с концертами и лекциями, пишет под впечатлением от этих поездок целые циклы стихов. Сквозной мотив этих стихов — судьба русских эмигрантов и вообще русской культуры. Получив в Москве по почте фотографию с изображением своих «американских» соотечественников музыковеда Владимира Фрумкина и священника Виктора Соколова, снявшихся

летом 1991 года на фоне часовни Норвичского университета, где сам поэт преподавал в Русской школе, — Окуджава откликнулся стихотворением. В нём за частным фактом дружеского общения возникают размышления об историческом пути России и русских:

*Что у вас среди тех дерев, под стеною белой храма?
Как горите — вдохновенно или так, по мере сил?
Я не знаю, где точней и страшнее наша драма,
и вернётся ли обратно, я не знаю. Не спросил.*

(«Калифорния в цвету. Белый храм в зелёном парке...»)²⁸⁷

На рубеже 80-х–90-х годов в публицистике и критике много говорили о единстве русской культуры, трагически расколовшейся после революции на «здешнюю» и «тамошнюю», и Окуджава тоже не хочет разделять её: *наша драма* — то есть наша общая, неделимая. В уже цитировавшемся нами стихотворении этой поры «Париж для того, чтоб ходить по нему...» поэт пишет, вспоминая недавно умершего друга, писателя-эмигранта Виктора Некрасова: «Париж для того, чтоб, забыв хоть на час // борения крови и классов, // войти мимоходом в кафе “Монпарнас”, // где ждёт меня Вика Некрасов». *Борения крови и классов* отступают перед памятью о дружбе и перед общей родиной. Одним словом, и в стихах о загранице, несущих на себе отпечаток свежего, совсем не старческого, поэтического взгляда («Париж для того, чтоб ходить по нему, // глазеть на него, изумляться...»), Окуджава остаётся во власти российской тематики, наших национальных проблем. Восприятие Запада, будь то Норвич или Париж, пропущено у него через призму конкретных человеческих судеб друзей и знакомых.

Париж... Французской столице суждено было стать последним прижизненным пристанищем русского поэта. Сюда он приехал с женой в мае 1997 года, с самого начала складывавшегося для него очень тяжело. В январе умирает его старший сын (от первого брака) Игорь, вину перед которым отец ощущал всегда (после безвременной кончины матери в 1965 году мальчик остался сиротой и воспитывался у родственников; судьба взрослого Игоря сложилась тоже очень драма-

²⁸⁷ См. подробнее: *Фрумкин В.* Ещё раз о Булате. С. 15.

тично²⁸⁸). Видимо, на поездку во Францию он надеялся как на средство восстановления душевного равновесия после такой утраты. По свидетельству жившего в Париже писателя-эмигранта Анатолия Гладилина, Окуджава ехал «просто так, неофициально, отдохнуть, побродить по городу»²⁸⁹, давно ему знакомому (первый приезд состоялся ровно за тридцать лет до этого). Путь в Париж пролёг через Германию, где Окуджава встретился в Кёльне со своим старым другом Львом Копелевым, в тот момент уже тяжелобольным. Чуть раньше, в другом немецком городе, Марбурге, поэт написал своеобразное лирическое завещание — стихотворение «Когда петух над Марбургским собором...»:

*Он воспеваает лишь рассвет прекрасный
или закат и праведную ночь.*

*А это мы, что над добром не властны,
стараясь и совесть превозмочь.*

*Кричи, петух, на Марбургском соборе,
насмешничай, пугай, грози поджечь.*

*Пока мы живы, и пока мы в горе,
но есть надежда нас предостеречь.²⁹⁰*

Здоровье у семидесятитрёхлетнего поэта было неважным. Он принимал гормоны от астмы, иммунитет был ослаблен, и Окуджава опасался инфекции. Она его в поездке и настигла. Он заболел гриппом, перешедшим в воспаление лёгких, и оказался в военном госпитале Перси под Парижем, специализировавшемся в лёгочных заболеваниях. Но даже высокопрофессиональные французские врачи не смогли его спасти: вдруг открылась ещё и язва, и такого стечения болезней организм уже не перенёс. 12 июня вечером Окуджава скончался.

«Не пускайте поэта в Париж — он поедет, простудится, сляжет...» — пела в 80-х, имея в виду прежде всего судьбу русской ли-

²⁸⁸ См.: Крылов А. Цена вопроса // Грани. № 239. 2011. С. 6-15.

²⁸⁹ Гладилин А. Последние дни Булата Окуджавы // Гладилин А. Улица генералов: Попытка мемуаров. М., 2008. С. 301.

²⁹⁰ Окуджава Б. Стихотворения / Сост. О. В. Окуджава и С. С. Бойко. М., 2006. С. 395. Об истории написания стихотворения см.: Медовой И. Последнее путешествие Булата // Встречи в зале ожидания. С. 238-239; Кархофф Б. Булат Окуджава в Марбурге // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 75-76.

тературной эмиграции, Вероника Долина. Едва ли она подозревала, что её строки окажутся пророческими для одного из родоначальников жанра, в котором работает и она сама. Между тем, в парижской кончине русского поэта есть нечто символическое. Ведь именно в Париже ушёл из жизни в 1977 году Александр Галич. С этим городом очень тесно связана судьба женатого на русской парижанке Марине Влади Высоцкого — кстати, за два месяца до смерти тоже оказавшегося в парижской клинике (Шарантон). То, что финалы судеб трёх великих бардов сошлись на французской столице, по-своему закономерно: русское искусство всегда тянулось к этой стране, заимствовало её культурный опыт, находило приют в годы изгнания. Может быть, отчасти потому, что во французском национальном характере, открытом и поэтичном, есть что-то близкое русской душе...

Тело Окуджавы было перевезено в Москву, и прощание с ним прошло на Арбате (а где же ещё?..), в Театре имени Вахтангова. В день похорон, во второй его половине, пошёл дождь, но люди шли и шли попрощаться с любимым поэтом. Среди них был и Александр Городницкий, написавший затем прощальные стихи о своём старшем собрате по авторской песне: «В развороченном сердце Арбата // Я стоял возле гроба Булата, // Возле самых булатовых ног, // С нарукавным жгутом красно-чёрным, // В карауле недолгом почётном, // Что ещё никого не сберёг. <...> И косой, как арбатский художник, // Неожиданно хлынувший дождик // За толпою усердно стирал // Все приметы двадцатого века, // Где в начале — фонарь и аптека, // А в конце — этот сумрачный зал»²⁹¹. В самом деле, смерть поэта пришлась на самый финал столетия. Потому она невольно — вместе со случившейся полутора годами раньше смертью Бродского — как бы подвела черту под историей русской поэзии этого столетия, начавшейся с Блока (его строку «Ночь, улица, фонарь, аптека» и обыграл в своём стихотворении Городницкий), которого Ахматова назвала: *памятник началу века*. Масштаб же Окуджавы, выразившего в своём творчестве настроения миллионов людей, окрасившего своим неповторимым поэтическим колоритом и озвучившего своим негромким

²⁹¹ *Городницкий А.* «...Нам не хватало Окуджавы» // *Голос надежды*. Вып. 2. С. 84, 85.

голосом целую эпоху, с каждым годом будет проступать всё отчётливее. Очевидно, что рамки своей эпохи он перешагнул. Своё место в монографиях и учебниках по истории русской литературы он уже занимает, и впредь оно только упрочится, мы в этом не сомневаемся. Диалог поэта с нами будет продолжен.

На могиле Окуджавы на Ваганьковском кладбище — некрополе поэтов и артистов — нет ограды. *Не запирайте вашу дверь, пусть будет дверь открыта...*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В указатель не включены: Окуджава Б. Ш.; мифологические и вымышленные литературные персонажи; имена собственные, входящие в названия учреждений, населённых пунктов и улиц.

- Абдулов В. О. 15
Абельская Р. Ш. 8, 34, 44, 56, 71, 104, 109, 124
Авакян С. А. 116, 120, 156
Авраменко Л. 14
Адов И. 18
Азимова Е. В. 5, 57-58
Акелькин В. И. 14, 35
Акопджанова В. В. 32
Аксёнов В. П. 83
Александрова М. А. 56, 85, 119-120, 129, 131, 146
Алексеева А. В. 17
Алексеева И. В. 14
Алексиевич С. А. 97
Альтшуллер А. 24, 55
Альтшуллер В. Б. (Майский Я.; Муравьёв М.) 16, 70-71, 78, 86, 160
Андреев К. Е. 15, 92
Андропов Ю. В. 60, 126
Аннинский Л. А. 16-17
Анчаров М. Л. 16, 26, 47
Аракчеев А. А. 129
Аронов А. Я. 35
Артёмова С. Ю. 117
Арцимович (Окуджава) О. В. 12-14, 45, 104, 118, 133, 169
Асеев Н. Н. 124
Астафьев В. П. 164-165
Ахмадулина Б. А. 28, 90
Ахматова А. А. 133, 170

Багрицкий Э. Г. 123-124
Баевский В. С. 144, 146
Баранов М. О. 15
Бараташвили Н. М. 100
Баратынский Е. А. 130

Баруздин С. А. 61
Батюшков К. Н. 130
Бек Т. А. 54
Белая Г. А. 14, 30, 45
Белый А. 75
Белявский А. Г. 20
Бергман И. 84
Берия Л. П. 65
Берковский В. С. 108
Бетаки В. П. 12
Блантер М. И. 37
Блок А. А. 44, 56, 75, 97, 111, 131, 144, 170
Богомоллов Н. А. 14, 40-42, 48, 94, 120, 134, 152-153, 160
Бойко С. С. 12-15, 29, 45, 51, 60, 74, 98, 103-104, 112, 116-117, 121, 136, 169
Брежнев Л. И. 60, 110, 126-127
Брик Л. Ю. 125
Бродский И. А. 116-117, 139, 170
Букса И. П. 125, 140
Булгаков М. А. 82, 128-129
Бунин И. А. 159
Бутаева З. А. 54
Бухтаяров А. 14
Быков Д. Л. 39, 54, 97, 126, 133, 158

Ваншенкин К. Я. 42
Васильев Б. Л. 97
Васильев Ю. В. 156
Васильева Л. Н. 5
Вертинский А. Н. 40-41, 54, 97, 143-146
Визбор Ю. И. 16-17, 19, 53, 68, 73
Вийон Ф. 7-8, 74
Виноградов М. В. 21

- Влади М. 170
 Владимиров С. В. 35, 132-133
 Вознесенский А. А. 5, 28, 42
 Волков Ф. Г. 118
 Ворошилов К. Е. 42
 Высоцкий В. С. 12, 15-16, 18-19, 34,
 37, 54, 56, 62, 67-68, 71, 75, 91,
 98-99, 104-105, 108, 121, 136, 145,
 152-155, 170

 Гаврилов Л. 78, 88
 Гайдар Е. Т. 69
 Галич А. А. 6-7, 12, 15-17, 19, 32,
 40-41, 43, 56, 60, 64, 91, 117, 119-
 120, 126, 143, 145, 170
 Гандельман П. М. 33
 Гарсиа Лорка Ф. 9
 Гелейн А. И. 85
 Гельфонд М. М. 45, 117
 Георгиев Л. 58
 Гербовицкий А. З. 14
 Герцен А. И. 117
 Гёте И. В. 141
 Гизатулин М. Р. 27, 31-33, 48-49, 70,
 125
 Гладилин А. Т. 169
 Глазков Н. И. 79
 Глазов Ю. 45
 Гоголь Н. В. 28
 Голодный М. 56
 Голубничая А. В. 83
 Гомер 79
 Горбачёв М. С. 61, 69, 165
 Горбовский Г. Я. 42
 Горленко Н. В. 9, 153
 Городницкий А. М. 170
 Григорьев А. А. 122
 Григорьев П. Г. 42
 Гринберг Р. М. 88
 Гроссман В. С. 61
 Грузман В. М. 114

 Давидов Р. 32
 Давыдов Д. В. 104, 130
 Давыдов Ю. В. 117
 Дагуров В. Г. 53, 60
 Даев Б. 145
 Дайчман М. Н. 20-21
 Даниэль Ю. М. 6, 161
 Дантес-Геккерн Ж.-К. 128
 Дарвин М. Н. 71
 Дейч М. М. 54
 Дельвиг А. А. 129
 Державин Г. Р. 111, 124, 167
 Долина В. А. 170
 Долинский Д. М. 100
 Достоевский Ф. М. 41, 117, 138
 Дубшан Л. С. 31, 93
 Дунаевский И. О. 36

 Евтушенко Е. А. 28, 42, 54, 100
 Егоров Б. Ф. 129
 Елигулашвили Э. В. 52, 100
 Ельцин Б. Н. 162
 Есенин С. А. 111, 124
 Ефремов О. Н. 28

 Живописцева И. В. 27, 31-32, 123,
 125
 Жук М. И. 52
 Жуковский В. А. 130, 144

 Завалишин В. К. 39
 Зайцев В. А. 91, 96-97, 109
 Замятин Е. И. 61
 Звягина М. Ю. 51
 Зимин И. М. 14, 35
 Зобнина Э. М. 54
 Зорин А. Н. 74
 Зубовский Ю. Н. 40

 Иванов Б. В. 151
 Исаковский М. В. 56

 Казаков Ю. П. 91
 Калмыкова А. 29
 Каманкина М. В. 26
 Камбурова Е. А. 14

- Карамзин Н. М. 117
Карелов В. А. 54
Карстен А. В. 119
Кархофф Б. 169
Карякин Ю. Ф. 67, 89
Каганович В. И. 19
Качан В. А. 107
Кибиров Т. Ю. 40, 94
Ким Ю. Ч. 148
Киплинг Р. 108-109
Клячкин Е. И. 68
Кнабе Г. С. 51, 69, 71, 77, 80-81, 85, 87-88
Коваленко А. А. 46
Коваленко С. А. 123
Ковалёв В. В. 3
Ковалёва С. В. 3
Ковнер В. Я. 149
Козицкая Е. А. 94
Колумб Х. 32
Кольцов А. В. 111
Кондратова Т. И. 139
Копелев Л. З. 169
Коржавин Н. М. 29
Королёва Н. В. 42
Костромин А. Н. 12, 26
Котляров Б. И. 48
Крейтнер Н. Г. 15
Кравченко Л. П. 165
Красухин Г. Г. 130, 149
Кристаллинская М. В. 152
Кристи С. М. 95-96
Крылов А. Е. 3, 5, 7-8, 10-12, 14-15, 21-24, 27, 29, 32, 35, 39, 50-51, 54-55, 62, 74, 84, 88, 112, 126, 132, 147, 151-152, 157, 169
Кудасова В. В. 146
Кузнецова Е. Р. 26
Кукин Ю. А. 108
Кукулевич М. А. 119
Куллэ В. А. 116
Куняев С. Ю. 5, 149
Куприн А. И. 76
Курилов Д. Н. 74
Курицын В. Н. 31
Кушнер А. С. 70, 156
Кякшто Н. Н. 79
Лазарев Л. И. 104
Ламорисс А. 39, 104
Лебедева Е. 75, 130
Левашов В. С. 151
Левин Г. М. 28-29
Левинтон А. Г. 33
Левитанский Ю. Д. 6, 13, 26, 90, 133
Лемарк Ф. 109
Ленин В. И. 42, 117
Леонович В. Н. 29
Лермонтов М. Ю. 27, 66, 99, 120
Лисянский М. С. 36
Лисочкин И. 18, 125
Ломоносов М. В. 124
Лотман Ю. М. 129
Луговской В. А. 108
Лунин М. С. 118-119, 121
Львов В. Ю. 35
Майский Я. *см.* Альтшуллер В.Б.
Макарова Н. А. 146
Максимов В. Е. 83
Малыгина Н. М. 158
Мандельштам О. Э. 45
Мартынов Л. Н. 33
Марьясин И. Л. 69
Матвеева Н. Н. 108, 133
Матлин В. Г. 163
Матюшкина Е. Н. 54
Маяковский В. В. 44, 55, 75, 100, 123-125, 128, 137, 157-158
Медведев Ф. Н. 153
Медовой И. Б. 169
Межевич Д. Е. 38
Межиров А. П. 26, 41, 90
Мельников В. С. 119
Метченко А. И. 92
Мигуля В. Г. 84
Миронер Ф. Е. 57
Михайлова Е. 29

- Михайловская А. Г. 54
 Монтан И. 27, 37-39, 109-110, 140
 Мосова Д. В. 56, 131
 Мотыль В. Я. 118
 Моцарт В. А. 45, 105, 158-160
 Муравьёв М. *см.* Альтшуллер В.Б.
- Набоков В. В. 54
 Налбандян А. С. 27, 49-50, 56, 60, 65, 69, 101
 Налбандян М. В. 70
 Налбандян С. С. 70
 Наполеон I Бонапарт 120, 151
 Некрасов В. П. 6, 83, 168
 Некрасов И. А. 3, 151
 Некрасов Н. А. 28, 40-41
 Никитин С. Я. 21
 Никитский Я. В. 15, 19
 Николаев П. А. 92
 Николаева Т. М. 35
 Ничипоров И. Б. 69
 Новиков Вл. И. 17, 41, 44, 55-56, 74-75, 78, 114, 124-125, 132, 139, 143, 161
 Нодель М. Ф. 160
- Образцов С. В. 38-39
 Огнев В. Ф. 52
 Озеров Л. А. 100
 Окуджава Б. Б. («Антон») 13
 Окуджава В. Ш. 70
 Окуджава (Смольянинова) Г. В. 27, 31, 125
 Окуджава Г. М. 65
 Окуджава И. Б. 168-169
 Окуджава О. В. *см.* Арцимович О.В.
 Окуджава О. С. 50
 Окуджава Ш. С. 49-50, 57-60, 63-64
 Опекушин А. М. 123
 Оруэлл Д. 136
 Осетров Е. И. 92
 Охрименко А. П. 95-96
- Павел I 113-115
- Панов М. В. 139
 Панченко Н. Т. 32
 Паперный З. С. 44, 104, 114
 Пастернак Б. Л. 26, 44, 61, 75, 100, 133, 159
 Паустовский К. Г. 91
 Пестель П. И. 117-118
 Петраков А. Е. 29
 Петрушанская Е. М. 117
 Пётр I 114-115, 121
 Поздняев М. К. 67
 Покрасс С. Я. 42
 Покровский А. Н. 151
 Половец А. Б. 153
 Полонская Е. Г. 109
 Приставкин А. И. 104
 Пугачёва А. Б. 155
 Пушкин А. С. 22, 27, 30, 36, 40, 48, 69, 75, 86, 94, 98, 111-112, 118, 120-131, 135, 150, 158-159, 167
 Пьеха Э. С. 44
- Радищев А. Н. 69
 Раевская М. А. 58
 Рассадин С. Б. 162, 166
 Ревич В. А. 89
 Ревич Ю. В. 89
 Резник И. Р. 84
 Ремарк Э. М. 110
 Ришина И. И. 14, 45, 50, 121
 Розенблюм О. М. 27, 29
 Романов Б. Н. 62
 Романовы, династия 115
 Рубцов Н. М. 111
 Рыбников А. Л. 135
 Рязанов Э. А. 27
- Сажин В. Н. 10-12, 62, 98
 Сажин Д. В. 10, 62
 Самовер А. М. 21
 Самойлов Д. С. 26, 90-91, 132, 159
 Светлов М. А. 56-57
 Свиридов Г. В. 164
 Свиридов С. В. 12-13, 93, 104, 138

- Семаков Л. П. 68, 84
 Семёнова Е. А. 15, 31, 116
 Сент-Экзюпери А. 85
 Сервантес М. 89
 Сикорский В. В. 77, 141, 161
 Симонов К. М. 61, 95, 108
 Синельников М. И. 45
 Синявский А. Д. 6, 161
 Скарлыгина Е. Ю. 112
 Скобелев В. П. 50
 Славин Л. И. 117
 Слепакова Н. М. 42
 Слуцкий Б. А. 91, 110
 Смеляков Я. В. 51, 114
 Смехов В. Б. 139
 Смирнов В. В. 100
 Смольянинова Г. В. *см.* Окуджава
 Г. В.
 Смольяниновы 125
 Соколов В. 167
 Соколов Д. П. 14
 Соколова И. А. 17, 33, 73, 166
 Соловьёв В. И. 118, 142, 162
 Сочилина Н. 88
 Спиваков В. Т. 159-160
 Спивакова С. 160
 Сталин И. В. 7, 26, 61-67, 78, 110,
 115, 126
 Стоун Л. Р. 149
 Субботина Т. Е. 20
 Сурганова Т. В. 108
 Сычёва А. В. 149
- Табидзе Г. В. 50
 Тарасов С. С. 155
 Твардовский А. Т. 95, 126
 Тимашева М. А. 54
 Тихонов Н. С. 108
 Тодоровский П. Е. 92
 Толстой А. Н. 115
 Толстой Л. Н. 75, 92, 167
 Томашевский Ю. В. 143
 Трифонов Ю. В. 91, 117
 Троицкий Ю. Л. 103
- Тропышко А. Г. 14
 Трошин В. К. 152
 Тургенев И. С. 103
 Тютчев Ф. И. 103, 144
- Уварова С. В. 98-99
 Уварова-Даниэль И. П. 161
 Урбан-Подольян А. 139-140
 Утёсов Л. О. 38
 Уфлянд В. И. 116
- Фатьянов А. И. 37, 73
 Фет А. А. 152
 Фоменко И. В. 117
 Фрейдин Ю. Л. 26
 Фризман Л. Г. 119-120, 130
 Фролов А. 98
 Фрумкин В. А. 25-26, 83-84, 163,
 167
- Хазагеров Г. Г. 6, 112
 Хазагерова С. В. 6, 112
 Ханукаева И. В. 14
 Хемингуэй Э. 110
 Храмов Е. Л. 35
 Хрущёв Н. С. 26, 58, 110
 Хуциев М. М. 28, 57-58
- Цветаева М. И. 92
 Цветков В. И. 9, 62, 89, 116
 Циолковский К. Э. 28, 42
 Цявловская Т. Г. 111-112
- Чайковский Р. Р. 5, 44, 63, 67, 94,
 113, 120, 130, 149-150
 Черненко К. У. 60
 Черников А. П. 55
 Чесноков С. В. 78
 Чубайс А. Б. 69
 Чудакова М. О. 45, 53, 99, 109
 Чупринин С. И. 111, 130
 Чужанов С. П. 17
- Шабанов В. К. 53

Шварц И. И. 134
Шеварднадзе Э. А. 165
Шекспир В. 75
Шемякин М. М. 21
Шилов К. В. 112
Шилов Л. А. 4-5, 18, 24, 78
Шмелёв Д. Н. 35
Шмидт С. О. 71-72, 75
Шпаликов Г. Ф. 39, 57-58
Шраговиц Е. Б. 120
Шрейберг В. Ф. 95-96
Штерн Л. Я. 139

Шумкина И. В. 151

Щербаков М. К. 68
Щербакова В. Ф. 14
Щипачёв С. П. 122-124

Эзоп 114

Эйдельман Н. Я. 112-113, 117-118

Эпштейн М. Н. 111, 148-149

Юровский В. Ш. 3, 10-11, 14-15, 18,
20, 31, 42, 47, 49, 70, 83

СОДЕРЖАНИЕ

Трудный случай текстологии.....	4
Как всё начиналось.....	26
Грустные комиссары	49
На арбатском дворе.....	69
Бумажный солдат.....	89
Золотой век.....	110
Точное «неточное» слово.....	132
Второе дыхание.....	151
<i>Указатель имён</i>	172

Научно-популярное издание

Кулагин Анатолий Валентинович

ЛИРИКА БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Научно-популярный очерк

Текст печатается в авторской редакции

Издательство «Булат»
115409, Москва, пр. Маршала Жукова, 39

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография»:
140400, г. Коломна Московской обл., ул. III Интернационала, 2-а

Подписано в печать 19.12.2018
Формат 60х90/16. Бумага офсетная
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,2
Тираж 300 экз. Заказ №