

А.Кулагин

**ОКУДЖАВА  
и ДРУГИЕ**

2008

МОСКВА  
БУЛАТ  
2008



---

А. Кулагин

ОКУДЖАВА  
И ДРУГИЕ

**Из исследований и рецензий  
2002–2007 гг.**

МОСКВА  
БУЛАТ  
2008

**УДК 821.161.1.0**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**  
**К90**

*Редактор-составитель*  
**А. Е. Крылов**

*Фото* И. Некрасова

**Кулагин А. В.**

**К90** Окуджава и другие: Из исслед. и рецензий 2002–2007 гг. — М.: Булат, 2008. — 248 с.: портр.

**ISBN 978-5–91457-002-3**

В сборник включены статьи доктора филологических наук, профессора А. В. Кулагина (р. 1958) о творчестве Булата Окуджавы. Открывает сборник обзорная статья об авторской песне, написанная для вузовского учебника. Отдельный раздел знакомит читателя с биографической и научной литературой о творчестве поэта. Сборник издан к юбилею автора и адресован филологам и всем интересующимся поэзией и авторской песней.

**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**

**ISBN 978-5–91457-002-3**

© А. В. Кулагин, 2008

## ***Коротко об авторе***

*Анатолий Валентинович Кулагин — профессор Коломенского пединститута. В начале 1990-х с солидным багажом пушкиниста он пришёл в высококоведение, а в 1999-м в МГУ им. М. В. Ломоносова защитил докторскую диссертацию по теме «Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого». Однако на этом не остановился. В своей научной работе он уделяет всё большее внимание авторской песне 1950–1980-х годов — и в целом как явлению, и творчеству отдельных её классиков — М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Галича и других. Написанные им главы об этом явлении отечественной культуры вошли в учебные пособия для старшеклассников и студентов.*

*Сегодня с полным правом можно констатировать, что А. В. Кулагин стал одним из ведущих исследователей в этом направлении филологической науки.*

*В 2003 году, продолжая уделять постоянное внимание творчеству Владимира Высоцкого, он успешно шагнул на непаханую ниву окуджавоведения. Этой его плодотворной работе и посвящена настоящая — пока небольшая! — книжка. Она без ведома автора собрана и издана друзьями и коллегами к его пятидесятилетию.*

*«Большому кораблю — большое плаванье», дорогой Анатолий Валентинович!*

## I

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ  
*Из вузовского учебника\**

Начиная со второй половины 50-х годов в большую литературу вошла и широко распространилась (особенно среди молодежи) авторская песня.

*Авторская песня* — музыкально-поэтическое направление, предполагающее исполнение автором (обычно под гитару) собственных произведений, в которых ему принадлежат, как правило, и стихи, и мелодия. Среди авторов «первой волны» наибольшую известность получили Михаил Анчаров (1923–1990), Юрий Визбор (1934–1984), Юлий Ким (р. 1936), Новелла Матвеева (р. 1934), Александр Городницкий (р. 1933) и наконец Булат Окуджава (1924–1997), которого порой считают родоначальником авторской песни, хотя хронологически это не совсем точно. Позже, в начале 60-х, со «второй волной» пришли в авторскую песню Владимир Высоцкий (1938–1980) и Александр Галич (наст. фамилия — Гинзбург; 1918–1977), которые сформировали свои художественные принципы в полемике с романтическим утопизмом «шестидесятников» (ощущая конечно же прочнейшую духовную связь с этой формацией)<sup>1</sup>. Вместе с Окуджавой они составили классический бардовский триумvirат. Если Окуджава наиболее лирично выразил тонкий эмоциональный мир интеллигента, то Галича, сочинением остросоциальных песен фактически порвавшего с благополуч-

\* Впервые: История русской литературы. XX век: [Учеб. для филол. фактов.]: В 2 ч. / Под ред. В. В. Агеносова. М.: Дрофа, 2007. Ч. 2.

<sup>1</sup> См.: Новиков Вл. И. По гамбургскому счёту: (Поющие поэты в контексте большой лит.) // Авторская песня. М., 2002. С. 373.

ной жизнью советского драматурга и киносценариста, можно назвать певцом протеста — протеста против лжи, во многом царившей в тогдашней общественно-политической атмосфере страны; Высоцкий же (возможно, вообще самая значительная фигура в авторской песне), с присущим ему острым и точным чувством национального менталитета, создал уникальную поэтическую «энциклопедию русской (или советской) жизни» 60–70-х годов и одновременно как никто другой выразил ощущение трагической расколотости сознания современного человека. В эти же годы к когорте бардов прибавились и другие имена: Юрий Кукин (р. 1932), Евгений Клячкин (1934–1994), Александр Дольский (р. 1938).

Авторская песня, как и многие другие явления культурной жизни 50–60-х годов, обязана своим появлением атмосфере общественного оживления эпохи «оттепели». Своей демо-кратичностью, публицистичностью, формой подачи стиха она сродни так называемой эстрадной поэзии (Е. Евтушенко, А. Вознесенский и др.); вместе с тем авторская песня шла дальше в своей политической независимости и бескомпромиссности. Социальный феномен авторской песни заключался прежде всего в том, что человек эпохи «оттепели» уже имел ч т о сказать и в стремлении сказать это обходил официальные запреты. Борьбаться с авторской песней было невозможно: не нуждаясь в типографском станке, она бесконтрольно расходилась по стране в магнитофонных записях (по аналогии с самиздатом её называли «магнитиздатом»). Словно ощущая своё бессилие, власть относилась к бардам довольно жёстко. Многие из них в разной мере испытали на себе официальное неприятие и давление. Так, Ю. Киму долгое время приходилось пользоваться псевдонимом; В. Высоцкий не раз подвергался травле в печати и сталкивался с различными запретами; А. Галич, исключённый из Союза писателей и Союза кинематографистов и тем лишённый средств к существованию, вовсе был вынужден эмигрировать из страны и умер в изгнании.

Эстетическая природа авторской песни неоднозначна. С одной стороны, она отличается от традиционной поэзии му-



зыкально-исполнительской стороной, и полнота восприятия обеспечивается здесь, помимо самих стихов, ещё и мелодией, ритмом, интонацией, голосом (особенно выразительной и богатой нюансами была исполнительская манера Высоцкого). В этом смысле авторская песня восходит к древней традиции синкретизма в искусстве; в искусстве же нового времени для неё важен опыт «ариевок» А. Вертинского, которого Галич называл «родоначальником русского шансоньерства», театральных зонгов Б. Брехта и других близких им явлений. В то же время авторская песня — особая форма бытования лирической поэзии; во многих своих образцах она не уступает «письменной» поэзии первого ряда. К тому же многие программные произведения крупных бардов не стали песнями, остались в архиве именно как стихотворения. Поэтому закономерно рассматривать авторскую песню прежде всего как явление литературы.

Тематический и проблемный спектр авторской песни очень широк, он в каком-то смысле адекватен сложной и многообразной реальности, открывшейся сознанию человека второй половины XX столетия. Например, важнейшим открытием первых бардов стала тема «маленького (лучше сказать, обыкновенного) человека», унаследованная, конечно, от классической литературы, но в новое время зазвучавшая по-новому, вписавшаяся в поиски литературы и искусства эпохи «оттепели». «Песня про низкорослого человека, который остановил ночью девушку возле метро “Электрозаводская”» (1955, 1957) М. Анчарова поётся от имени инвалида, потерявшего на фронте обе ноги («маленького человека» в буквальном смысле слова). Жизнь его сломана, о чём сам он говорит с горькой иронией («Я человек холостой»); иронично и само название песни, явно пускающее слушателя «по ложному следу» и своей видимой легковесностью оттеняющее трагизм судьбы героя (названия такого типа вообще характерны для Анчарова). В финальной строфе, где рост героя как бы уменьшается уже до роста ребёнка («Дома, как в детстве, мать // Положит меня на кровать...»), поэт, передавая предельное отчаяние своего персонажа, мастерски возвращает прямое значение известному фразеологизму

(позже этим приёмом будет часто пользоваться Высоцкий — кстати, вообще испытывший на себе заметное влияние старшего поэта и наряду с другими крупными бардами, развивший анчаровскую линию непарадного изображения войны, шедшую вразрез с официальным искусством советского времени): «Кто придумал войну, // Ноги б тому оторвать!».

В «Песенке о московском муравье» (1959) Б. Окуджавы поэтическое иносказание как бы заведомо снижает героя, но и «простому муравью» «нужно на кого-нибудь молиться», и вот муравей «создал себе богиню» — с «обветренными руками» и на «стареньких туфельках». Весь лирический сюжет песни строится на совмещении и взаимоподмене двух смысловых планов — «малого» и «великого» («муравей» рядом с «богиней»); оно позволяет ощутить глубину и в то же время обыкновенность воспеваемого чувства:

И тени их качались на пороге,  
безмолвный разговор они вели,  
красивые и мудрые, как боги,  
и грустные, как жители Земли.

Такой подход к человеку, конечно, тоже резко разделял авторскую песню и официальную культуру (в том числе и массовую песню), где подлинный гуманизм быт подменён высокопарной риторикой («Человек проходит как хозяин необъятной Родины своей» — В. Лебедев-Кумач). Этой риторике противостояло и элегическое начало в авторской песне, восходящее к жанру романса, с которым авторская песня генетически тесно связана и которому во многом обязана своей задушевной, доверительной интонацией. Это ощущается, например, в песне того же Окуджавы «Полночный троллейбус» (1957), уже самим зачином отменявшей плакатно-оптимистическое представление о «советском человеке», которому «с каждым днём всё радостнее жить»: «Когда мне невмочь пересилить беду, // когда подступает отчаянье...»

Едва ли не первыми в культуре «оттепели» барды открыли романтику природы. Обращение к ней, с опорой на уже складывавшуюся в ту пору традицию туристической песни,

вернувшей выросшему в условиях жёстких идеологических и психологических ограничений человеку (особенно — молодому человеку) ощущение своей неразрывной связи с природой. В историко-культурном плане этот перелом можно сравнить с вытеснением рационализма сенсуализмом в европейском сознании первой половины XVIII века. Особую достоверность и притягательность придавала песням на эту тему личность и биография автора. Например, слушателю «А жёнам надоели расставания...» (1959) А. Городницкого, содержащей строки:

А я иду, доверчивый влюблённый,  
 Подальше от сервантов и корыт,  
 И, как всегда, болот огонь зелёный  
 Мне говорит, что путь открыт,

— важно было знать, что её автор — геолог, и сам испытал всё, о чём поёт. Кстати, бегство «от сервантов и корыт» или, выражаясь языком того времени, от «мещанства» — существенная примета сознания «шестидесятников», широко отозвавшаяся в авторской песне. Например, «за туманом и за запахом тайги», а не «за деньгами», звал слушателя и Ю. Кукин («За туманом», 1964).

Своя романтическая экзотика есть и в песнях Ю. Визбора — журналиста по профессии, немало поездившего по стране и особенно тяготевшего к горной теме:

Здравствуйте, хмурые дни,  
 Горное солнце, прощай!  
 Мы навсегда сохраним  
 В сердце своём этот край.

(«Домбайский вальс», 1961)

Отдал дань этой теме и В. Высоцкий. Побывав в 1966 году в горах во время съёмок фильма «Вертикаль», он вдохновился профессией альпиниста и создал для фильма целую серию ставших широко известными песен («Песня о друге», «Здесь вам не равнина...» и др.).

В то же время барды открывают для себя поэзию города как «малой родины» и как средоточия важных для них жизненных ценностей. Такова Москва Окуджавы и Визбора; таков Ленинград Городницкого и Клячкина. Воспеваются же ими

обычно не город вообще, а конкретное и дорогое поэту место: «Арбатского романса знакомое шитьё, // к прогулкам в одиночестве пристрастие...» (Б. Окуджава. «Романс», 1969).

В литературе «оттепели» авторская песня наиболее откровенно высказалась на лагерную тему, в хрущёвское время остававшуюся темой почти запретной (публикация в 1962 году «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына была лишь исключением из общего цензурного правила). В разработке этой темы барды опирались на традицию популярного в те годы «блатного» фольклора. «Интеллигенция поёт блатные песни», — неодобрительно констатировал в те годы Е. Евтушенко. Между тем знание и исполнение (конечно, в узком кругу) таких песен стали своеобразной приметой вольномыслия. Песни на лагерную тему, стилизации «зэковского» фольклора встречаются уже у бардов «первой волны». Например, песня А. Городницкого «На материк» (1960) многими воспринималась как лагерная. Но подлинный поэтический «архипелаг ГУЛАГ» создан А. Галичем и В. Высоцким.

Одной из первых песен Галича стали «Облака» (1962), написанные от имени бывшего заключённого, который «двадцать лет протрубил по тем лагерям». Теперь единственная его радость — «четвёртого — перевод, и двадцать третьего — перевод», возможность забыться и слегка покуражиться в эти дни («Эй, подайте ж мне ананас // И коньячку ещё двести грамм!»). И здесь поэт раздвигает рамки одной судьбы, выходит на большое поэтическое обобщение:

И по этим дням, как и я,  
Полстраны сидит в кабаках!  
И нашей памятью в те края  
Облака плывут, облака.

Целая галерея зэков, репрессированных, высланных, и одновременно — их палачей проходит перед слушателем песен Галича («Заклинание», «Всё не вовремя», «Песня-баллада про генеральскую дочь», «Летят утки...»). Одна из вершин этой темы и всего творчества поэта — баллада «Королева материка» (1971), где создан зловещий образ-символ лагерного миропорядка:

И пускай нам другие дают срока,  
 Ты нам вечный покой даёшь,  
 Ты, Повелительница зэка,  
 Ваше Величество Белая Вошь!  
 Наше Величество Белая Вошь!  
 Королева Материка!

К этим произведениям у Галича примыкает и цикл «Литераторские мостки» (по названию писательского некрополя на Волковом кладбище в Петербурге), в который он объединил песни о писателях, пострадавших от советской власти, — Мандельштаме, Зощенко, Пастернаке.

В творчество Высоцкого лагерная тема вошла тоже с самых первых песен. Она широко звучит в его иронично-пародийных произведениях из «блатной» жизни, созданных в первой половине 60-х годов («Татуировка», «Бодайбо», «Зэка Васильев и Петров зэка» и др.) и выразивших, по меткому замечанию М. В. Розановой, ощущение «общей приблатнённости нашего бытия»<sup>2</sup>. Значительный шаг в этом направлении сделан поэтом в «Баньке по-белому» (1968), написанной в тот момент, когда власть стремилась «в забвенье утопить живую быль» (А. Твардовский. «По праву памяти») о сталинском терроре. Герой «Баньки...», подобно герою «Облаков» Галича, много лет провёл в лагерях, и трагедия его не только в этом, но и в том, что он, как и многие другие, беззаветно верил вождю, профиль которого выколол на своей левой груди — «ближе к сердцу». Татуировка Сталина становится в песне символом «холодного прошлого», «наследия мрачных времён», от которого теперь поможет избавиться банька. Чуткий к архетипам народного сознания, Высоцкий не случайно обращается здесь к образу бани, в народном представлении находившейся как бы в пограничном пространстве между жизнью и смертью<sup>3</sup>:

Застучали мне мысли под темечком:  
 Получилось — я зря им клеймён, —

<sup>2</sup> Синяевский А., Розанова М. «Для его песен нужна российская почва» / Беседа вела Н. Уварова // Театр. 1990. № 10. С. 147.

<sup>3</sup> См. об этом: Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 139–144.

И хлещу я березовым веничком  
По наследию мрачных времён.

В 70-е годы поэт написал ещё несколько песен от лица лишённых свободы людей: «Был побег на рывок...», «Летела жизнь», «Райские яблоки», — превратив поэтические рассказы о злоключениях своих героев в баллады-притчи философского звучания, с присущим художнику умением выразить глубокий поэтический смысл через конкретную деталь, вырастающую до символического значения («Летела жизнь в плохом автомобиле // И вылетала с выхлопом в трубу»).

Прочитированные выше песни Галича и Высоцкого относятся к ролевой лирике (термин Б. О. Кормана из его монографии «Лирика Некрасова»), герой которой представляет иной, далёкий от автора, тип сознания и биографии. Оба поэта, артистичные по натуре и профессионально связанные с театром и кино (Высоцкий играл на сцене Театра на Таганке, снялся во многих фильмах, Галич начинал свой путь в искусстве тоже как актёр), часто обращались к ролевой манере. Особенно широк и демократичен ролевой диапазон песен Высоцкого: воин, спортсмен, аквалангист, старатель, крестьянин, уголовник... При этом эффект подлинности был столь силён, что в сознании слушателей (а Высоцкий был невероятно популярен среди современников, видевших в нём «своего» поэта) герой и автор сливались воедино. Художник мог «перевоплощаться» даже в неодушевлённые предметы («Песня самолёта-истребителя», «Песня микрофона»), в животных — как, например, в трагической и при этом всё же оптимистичной «Охоте на волков», созданной Высоцким в 1968 году, «в момент, когда стечением обстоятельств его судьба непризнанного поэта <...> и большая совесть страны, изготовившейся к прыжку в Прагу, стянулись в тесный неразрывный узел»<sup>4</sup>:

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,  
Но сегодня не так, как вчера:  
Обложили меня, обложили —  
Но остались ни с чем егеря!

<sup>4</sup> Гершкович А. Владимир Высоцкий. М., 1993. Кн. 1. С. 178–179.

Поскольку авторская песня возникла как бы в противовес официальной культуре и по отношению к ней зачастую выполняла роль своеобразного скоморошества, — в творчестве бардов сильно комическое начало, выраженное в самых разнообразных формах. Например, Ю. Киму присуща ироническая интонация: «Вот как жили в прежние годы, // Когда не было свободы!» («Волшебная сила искусства», 1984). Галич передаёт ощущение абсурда современной жизни с помощью гротескных ситуаций — так в поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1966–1969), один из героев которой по приказу свыше после осудившего сталинизм XX съезда партии взрывает статую «отца всех народов» и вдруг, подобно пушкинскому Дон Гуану или Евгению из «Медного всадника», «внезапно сквозь пургу слышит голос каменный»:

Был я Вождь вам и Отец,  
Сколько мук намелено!  
Что ж ты делаешь, подлец?!  
Брось кайло немедленно!

Высоцкий же в одних случаях высмеивает советские идеологические клише («Зачем нам врут: // «Народный суд!» — // Народу я не видел...»), в других переиначивает в бурлескном тоне хрестоматийные произведения — вроде пролога пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» («Лукоморья больше нет», 1967). Здесь поэт следует традиции песенного трио в составе С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко, сочинивших на рубеже 40–50-х годов, ещё до появления авторской песни, ряд комедийных переделок классических сюжетов («Венецианский мавр Отелло...», «Донна Лаура» и др.). В своих перепевах классики Высоцкий не пародировал, конечно, саму классику, а пользовался известными образами для сатирического изображения современной действительности:

Лукоморья больше нет,  
От дубов простыл и след, —  
Дуб годится на паркет —  
так ведь нет:

Выходили из избы  
Здоровенные жлобы —  
Порубили все дубы  
на гробы.

В условиях цензуры барды нередко пользовались эзоповым языком, иносказанием, прозрачно прикрывавшим подлинный смысл той или иной песни. Так, в «Песенке о Моцарте» (1969) Б. Окуджавы присутствие композитора («Моцарт отечества не выбирает — // просто играет всю жизнь напролёт») скорее номинально, в подтексте же — отношение поэта к собственному отечеству, истинная любовь к которому не нуждается в приукрашивании или замалчивании его недостатков (характерная примета официальной пропаганды брежневского времени):

Где-нибудь на остановке конечной  
скажем спасибо и этой судьбе,  
но из грехов своей родины вечной  
не сотворить бы кумира себе.

Немало иносказательных сюжетов у Галича. Например, «Петербургский романс», формально посвящённый декабристам, возник по горячим следам событий августа 1968 года, когда Советский Союз ввёл войска в Чехословакию, подавив «пражскую весну». Прямым обращением современникам звучит в этой песне страстный призыв поэта к протесту:

И всё так же, не проше,  
Век наш пробует нас:  
Можешь выйти на площадь?  
Смеешь выйти на площадь?  
Можешь выйти на площадь,  
Смеешь выйти на площадь  
В тот назначенный час?!

Большим мастером эзопова языка был и Высоцкий, иногда обращавшийся к традиции жанра басни с присущими ему иносказательными или аллегорическими персонажами («Песенка про мангустов», «Песенка про Козла отпущения» и др.).



Авторская песня смело раздвинула границы поэтического языка эпохи, противопоставив выхолощенности и однообразию лексики официально разрешённой литературы живую разговорную речь, «узнаваемость» которой была важным фактором успеха бардов у слушателей. Порой она контрастно подчёркивала, даже пародировала условную, откровенно литературную лирическую ситуацию:

Платок вышивая цветной,  
 Ни старый, ни новый, —  
 Я знаю, — для встречи со мной  
 Вы нынче готовы.  
 Свои же намерения  
 Означу словами:  
 На сивом на мерине я  
 Приеду за вами.

(Н. Матвеева. «Письмо к любимой», 1964).

В других случаях — особенно ярко у Высоцкого и Галича — разговорная речь характеризует тип «простого» человека:

Ой, Вань, гляди, какие клоуны!  
 Рот — хочь завязочки пришей...  
 Ой, до чего, Вань, размалёваны,  
 И голос — как у алкашей!

(В. Высоцкий. «Диалог у телевизора», 1973)

В 70-е годы, по мере усугубления «застойных» тенденций в общественной жизни страны, погружения её в атмосферу безвременья, творческое сознание ведущих бардов становилось всё более рефлексивным. Окуджава стал писать меньше песен и больше заниматься исторической прозой. В творчестве Высоцкого и Галича в эти годы сокращается доля сюжетных, комедийных песен, зато всё чаще звучит лирико-философский монолог, содержащий поэтические раздумья автора о своей судьбе, своём поколении и эпохе. У Галича такие мотивы связаны с ощущением предстоящего изгнания (в 1974 году состоится его вынужденный отъезд на Запад):

Не жалею ничуть, ни о чём, ни о чём не жалею,  
 Ни границы над сердцем моим не вольны,  
 Ни года!

Так зачем же я вдруг при одной только мысли шалею,  
 Что уже никогда, никогда...  
 Боже мой, никогда!..

(«Опыт ностальгии», 1973)

Высоцкому важен мотив общего неблагополучия жизни, в которое не вписывается неординарная личность:

Придёт и мой черёд вослед:  
 Мне дуют в спину, гонят к краю.  
 В душе — предчувствие как бред, —  
 Что надломлю себе хребет —  
 И тоже голову сломаю.

(«Штормит весь вечер, и пока...», 1973).

Кстати, в 70-е годы у Высоцкого резко возрастает доля завершённых лирических стихотворений, не ставших песнями, что тоже свидетельствует о рефлексивном, в чём-то даже интимном характере его поэзии этих лет, включающей такие программные для художника произведения, как «Мой Гамлет», «Я никогда не верил в миражи...» и др.

Несмотря на то что определение «жанр авторской песни» широко используется в научной литературе, саму авторскую песню можно трактовать как некое наджанровое явление, включающее в себя пародийную стилизацию («Товарищ Сталин» Юза Алешковского — известного писателя, в хрущёвские времена тоже отдавшего дань песне), балладу («Райские яблоки» Высоцкого), песню-репортаж («На плато Расвумчорр...» Ю. Визбора), инвективу («Баллада о чистых руках» А. Галича; слово «баллада» имеет здесь иронический смысл), дружеское послание («Друзьям» Ю. Кима)...

Между тем уже с конца 60-х годов в авторской песне — прежде всего у Высоцкого и Галича — намечается тенденция к укрупнению формы, выразившаяся как в усложнении сюжета («Банька по-белому», «Королева материка»), так и в появлении целых песенных циклов — таких как «История семьи в песнях» Высоцкого, «Коломийцев в полный рост» Галича (в последнем случае три сатирические «истории» иронически перемежаются двумя «интермедиями»). Это ощущение круп-

ными бардами недостаточности песенной формы, их попытки «выпрыгнуть из жанра традиционных песен» (*А. Галич*)<sup>5</sup> стали, может быть, невольным предвестием будущего кризиса авторской песни, подспудно зревшего в 70-е годы. Смерти Галича (1977) и Высоцкого (1980) стали символическим рубежом, обозначившим завершение эры авторской песни как значительного живого явления общественной и культурной жизни. Официальное же признание её во второй половине 80-х годов, в эпоху «перестройки», и возвращение в литературу многих до того замалчивавшихся имен, одновременно обозначил и переход авторской песни в область истории культуры. В 80-е и 90-е годы она, оставаясь уже на периферии широкого интереса, не выдвинула фигур, равноценных своим классикам.

Такое положение вещей связано, во-первых, с общим изменением ситуации в постсоветской России. Вольная или невольная оппозиционность авторской песни, её «эзопов язык» в условиях отсутствия цензуры утратили свою актуальность. Во-вторых, авторская песня, изначально сознательно противопоставлявшая себя не несшей «никакой информации» (*В. Высоцкий*) песне эстрадной, — со временем всё более ассимилировалась массовой культурой, становилась в отношении к некоторым авторам едва ли не частью шоу-бизнеса. Однако традицию авторской песни, её «молодежную» ветвь можно видеть в бард-роке (*А. Башлачёв, Б. Гребенщиков, В. Цой* и др.), расцвет которого пришёлся на 80-е годы.

---

<sup>5</sup> См. об этом: *Зайцев В. А.* «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. IV. М., 2000. С. 358–378.

«СНАЧАЛА ОН, А ПОТОМ МЫ...»  
*Крупнейшие барды  
и наследие Александра Вертинского\**

Мысль о том, что Вертинский оказался предтечей авторской песни, давно стала общим местом: её можно встретить и на страницах авторитетнейшего литературоведческого справочника<sup>1</sup>, и в эссе известного критика, открывающем сборник его работ о бардах<sup>2</sup>. Да и сами барды считали так. Галич назвал Вертинского «родоначальником русского шансоньерства», а Окуджава (выслушавший в начале пути немало тех же упрёков, что выпали на долю Вертинского: в отсутствии композиторского мастерства, профессионального вокала и т. п.) — «создателем жанра современной авторской песни». Между тем статей, где эта преемственность была бы более-менее подробно развёрнута и аргументирована, пока крайне мало. Выделим здесь статью Е. Я. Лианской, нацеленную в основном на музыкаловедческий аспект проблемы<sup>3</sup>. Ряд интересных наблюдений

---

\* Впервые: *Голос надежды*. Вып. 2. М., 2005. Автор благодарен А. Е. Крылову и О. В. Шляховой за помощь в работе над статьёй.

<sup>1</sup> См.: *Щемелёва Л. М.* Вертинский А. Н. // *Русские писатели. 1800–1917: Биограф. слов.* / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 1. М., 1989. С. 430.

<sup>2</sup> См.: *Аннинский Л.* Предтеча // *Аннинский Л.* Барды. М., 1999. С. 5–15.

<sup>3</sup> См.: *Лианская Е. Я.* А. Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы*. Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 390–399. См. также: *Тарлышева Е. А.* Вертинский и барды шестидесятых // Там же. С. 400–403; то же, с изменениями, под названием: *О вкладе А. Н. Вертинского в становление жанра авторской песни // 100 лет Серебряному веку: Материалы междунар. науч. конф.* М., 2001. С. 218–222. Назовём также беллетризованную работу: *Макаров А.* Александр Вертинский: Портрет на фоне времени. М.; Смоленск, 1998. С. 430–443.

о традиции Вертинского в авторской песне есть в монографии И. А. Соколовой<sup>4</sup>. Она отмечает, в частности, что Вертинский предвосхитил и так называемую «композиторскую ветвь» авторской песни, то есть создание и исполнение бардами произведений на чужие стихи. Мы тоже будем учитывать произведения, созданные художником на стихи других поэтов: в его творческом прочтении они как бы авторизовались, «приобретали черты стиля самого Вертинского»<sup>5</sup>. Для слушателей это были не столько, скажем, Блок или Гумилёв (не говоря уже о менее известных авторах), сколько именно Вертинский.

Не претендуя на всесторонний охват традиции Вертинского в поющей поэзии нового времени, мы считаем важным для начала ограничиться творчеством трёх классиков авторской песни, само сочетание которых с лёгкой руки Вл. Новикова порой обозначают как ОВГ, — Окуджавы, Высоцкого и Галича. Фигуры эти потому особенно показательны, что они — крупнейшие. Общая тенденция должна проявиться у них наиболее ярко и выпукло.

### 1.

Александр Галич — единственный из классиков авторской песни, подробно высказавшийся о Вертинском, сначала в устных рассказах о нём, затем — в специальном мемуарном очерке «Прощальный ужин» (1977). Но прежде всего — посвятивший памяти Вертинского одно из своих поэтических произведений — песню «Салонный романс» (1965), в которой обыграны мотивы нескольких известных «ариэток» («Сероглазый король», «Бразильский крейсер», «Лиловый негр», «Пани Ирена», «Прощальный ужин»): «И спой — как под старой шинелькой // Лежал сероглазый король»; «Из рыжей Бразилии крейсер // В кисейную гавань плывёт»; «И правнук лилового негра // За займом приедет в Москву»; «И тихая пани Ирена // Наденет на негра пальто»; «Нам ужин прощальный — не ужин, //

<sup>4</sup> См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 92–93.

<sup>5</sup> Щемелёва Л. М. Указ. соч. С. 430.

А сто пятьдесят под боржом»<sup>6</sup>. Отмечено, что Галич пользуется здесь «приёмом дискредитации, профанирования общезначимых культурных образов и символов», с помощью которого он «обнажает весьма неприглядную истинную сущность происходящего в современном мире»<sup>7</sup>.

«Салонный романс» входит в лирическую трилогию о трёх Александрях, включающую ещё песни о Полежаеве («Гусарская песня») и Блоке («Цыганский романс»)». И Полежаев, и Блок входили в официальный литературный пантеон советского времени — это были «разрешённые» Александры. «Сомнительное» тогда имя Вертинского звучало в этом ряду вызывающе, и в то же время оно заполняло искусственный пропуск, способствуя восстановлению подлинной картины русской поэзии. Сам Галич хотел, чтобы его воспринимали как поэта, который «не нарушил цепочку», то есть сохранял поэтическую традицию вопреки всем стремлениям власти оборвать её. «Салонный романс» — одна из первых «историко-литературных» песен поэта, поддерживающих ту самую «цепочку» преемственности, прежде всего — по отношению к культуре Серебряного века, более всего оскопленной советской идеологией (позже Галичем будет создан цикл «Литераторские мостки», героями кото-

<sup>6</sup> Здесь и далее поэтические произведения бардов (за исключением особо отмеченных случаев) цитируются по изданиям: *Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003; Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 2002; Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. Ссылки на них не оговариваются. Произведения Вертинского цитируются по авторским фонограммам; орфография и пунктуация сверены по изданию: *Вертинский А. Дорогой длиною... / Подгот. текста Ю. Томашевского и Л. Вертинской. М., 1991. Исключения оговариваются особо.**

<sup>7</sup> *Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из вечных тем в поэзии Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 70.*

<sup>8</sup> Оригинальную, хотя в чём-то, на наш взгляд, и спорную, интерпретацию трилогии см. в ст.: *Малкина В. Я., Доманский Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрийских песнях» А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 129–138.*

рого станут писатели, в той или иной степени пострадавшие в годы сталинщины).

Поэтому важен уже сам факт поэтической «реабилитации» Вертинского. Но барду этого мало. Хорошо зная о непростом отношении к художнику со стороны «эстетов», относивших его творчество к массовой культуре, Галич ставит его на уровень высокой поэзии — в частности, поэзии Мандельштама, одного из самых сложных мастеров Серебряного века и потому в глазах многих стоявшего на противоположном (по отношению к Вертинскому) полюсе тогдашней русской культуры. Об этом свидетельствуют некоторые мотивы «Салонного ромansa» — а именно настойчиво звучащие мотивы древнегреческой мифологии, для поэзии самого Вертинского не характерные: «И вновь эти греки из Трои // Стремятся Елену украсть!..»; «А Троя? — Разрушена Троя, // И это известно давно» и, наконец, в финале:

Всё предано праху и тлену,  
 Ни дат не осталось, ни вех.  
 А нашу Елену, Елену —  
 Не греки украли, а век!

Галич словно предвосхищает здесь свою позднейшую песню «Воспоминания об Одессе», в которой он, по его признанию, хотел «соединить два начала — живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала». Песня имеет эпиграф из стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?», и в самом тексте песни этот мандельштамовский мотив тоже звучит: «И снова в разрушенной Трое // — Елена! — // Труба возвестит». Другие мотивы и образы греческой мифологии (например, Одиссей) появятся у Галича в песне «Возвращение на Итаку», героем которой станет тот же Мандельштам. Благодаря античным ассоциациям личность и судьба Мандельштама заведомо оказываются своеобразным поэтическим подтекстом судьбы героя «Салонного ромansa». *Укравший* Елену век словно украл у русской культуры и Вертинского с Мандельштамом;

стихи же Галича об этих и других художниках — поэтическая попытка восстановления целостности русской культуры<sup>9</sup>.

И в очерке, и в устных рассказах Галича о Вертинском постоянно подчёркивается связь поэта с миром дооктябрьской России. Рассказывая о том, как Вертинский рассчитывался в ресторане, поэт отмечает почтительно-восхищённую реакцию официанта старой выучки: «Но — вот был человек, *к о т о р ы й з н а л ц е н у д е н ь г а м*, понимаете? Человек из *т о й* жизни — из той, которую этот старик-официант ещё помнил. Человек *т о й* закваски. Это его пронзило»<sup>10</sup>. И в очерке «Прощальный ужин» Вертинский предстаёт «человеком из какой-то другой, фантастической жизни». Из какой именно, хорошо поясняет приведённый здесь же Галичем «полуанекдот» о приёме в честь Вертинского у Алексея Толстого, когда на вопрос одного из гостей «Кого ещё ждём?» «грубый голос остроумца Смирнова-Сокольского ответил: “Государя!”».

Вообще Вертинский прямо или ассоциативно возникает в творческом сознании Галича как раз в тех случаях, когда он пишет о трагическом революционном разломе русской истории. Младший поэт просто не мог пройти мимо песни Вертинского «То, что я должен сказать», отклика на гибель юнкеров в октябре семнадцатого года, — настолько эта песня, неожиданная для камерного, казалось бы, таланта её автора, в то же время «галичевская» по страстному гражданскому накалу. Нам

<sup>9</sup> О таком пафосе произведений Галича о русских писателях см. в ст.: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 99–128. Кстати, общавшегося с Вертинским Галича поразит то, что тот совсем не знал поэзии Мандельштама (см.: Галич А. Устные рассказы / Публ. А. Крылова // Кн. обозрение. 1998. 27 янв. С. 13). Думается, однако, что для Галича важен не сам этот факт (объясняемый им же самим как следствие отъезда Вертинского из России), а отсутствие прямой творческой связи между художниками, в его восприятии осознанно или интуитивно близкими друг другу. В очерке «Прощальный ужин» Галич свидетельствует, что, услышав от собеседника стихотворение Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...», Вертинский «заплакал».

<sup>10</sup> Галич А. Устные рассказы. С. 13.



думается, что стихотворение «Памяти Живаго» (1971), хотя действительно связано с романом и поэзией Пастернака<sup>11</sup>, перекликается и с песней Вертинского. У них общий повод написания — одно историческое событие; их сближают и некоторые общие мотивы — например, мотив непогоды (АВ: «Замесили их грязью» — АГ: «И снова погода, похоже, // Испортиться хочет к утру. // Предвестьем Всевышнего гнева // Посыплется с неба крупа»), мотив истинной и ложной скорби по убитым (АВ: «И какая-то женщина с искажённым лицом // Целовала покойника в посиневшие губы <...> И пошли по домам под шумок толковать» — АГ: «И тут ты заплачешь. И даже // Пригнёшься от боли тупой. // А кто-то, нахальный и ражий, // Взмахнёт картузом над толпой!»).

Любопытно, что стихотворение «Памяти Живаго» перекликается с «Салонным романсом». Строки «О, Боже мой, Боже мой, Боже! // Кто выдумал эту игру?!» напоминают следующий катрен «Романса»: «А сердце сжимается больно, // Виски малярный мокро — // От этой игры треугольной, // Безвыигрышной этой игры», — а значит, напоминают и о Вертинском. Кстати, у «Памяти Живаго» и «Салонного романса» общий стихотворный ритм, что, может быть, тоже неслучайно: трёхстопный амфибрахий мог восприниматься поэтом как «размер Вертинского» (им написаны известные песни «Минуточка» и «Мадам, уже падают листья»).

Следствием всё того же исторического разлома оказалась и русская эмиграция, к первой и третьей волне которой принадлежали соответственно Вертинский и Галич. В последние годы жизни у покинувшего страну барда появилась ещё одна веская и горькая причина для параллелей. В стихах Галича обнаруживаются перекички с песнями предшественника, созданными в годы эмиграции и тематически с нею связанными. Во-первых, в написанной незадолго до отъезда песне «Мы по глобусу ползаем» Галич берёт эпиграфом и затем цитирует в тексте строки из песни «Чужие города» (стихи Р. Блох и А. Вер-

<sup>11</sup> См.: *Архипочкина О. О.* Пастернак в творческом восприятии Галича // Галич: Новые ст. и материалы. М., 2003. С. 121–124.

тинского): «Там шумят чужие города // И чужая плещется вода»<sup>12</sup>. По горькому лирическому чувству отторженности от родины эти произведения близки друг другу.

Но, кажется, чаще творческая мысль Галича обращалась к другой эмигрантской песне Вертинского — «Над розовым морем», написанной на стихи Г. Иванова:

Над розовым морем вставала луна,  
Во льду зеленела бутылка вина,

И томно кружились влюблённые пары  
Под жалобный рокот гавайской гитары.

— Послушай. О, как это было давно,  
Такое же море и то же вино.

Мне кажется, будто и музыка та же...  
Послушай, послушай, — мне кажется даже...

— Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой.  
Мы жили тогда на планете другой.

И слишком устали, и слишком мы стары  
Для этого вальса и этой гитары...<sup>13</sup>

Нам думается, этой песней Галичу подсказаны некоторые интонационные ходы. Скажем, строка Вертинского «Послушай. О, как это было давно» напрямую предвосхищает зачин созданного в эмиграции стихотворения Галича «А было недавно, а было давно...» Стихи обращены к русским эмигрантам, сохранившим в изгнании русскую речь, «сумевшим сбереечь, ронявшим легко, невзначай, простые слова расставаний и встреч». Здесь звучит та же тема единства, нерушимости русской культуры — вопреки всем трагическим поворотам истории. К двойному *послушай* восходит, по-видимому, аналогичный оборот в написанной Галичем незадолго до отъезда песне «Когда я вернусь» (1973): «Послушай, послушай, не смейся, //

<sup>12</sup> См. подробнее: *Крылов А.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 52–53. Там же, на с. 88–89, см. об эпиграфе из Вертинского к «Салонному романсу».

<sup>13</sup> *Иванов Г.* Собрание соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 312. Вертинский точно следует поэтическому оригиналу, слегка изменяя лишь концовку.

Когда я вернусь...» Строка «Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой» в качестве переломной в лирическом сюжете песни могла отозваться у Галича в более ранней песне, «После вечеринки» (1970?): « — Ну что вы, Иван Петрович! — // Ответит гостю хозяйка, — // Бояться автору нечего...» Не исключено, что мотив гавайской гитары сыграл свою роль в работе Галича над упоминавшейся нами песней «Возвращение на Итаку», хотя сам автор, предваряя исполнение песни, говорил, что этот мотив имеет конкретный биографический источник<sup>14</sup>.

Вообще поиск конкретных реминисценций из Вертинского в поэзии Галича может быть продолжен. Нам, например, представляется, что строки поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1969) о грядущем тиране:

И, рассыпавшись мелким бесом  
И поклявшись вам всем в любви,  
Он пройдёт по земле железом  
И затопит её в крови.  
И наврёт он такие враки,  
И такой наплетёт рассказ,  
Что не раз тот рассказ в бараке  
Вы помянете в горький час —

тоже имеют «вертинское» происхождение. Сравним их с цитатой из песни «Сумасшедший шарманщик»: «Будет это пророк или просто обманщик, // И в какой только рай нас погонят тогда?..» Удивительно, как «политизированный» Галич вновь услышал у «аполитичного» Вертинского такой органичный для него самого мотив<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Любопытно, что песня «Над розовым морем» напоминает своей мелодией произведение другого барда, Высоцкого, — «Песню о друге» (см.: Шляхова О. Письмо в редакцию // Музык. жизнь. 1999. № 10. С. 47).

<sup>15</sup> Этот мотив прозвучит позже и у Высоцкого в стихотворении «Слева бесы, справа бесы...» (1976): «И куда, в какие дали, // На какой ещё маршрут // Нас с тобою эти врали // По этапу поведут?» Вообще антиутопизм роднит творчество двух крупнейших бардов и выделяет их на общем фоне авторской песни и «шестидесятничества» в целом — см.: Новиков Вл. По гамбургскому счёту: (Поющие поэты в контексте большой лит.) // Авторская песня. М., 2002. С. 373.

В очерке «Прощальный ужин» Галич признался, что «в <...> лирической, салонной пронзительности (Вертинского — А. К.) было для нас такое новое ощущение свободы». Это наблюдение верно в том общем для целого поколения смысле, что творчество поэта-певца противостояло официозному искусству сталинского времени. Но оно верно и в сугубо личном для Галича смысле: он почувствовал, что лирика Вертинского связана с самыми болевыми точками отечественной истории двадцатого столетия — теми же самыми, на которые в полный голос отозвалась мужественная муза Галича. Это гражданская война, тоталитаризм, эмиграция — и, вопреки всему, единая пульсирующая нить русской культуры, словно олицетворённая пришедшим «из какой-то другой, фантастической жизни» Вертинским.

## 2.

Корни интереса Владимира Высоцкого к творчеству Вертинского уходят в детские годы поэта. Его отец, С. В. Высоцкий, признавался, что любил петь песни Вертинского, и мальчик хорошо запомнил и сами песни, и отцовскую манеру исполнения: «Много лет спустя в одном из эпизодов фильма “Место встречи изменить нельзя” Володя спел песню Вертинского точно в моей манере, потом допытывался, узнал ли я себя. Узнал, конечно»<sup>16</sup>. Песни Вертинского иногда звучали в домашних концертах барда<sup>17</sup>. О том, как много значило для начинающего поэта имя предтечи, свидетельствует тот факт, что, «нуждаясь в моральной поддержке», он «ходил в семью Вертинского»<sup>18</sup>.

Уже отмечено, что творчество двух художников сближается за счёт сюжетности и сочетания лирического и ролевого начала, что в разные годы в стихах Высоцкого появляются ре-

<sup>16</sup> *Высоцкий С. В.* Жил и пел для нас // Вспоминая Владимира Высоцкого: Сб. М., 1989. С. 27.

<sup>17</sup> См.: *Карапетьян Д.* Владимир Высоцкий: Между словом и славой: Воспоминания. М., 2002. С. 172; *Борткевич Л.* «Песняры» и Ольга. М., 2003. С. 112–113.

<sup>18</sup> *Карапетьян Д.* Указ. соч. С. 111.

минисценции из песен Вертинского<sup>19</sup>. Порой и сам лирический сюжет какой-то песни барда может показаться восходящим к его наследию. Так, С. В. Вдовин отметил сходство «Случая» Высоцкого и «Жёлтого ангела» Вертинского — произведений на близкую обоим поэтам классическую тему «поэт и толпа»<sup>20</sup>. Можно поискать и переклички, исследователями ещё не зафиксированные. Скажем, выразительный метафорический образ из песни Высоцкого «Штормит весь вечер...»: «Заплаты пенные латают // Разорванные швы песка» — вполне может восходить к «Прощальному ужину» («Отлив лениво ткёт по дну // Узоры пенных кружев»). Оборот *в гости к Богу* из знаменитых трагических «Коней привередливых» не имеет ли одним из возможных источников (помимо стихотворения Маяковского «Послушайте!» и песни Ю. Кима и В. Дашкевича «Журавль») песню Вертинского «Бал Господен», героиня которой отправляется *к Богу на бал* — кстати, в *экипажике* с впряжёнными в него лошадьми? Та же песня Вертинского могла навеять Высоцкому французское вкрапление в созданных для фильма «Опасные гастроли» «Куплетах Бенгальского»: *мезон шанте* (ср. в «Бале Господнем»: *Maison Lavalette*). И, думается, рассказывая в шутку на одном из поздних концертов, что «в Одессе знаком с попугаем, который <...> ругался невероятно <...> на старофранцузском» (Москва, ДК «Коммуна», 27 марта 1980 года), поэт воспользовался поэтической «подсказкой» Вертинского из его песни «Jamais» («Попугай Флобер»): «Грустит в углу Ваш попугай Флобер, // Он говорит “jamais” и плачет по-французски»<sup>21</sup>. Кстати, зачин «Песни Попугая» Высоцкого для дискоспектакля «Алиса в Стране Чудес»:

<sup>19</sup> См.: Кулагин А. Поэзия В. С. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. С. 22–23, 191.

<sup>20</sup> См.: Вдовин С. В. «Не надо подходить к чужим столам...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. М., 2002. С. 287–301.

<sup>21</sup> Вполне вероятно, что к этой строке Вертинского восходит и шутивное стихотворение Галича «О вреде чтения», где обыграно то же французское слово: «И вышел к дому с надписью “ЖМ”, // Что по-французски значит “никогда”».

«Родился я в тыща каком-то году // В банано-лиановой чаще...» — вполне мог иметь источником известнейшую строку Вертинского «В бананово-лимонном Сингапуре...» («Танго “Магнолия”»).

И всё же нам думается, что, независимо от числа реминисценций, Вертинский для Высоцкого прежде всего — явление стиля, что его «аризетки» представляют собой для младшего поэта более всего предмет стилевой рефлексии.

Стилизаторский дар Высоцкого известен. Поэт создавал мастерские стилизации различных музыкально-поэтических жанров — романса, танго, «шансонетки», одесских куплетов...<sup>22</sup> Дар этот ярко проявлялся и в тех случаях, когда он исполнял чужие произведения, в том числе Вертинского, наследие которого было колоритнейшим — а значит, особенно открытым для творческого диалога — явлением ушедшей культурной эпохи. Друг юности поэта И. Кохановский свидетельствует, что Высоцкий пел Вертинского «не всерьёз, а как-то занятно переиначивая»<sup>23</sup>. Сохранившаяся запись исполнения молодым Высоцким романса «Среди миров» на стихи И. Анненского оставляет в этом смысле не очень определённое впечатление. Исполнитель вроде бы не задаётся целью спеть «под Вертинского», и в то же время ему пока недостаёт того самого «переиначивания», которое впоследствии будет ощутимо у него и в иронических интерпретациях известных романсов типа «Мы странно встретились...»<sup>24</sup>, и в собственных стилизациях этого жанра, созданных для фильмов «Опасные гастроли» и «Один из нас». Поэтому более показателен другой пример — куплеты молодого Высоцкого «На степи молдавanske...», которые кажутся на первый взгляд просто шутливой вариацией популярных цыганских мотивов («В финский домик из шатра // Цыган переселили», «Вместо табора колхоз», *чёрные цы-*

<sup>22</sup> Подробнее см., например: Кулагин А. Указ. соч. С. 109–114.

<sup>23</sup> Кохановский И. Серебряные струны // Юность. 1988. № 7. С. 80.

<sup>24</sup> См. фонограмму авторского исполнения, включённую в альбом: Весь Высоцкий на 30 CD. М.: Solid Records, 1996. Вып. 4: Поговори хоть ты со мной. № slr 0160.

ганки перекрашиваются в *блондинок* и т. п.<sup>25</sup> — как тут не вспомнить позднейшее «Лукоморья больше нет»). Это и в самом деле так, но зачин песни недвусмысленно показывает, что отталкивается начинающий художник от песни Вертинского «В степи молдаванской», в свою очередь тоже построенной на цыганских мотивах:

Что за ветер в степи молдаванской!  
Как поёт под ногами земля!  
И легко мне с душою цыганской  
Кочевать, никого не любя!

Думается, само выражение *степь молдаванская* перекочевало в стихи Высоцкого именно отсюда, сохранив инверсию и лишь поменяв единственное число на множественное. Но лирическую тональность Вертинского молодой автор меняет на комедийную.

Дополнительное подтверждение того, что Высоцкий хорошо помнил песню Вертинского и готов был вести с нею творческий диалог, обнаруживаем в позднейшей «Цыганской песне» (1968), написанной для фильма «Опасные гастроли»: «И, как струны, поют тополя <...> И звенит, как гитара, земля». Это реминисценция — не только смысловая, но и ритмическая, интонационная — из того же текста Вертинского: «Как поёт под ногами земля!» Рискнём предположить, что у истоков творческого интереса Высоцкого к цыганской теме, давшего впоследствии такие программные произведения, как «Моя цыганская», «Кони привередливые» и другие, стоит Вертинский. Для самого Вертинского цыганская линия оказалась, пожалуй, побочной (хотя некоторые критики норовили свести его творчество к «цыганщине»), но благодаря ему младший поэт увидел возможности современной авторской стилизации — лирической ли, шутовой — на эту тему<sup>26</sup>.

Более явно Высоцкий «переиначивает» Вертинского в тексте, сочинённом в 1962 году для театрального капустника

<sup>25</sup> Цит. по фонограмме: Там же. Вып. 16: Тихорецкая. № slr 0172.

<sup>26</sup> О цыганской теме в творчестве крупнейших бардов см.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 194–214.

во время свердловских гастролей Театра миниатюр, в котором актёр недолгое время работал. От этой песни сохранились лишь четыре строки:

Как хорошо ложиться одному —  
 Часа так в 2, в 12 по-московски,  
 И знать, что ты не должен никому,  
 Ни с кем и никого, как В. Высоцкий<sup>27</sup>.

Высоцкий, ещё в студенческие годы активно сочинявший для капустников и любивший комично переделывать известные тексты, отталкиваясь от каких-то расхожих строк (такие произведения обозначают термином *перепев*), на этот раз обыгрывает строки песни Вертинского «Без женщин»:

Как хорошо проснуться одному  
 В своём весёлом холостяцком «флете»  
 И знать, что ты не должен никому  
 «Давать отчёты» — никому на свете!

Думается, Высоцкого занимала сама историко-культурная дистанция между эпохой Вертинского, хотя и дожившего до хрущёвской «оттепели», но воспринимавшегося как явление Серебряного века, — и современностью. И подобно тому как позже в некоторых трагедийных сочинениях (а *травестия*, то есть шутивная переделка классического сюжета, и *перепев* — явления родственные, в основе своей пародийные) он столкнёт, например, то же пушкинское Лукоморье и печальную нынешнюю реальность, — здесь он сталкивает рафинированный мир героя Вертинского и гостиничную жизнь сегодняшнего гастролирующего актёра. Соответственно и стиль перепева грубовато-эвфемистичен (*не должен... никого*), разговорен (*часа так в два*) и содержит характерную для поэта впоследствии игру слов (*никому, ни с кем и никого*); всё это резко отделяет стихи от первоисточника, примечательного, однако, не лексической дистиллированностью (слово *флет* звучит как языковая вольность), а скорее изысканной инто-

<sup>27</sup> Текст приводится по изд.: *Абрамова Л. В., Перевозчиков В. К.* Факты его биографии. М., 1991. С. 53.



нацией автора-исполнителя. Именно эту изысканность молодой Высоцкий и «разрушает».

В манере перепева сочинено позже и начало поздравительного посвящения таганскому актёру Б. Хмельницкому, женатому в ту пору на дочери Вертинского Марианне, по случаю рождения их дочери, внучки поэта: «Сколько вырвано жал, // Сколько порвано жил! // Свет московский явил, но терпел»<sup>28</sup>. Сравним у Вертинского в песне «Дни бегут»: «Сколько вычурных поз, // Сколько сломанных роз, // Сколько мук, и проклятий, и слёз!» Сознательный стилевой контраст очевиден и здесь<sup>29</sup>.

Нам кажется, подобное творческое «столкновение» лежит в основе и известного, уже упоминавшегося выше, эпизода из фильма «Место встречи изменить нельзя». Режиссёр фильма С. Говорухин вспоминает, что попросил Высоцкого спеть в кадре песню Вертинского, но тот, задетый нежеланием режиссёра использовать какую-либо песню самого Высоцкого, ответил: «Если ты не хочешь, чтобы я пел своё, не буду петь и Вертинского». И всё же актёр поёт в кадре. Надев единственный раз в фильме, вопреки собственному нежеланию и под давлением режиссёра (точнее, консультанта из МВД), милицейский китель, — он, «с большим трудом уговорённый мною (то есть Говорухиным — А. К.), садится в этом кителе к роялю и произносит несколько строк из «Лилового негра» Вертинского, но, будучи верным своему слову не петь, каждый раз перебивает его репликами...»<sup>30</sup>. А вот мнение киноведа: «Спел он её (песню Вертинского — А. К.) обычным голосом,

<sup>28</sup> *Высоцкий В.* Собрание соч.: В 5 т. / Сост., текстолог. работа и коммент. С. Жильцова. Т. 3. Тула, 1997. С. 367.

<sup>29</sup> Удивительно, что в процитированном нами выше издании Высоцкого комментатор не только не заметил этого источника, но и перепутал название другой песни Вертинского, стиль и ритм которой обыграны ниже в этом же посвящении, назвав её не «Доченьки», как было нужно, а «Внученьки».

<sup>30</sup> *Говорухин С.* «Место встречи изменить нельзя» // Владимир Высоцкий в кино: Сб. М., 1989. С. 153, 155.

который мог бы принадлежать любому мужчине, желающему что-то спеть дома»<sup>31</sup>.

Нам кажется, и режиссёр, и киновед недооценили творческого начала в этом эпизоде, не уловили, что актёр поёт не нехотя (как показалось одному) и не обыкновенно (как поняла другая), а продуманно и артистично, выстраивая эпизод как своеобразный пародийный номер со своей драматургией.

Вслушаемся в фонограмму эпизода. Жеглов-Высоцкий пропел первый куплет «Лилового негра» (цитируем песню по этой записи; текст оригинала здесь кое-где искажён):

Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы?  
Куда ушёл Ваш китайчонок Ли?..  
Вы, кажется, потом любили португальца,  
А может быть, с малайцем Вы ушли.

Пение прерывается сначала ироническими репликами Жеглова по поводу кителя («Вот, Шарапов, моя домашняя одежда, нечто вроде пижамы» и т. д.), а затем, по окончании куплета, — его же словами: «Ты, Шарапов, померкуй чего-нибудь, потому что нам с тобой двоим целый месяц жрать чего-то надо». «Слушай, так Пасюк хвастался, — отвечает собеседник, — ему из деревни сало прислали». «Ага, у Копытина квашеной капустой разживёмся», — звучит новая реплика Жеглова. И уже после этого он поёт второй куплет «аризетки» — правда, без первой строки:

[В последний раз я видел Вас так близко.]  
Потом на улице Вас мчал авто.  
А может быть, в притонах Сан-Франциско  
Лиловый негр Вам подавал манто.

Перед заключительным стихом звучит новая реплика Жеглова («В общем, придумается что-то»), и, наконец, закон-

<sup>31</sup> Блинова А. Владимир Высоцкий — Глеб Жеглов // Вагант. 1994. № 7. С. 14. Название песни здесь не приводится, зато в другой работе киноведа (на основе которой и написан процитированный нами очерк) сообщается, что это была песня... «Маленький креольчик» (см.: Блинова А. Экран и Владимир Высоцкий. М., 1992. С. 142). Это не менее забавно, чем спутать доченок с внученьками.

чив петь, он произносит: «Из обмундирования загоним чего-нибудь». Ясно, что речь идёт всё о том же злосчастном кителе.

Вся соль эпизода — в стилевом контрасте между экзотичностью «Лилового негра» и «низким» бытом героев фильма, между достойной целования пальцев прекрасной дамой и квашеной капустой и салом из рациона муровцев-холостяков. Творческий повод для такой игры — нелюбезное актёру «обмундирование». При этом экзотичность «ариэтки» слегка педалируется интонацией с лёгким налётом иронии, достигаемым за счёт более высоких, чем в авторском исполнении и в привычной манере пения самого Высоцкого, тонов. (Впрочем, и сам Вертинский в «Лиловом негре» и в других своих сочинениях такого рода отчасти ироничен.) Не думаем, что так мог бы спеть «любой мужчина, желающий что-то спеть дома». Так мог спеть художник с внутренним творческим заданием. Судя по всему, этот контраст — находка самого Высоцкого. Ведь из приведённых выше слов С. Говорухина явствует, что репликами актёр, «верный своему слову не петь», перемежал текст песни самостоятельно, словно в пику заставлявшему его петь режиссёру. Мол, хочешь китель и Вертинского — вот тебе китель и Вертинский вперемежку с квашеной капустой. Кстати, в тексте романа братьев Вайнеров «Эра милосердия», легшего в основу сценария, такого эпизода нет — есть лишь фраза о том, что героям «месяц жрать хошь не хошь, а надо...», и произносится она Жегловым не возле рояля, а в трамвае<sup>32</sup>.

Такой приём как раз в духе Высоцкого, он отвечает его всегдашнему стремлению переосмысливать устойчивые стилевые формы, сталкивать «высокое» и «низкое», высекая из этого контраста искру такого органичного для него самого творческого эффекта. Впрочем, своеобразную стилевую драматургию поэт-актёр мог слышать и в самом «Лиловом негре»: наверняка он выделял для себя мотив *притонов Сан-Франциско*, где может оказаться героиня песни. Для Высоцкого этот мотив в «Лиловом негре» был, может быть, важнее, чем для самого автора, ибо

<sup>32</sup> См.: *Вайнеры А. и Г.* Место встречи изменить нельзя: Эра милосердия; Телеграмма с того света. М., 1994. С. 244.

отвечал его постоянному творческому интересу к жизни «дна» и напоминал о целом пласте нетрадиционного песенного фольклора двадцатого века, Высоцкому прекрасно известного, — песен типа «Девушка из Нагасаки» или «Шумит ночной Марсель» с присущей им пародийной смесью экзотики и уголовщины. Не потому ли «Лиловый негр» находился в б л и ж а й ш е м активе его феноменальной творческой памяти?

### 3.

Читатель, знакомый с высказываниями Булата Окуджавы о Вертинском<sup>32а</sup>, мог заметить, что высокая оценка творчества в целом и отдельных произведений, вклада в русскую культуру, в становление авторской песни («Сначала он, а потом мы...») не мешают Окуджаве слегка дистанцироваться от классика. Во всяком случае, традиции русского городского романса и французского шансона он считает гораздо более важными для себя. И всё же одиозная критика, в первые годы популярности барда именовавшая его «Вертинским для неуспевающих студентов», поневоле оказалась весьма проницательна — разумеется, не по части неуспевающих студентов. Родство творчества двух поющих поэтов несомненно. И, может быть, оно потому не бросается в глаза, что находится на более глубоком уровне, чем у Галича и Высоцкого. Нам думается, что собственно творческая традиция Вертинского для Окуджавы оказалась важнее и плодотворнее, чем для двух других классиков, не-смотря на то, что он не посвящал ему стихов (в отличие от Галича) и, судя по сохранившимся записям, не пел его песен (в отличие от Высоцкого).

Один из главных уроков Вертинского, усвоенных Окуджавой, заключался в поэтизации «маленького человека».

Тема «маленького человека» известна в русской литературе с пушкинского времени (а может быть, и ещё раньше, если вспомнить роман М. Чулкова «Пригожая повариха»). На протяжении девятнадцатого столетия такой герой изображался обычно с сочувствием, состраданием (иногда перепле-

<sup>32а</sup> См., например, подборку: *Окуджава Б. «Я люблю его песни...»* / [Подгот. А. Крылов] // *Голос надежды*. Вып. 2. С. 325–328.

тавшимися ещё и с иронией, как, например, в гоголевской «Шинели»), но не поэтизировался. Возможности его поэтизации открываются в русской литературе, пожалуй, уже в начале нового столетия, например, в повести Куприна «Гранатовый браслет» — произведения, кстати, с очень «вертинским», а отчасти даже и с «окуджавским» сюжетом.

У Вертинского «маленький» масштаб поэтического отражения жизни проявляется не только в пристрастии автора к уменьшительным суффиксам (*сероглазочка, безноженька, балаганчик...*), трактуемом как признак «детской беззащитности» героев «в сумрачном, жестоком и непонятном мире»<sup>33</sup>. Здесь, пожалуй, важнее другое — погружение слушателя в мир экзотики. Поэт-артист переносит нас в мир *маленького креольчика и лилового негра, притонов Сан-Франциско и Огненной Земли...* Экзотика и становилась у Вертинского ведущим средством поэтизации мира современного человека, возвышения его над будничной реальностью.

Окуджава тоже поэтизирует «маленького человека», заново открытого искусством «оттепели» (и, кстати, тоже любит уменьшительные суффиксы: *оркестрик, ноженьки, шарик, даже... песенка* — авторское жанровое обозначение, которым он, по образному выражению Т. Бек, «кликает Вертинского»<sup>34</sup>). Но делает это иначе, чем Вертинский. Вместо условного экзотического антуража он опирается на конкретный культурно-исторический опыт современного человека, максимально сближая (а не отделяя) этим мир своего героя и мир слушателя. Это хорошо видно при сравнении произведений двух авторов на одну тему, которую можно условно обозначить окуджавской строкой «а он циркачку полюбил» — «Piccolo Vambino» (на дополненное Вертинским стихотворение Ю. Зубовского «Было зимно... Пели вьюги...») и «Ванька Морозов». Песня Вертинского (высоко оцененная в литературе о нём<sup>35</sup>) решена в услов-

<sup>33</sup> *Бабенко В. Г.* Артист Александр Вертинский. Свердловск, 1989. С. 26.

<sup>34</sup> *Бек Т.* Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 82.

<sup>35</sup> См.: *Бабенко В. Г.* Указ. соч. С. 66–68.

но-театральной манере. Её экзотичность проявляется и в сценическом имени героя (буквально: «маленький ребёнок»), восходящем к традиции итальянского кукольного театра, и в столь же условном (допускающем даже евангельские ассоциации) имени героини — Магдалина. Всё это напоминает о маске Пьеро и вообще о раннем творчестве художника («Piccolo...» датируется 1933 годом). Но где разворачивается лирическая ситуация песни? В Италии? — но упомянутые в песне *снег* и *вьюги* как-то не очень с нею вяжутся. В России? — но зачем тогда условные театральные имена, а не подлинные имена героев, которые были бы нужны в поэтическом рассказе о драматичной любви бедного российского циркача. Условность поэтического мира песни очевидна.

Герой Окуджавы, безусловно, тоже опозитизирован: он, обыкновенный парень (судя по всему, попавший в город из деревни, где по нему *Маруся сохнет*), оказался способен на сильное, возвышающее его чувство к женщине явно не его уровня, которая его, к тому же, *морочила*, как считает демократичный рассказчик, человек из толпы:

Он в старый цирк ходил на площади  
и там циркачку полюбил.  
Ему б чего-нибудь попроче бы,  
а он циркачку полюбил.

Способность поставить на карту любви всё, истратить на возлюбленную все деньги (похоже, казённые, ибо откуда у Ваньки *сотни*, которые он *швырял в «Пекине»?*), пусть даже за это придётся потом слишком дорого расплачиваться («За что ж вы Ваньку-то Морозова?» избили? арестовали?), есть, конечно, знак поэтизации героя. Но каковы средства этой поэтизации?

Во-первых, сразу обращает на себя внимание имя героя и, соответственно, название песни. Русский деревенский парень Ванька Морозов — это не условный *Piccolo* непонятого происхождения. Во-вторых, конкретизировано место действия — *старый цирк на площади*; предполагается, что слушателю оно как бы знакомо. В-третьих, песня построена как жанровая сценка, как уличный разговор о происшествии с Ванькой

(кстати, это роднит песню с поэтическим циклом Н. А. Некрасова «На улице», особенно со стихотворением «Вор»). Отсюда обращение к слушателям *вы*, отсюда и сам мотив заступничества за героя (у Вертинского же слушатель абстрактен, и заступаться за героя не перед кем). В четвёртых — своеобразие языка и стиха песни. Уже приведённые нами цитаты показывают, что лексика и синтаксис песни просторечны. Отмечено, что поэт соединяет откровенно банальные рифмы — даже не рифмы, а простые созвучия одних и тех же слов (*виноват — виноват, полюбил — полюбил*) с изысканными ассонансными рифмами (*Морозова — морочила, площади — попроще бы*), благодаря чему песня воспринимается и как мастерский поэтический рассказ, и как простая уличная речь<sup>36</sup>. Всё это придаёт ей конкретность и убедительность, привязывает её к социальному и культурному опыту слушателя.

Таким же путём идёт поэт и в других песнях о «маленьком человеке» — например, в аллегорической «Песенке о московском муравье». Герой её тоже возвышен, ему, *простому муравью, нужно на кого-нибудь молиться*, и он *создал себе богиню по образу и духу своему*. Задан прямо-таки библейский уровень лирического сюжета, но сюжет этот соприкасается с обыденным бытом (*лёгкое пальтишко, старенькие туфельки, обветренные руки* — которые, однако, можно целовать!), воплощён с помощью опять-таки разговорных слов и выражений (было уже отмечено выше), оттеняющих торжественность «библейского» языкового слоя песни. *Муравей* не случайно *московский*: каким же ещё ему быть в стихах певца Арбата? Мир героев Окуджавы возвышенно-романтичен (и здесь он созвучен миру героев Вертинского), но при этом конкретен и узнаваем, чего об «аритках» Вертинского обычно не скажешь. Пусть читатель поймёт нас правильно: сопоставление идёт не по линии «лучше — хуже». Художник позднейшей эпохи развивает творческий опыт предшественника.

<sup>36</sup> См.: Богомолов Н. Булат Окуджава и массовая культура // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 93. Здесь же см. ещё ряд интересных наблюдений над поэтикой «Ваньки Морозова».

Нам думается, влияние Вертинского Окуджава испытал и в области поэтического стиля. Генезис стиля самого Вертинского следует искать, на наш взгляд, в так называемой суггестивной (от англ. *to suggest* — внушать) поэзии Жуковского, повлиявшей, впрочем, на творчество крупнейших русских лириков позднейших эпох — Тютчева, Фета, Блока. Суть её заключается не в назывании, а во внушении эмоций, в ослаблении основного и усилении дополнительного смыслового оттенка слова. 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...»<sup>37</sup> Скажем, в строках Жуковского «Как свежая роса денницы, // Был сладок сей привет» (баллада «Пустынник») вполне предсказуемая метафора *сладкий привет* обретает суггестивное звучание за счёт сравнения со *свежей росой*. *Сладкий* и *свежий* — прилагательные из разных смысловых рядов, а здесь они оказываются, в сущности, синонимами.

Когда Вертинский поёт *тихонько любить, голубые ошибки, улыбаясь глубиной души, иметь золотого ребёнка, молиться... печально и тонко* — он, вольно или невольно (скорее второе), пользуется именно этой стилевой манерой, соединяет несоединимое. *Молитва* вдруг оказывается *тонкой*, будто это слово — синоним слова *печальная*. Прилагательное *золотой* применительно к ребёнку синонимично здесь *желанному* («мне когда-то хотелось иметь...»), но такого значения в русском языке оно не имеет, зато имеет близкое, метафорическое, — *дорогой*. Иногда суггестивный образ выходит у него за рамки словосочетания, усложняется: «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, необходимого для обыч-

<sup>37</sup> *Баевский В. С.* История русской поэзии. 1730—1980: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 66.



ной метафоры. *Нежным* можно метафорически назвать разве что свет от лампадки. Но главная «лирическая дерзость» (выражение Л. Толстого о стихах Фета) состоит здесь в том, что с лампадкой сравнивается человек! Перед нами поразительное «олицетворение наоборот».

Такое нарушение привычных смысловых связей между словами есть та изюминка, что придаёт песням Вертинского неповторимое стилевое очарование. Но вслушаемся в строки Окуджавы: «Когда метель кричит как зверь...» («Песенка об открытой двери»); «Легко иль грустно — век почти что прожит» (вариант строки «Арбатского романса»); «надежды злые» («Батальное полотно»); «и только прекрасные муки глядели б с чела...» («Я вновь повстречался с Надеждой — приятная встреча...»); «слова, как ястребы ночные, // срываются с горячих губ, // мелодия, как дождь случайный, гремит...» («Песенка о ночной Москве»). Всюду мы обнаруживаем суггестию, вырастающую обычно из переносных значений и перерастающую их. Можно *кричать как зверь*, но *метель* не *кричит*. Слова *легко* и *грустно*, разделённые союзом *или*, на деле никак не антонимы (другой стихотворец наверняка написал бы «...иль трудно») <sup>38</sup>. Можно допустить метафору *злые ожидания*, но не бывает *злых надежд*. Допустим оксюморон *прекрасные муки*, но почему они *глядят* (прибавляем к оксюморону олицетворение), да ещё с *чела*, будто глаза у нас находятся на челе? *Горячие губы* — опять-таки предсказуемая метафора, почти и не метафора, ибо смысл её граничит с прямым значением (если мы «температурируем»). С них *срываются* слова — и это тоже метафора ожидаемая, чуть ли не банальная. Но почему *как ястребы*, и почему они *ночные*? Может быть, потому, что *песенка* — о н о ч н о й М о с к в е? *Мелодия гремит* — метафора; *случайный дождь гремит* — ещё одна метафора. В итоге получается некая метафора

<sup>38</sup> Здесь звучит уже замеченная (см.: *Поздняев М.* Пушкин как Окуджава // Столица. 1994. № 19. С. 56) любопытная переключка с пушкинским «Мне грустно и легко; печаль моя светла...», которая остаётся в силе и в другом варианте окуджавской строки: *Светло иль грустно...* Окуджава разделил (*или*) именно то, что у Пушкина было соединено (*и*).

«в квадрате». А почему дождь — *случайный*? Да потому что *неясный голос труб*, то есть мелодия, возникает *внезапно*. Цепочка смыслов выстраивается за счёт богатых ассоциативных возможностей слова, возникающих, повторим, поверх обычных метафорических значений. Поэт, в соответствии с законом суггестии, не называет напрямую, а за счёт прихотливых поэтических ассоциаций внушает нам ту или иную эмоцию. Здесь Окуджава и видится нам учеником Вертинского, мастерски выстраивавшего подобные ассоциативные цепочки. Мы говорим именно о Вертинском (а не о том же Жуковском), ибо воспринятое на слух запоминается лучше, въедается в творческую память крепче. Песни Вертинского — ближайшее к Окуджаве явление суггестивного стиля в русской поэзии.

Конечно, у Окуджавы, как и у двух других классиков жанра, порой встречаются текстуальные переключки с поэзией Вертинского. Так, играющий на скрипке *маэстро* из «Песенки о Моцарте» очень напоминает героя песни Вертинского «Дым без огня»: «По утрам мой комичный маэстро так печально играет на скрипке», — и героя его же «Жёлтого ангела», играющего, правда, уже не на скрипке, а на фортепьяно: «Маэстро бедный, Вы устали, Вы больны». Повторяясь в довольно известной песне, мотив играющего *маэстро* становится запоминающимся слушателю лейтмотивом поэзии Вертинского; характерно и обращение на *вы*, перешедшее в «Песенку о Моцарте». Очень «по-вертински» звучит концовка песни «Тьмою здесь всё занавешено...»: «Кто вы такая? Откуда вы?! // Ах, я смешной человек... // Просто вы дверь перепутали, // улицу, город и век». Сравним у Вертинского в «Полукровке»: «Я так нежно (в другом куплете — «глупо» — А. К.) выдумал Вас, моя простая...» Кстати, из этой же песни Окуджава мог позаимствовать необычную рифму: «Тусклое здесь электричество... Женщина, ваше величество...»; у Вертинского: «Как поёт в хрусталах электричество... Вы танцуете, Ваше Величество...» (строчную и прописную буквы употребляем в соответствии с написанием, принятом в используемых нами изданиях).

Если продолжить поиск переключек, то нельзя не заметить «вертинского» происхождения известной окуджавской строки «И в суете тебя сняли с креста» из «Прощания с новогодней ёлкой»; сравним со строками «Сероглазочки» предшественника: «Я люблю Ваши руки усталые, // Как у только что снятых с креста» (кстати, опять суггестивный образ: у *снятых с креста* — *усталые руки*?). Вертинский «слышится» и в созданной для фильма «Нас венчали не в церкви» «Дорожной песне» Окуджавы (с музыкой И. Шварца), где поочерёдно появляются аллегорические *две вечных подруги, две страницы вечных, две вечных дороги — любовь и разлука*. Окуджава, как мы знаем из его признания (вновь отсылаем к подборке его высказываний), выделял у Вертинского строки песни «В степи молдавнской»: «И две ласточки, как гимназистки, // Провожают меня на концерт». Похоже, этот парный образ, построенный тоже на переносном значении, на олицетворении, вошёл в его творческое сознание. Кстати, строка «Дорожной песни» *то ангелы — то вороньё...* в исполнительской практике (Е. Камбурова, А. Малинин и другие) закрепились в варианте *то ласточки — то вороньё...*, который вполне мог восходить к авторской воле поэта (а мог, конечно, и к кинематографической цензуре, в эпоху государственного атеизма не пропустившей *ангелов*; цензуру книжно-журнальную им, однако, преодолеть удавалось<sup>39</sup>). Но и *ангелы* тоже могли быть в какой-то мере навеяны творчеством Вертинского («Рождество», «Жёлтый ангел» и другие произведения).

И ещё об аллегории: возможно, высокая оценка Окуджавой «Прощального ужина» связана отчасти с тем, что в нём Вертинский, как это будет делать впоследствии и его младший современник, включит аллегорический образ в свой лирический сюжет, сделает его участником лирической ситуации: «Мы пригласили тишину // На наш прощальный ужин». Для срав-

<sup>39</sup> Проблема цензуры и автоцензуры в творчестве поэта рассматривается в статье: Крылов А. Е. О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 163–193.

нения вспомним хотя бы знаменитые, подробно развёрнутые оруджавские аллегории — *Веру, Надежду, Любовь*, которые *стоят у постели* лирического героя и *открывают бессрочный кредит* для него («Три сестры»).

Сближения между двумя поэтами возможны и на уровне лирического сюжета. Нам кажется, что в «Голубом шарике» Оруджавы и «Бале Господнем» Вертинского использован один и тот же приём: сюжет строится на символическом образе, в котором воплощена вся драматическая история жизни героини. В одном случае это *голубой шарик*, в другом — *платье* из Парижа, всю жизнь женщины пролежавшее ненужным («В этом городе сонном балов не бывало») и понадобившееся лишь на похоронах.

Мотивы и ситуации поэзии Вертинского Оруджава заимствует, возможно (и скорее всего), подсознательно, но это тем показательнее: Вертинский живёт в его творческой «подкорке», время от времени подсказывая какие-то поэтические ходы.

Итак, творческое восприятие наследия Вертинского тремя крупнейшими бардами очень индивидуально, продиктовано особенностями их поэтического склада. Каждый нашёл у классика близкое себе: Галич — ощущение трагической русской истории и трагической судьбы расколотовой русской культуры, Высоцкий — предмет для богатой стилевой игры, Оруджава — возможность поэтизации «маленького человека» и суггестивный стиль. При этом каждый из них не раз вступал в прямой творческий диалог с предтечей, заимствуя у него отдельные мотивы и образы.

## «В КЛЮЧЕ БУЛАТА»\*

Окуджава и Высоцкий. Эти имена сопоставлялись несчётное количество раз, и чаще всего — в общем плане. В самом деле, есть что сравнивать, и Юрий Карякин, например, давно образно заметил, что Окуджава «играет на своей тихой волшебной дудочке», а Высоцкий «сочинял и пел свои песни так, будто... молотком отбойным работал»<sup>1</sup>. Но наступает момент, когда за общими сравнениями хочется разглядеть уже и нечто конкретное: как воспринимали друг друга два классика жанра, а главное — что взял каждый из них у коллеги в творческом диалоге? Последний вопрос относится, конечно, в основном к Высоцкому как младшему из двух художников и потому более расположенному к поэтической «учёбе».

Известно, что в 60-е годы очень большое влияние на молодого поэта Высоцкого оказали песни Михаила Анчарова<sup>2</sup>. Очень высоко отзывался он и о творчестве Окуджавы, даже называл его своим «духовным отцом»; товарищи Высоцкого по Театру на Таганке Дмитрий Межевич и Иван Дыховичный (больше общавшиеся с ним уже в 70-е), свидетельствуют, что из всех бардов он выше других — и даже чуть ли не исключительно — ценил Окуджаву<sup>3</sup>. Придёт время, и обязательно будет

\* Впервые: *Голос надежды*. [Вып. 1]. М., 2004.

<sup>1</sup> *Карякин Ю.* Остались ни с чем егеря // *Старатель: Ещё о Высоцком* / Сост. А. Крылов и Ю. Тырин. М., 1994. С. 14.

<sup>2</sup> См.: *Кулагин А.* Высоцкий и другие. М., 2002. С. 52–64.

<sup>3</sup> См.: *Живая жизнь: Штрихи к биограф. Владимира Высоцкого* / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. [Вып. 1]. М., 1988. С. 177; *Дыховичный И.* Быть в хорошем настроении — обязанность человека / [Беседовал] А. Славутский // *Новая газ.* 2003. 19–21 мая. С. 19.

написана большая работа (может быть, целая монография) на тему «Окуджавы и Высоцкий». Но поискать и прокомментировать какие-то точки соприкосновения можно уже сегодня<sup>4</sup>.

Речь пойдёт всего лишь о трёх эпизодах такого творческого диалога — а точнее, о трёх заимствованиях Высоцкого из поэзии старшего барда. На первый взгляд, они могут показаться разрозненными и случайными, хотя мне кажется, что это не так. Но — обо всём по порядку.

### 1.

В 1972 году Высоцкий написал песню «Тюменская нефть» — написал в характерной для него ролевой манере, то есть от лица человека другой профессии, другого жизненного опыта, другой судьбы. Герой песни отправляется на поиски нефти и, вопреки голосам скептиков из столичных кабинетов, находит её:

И нефть пошла! Мы, по болотам рыская,  
Не на пол-литра выиграли спор —  
Тюмень, Сибирь, земля ханты-мансийская  
Сквозила нефтью из открытых пор.

Моряк, с которым столько переругано, —  
Не помню уж, с какого корабля, —  
Всё перепутал и кричал испуганно:  
«Земля! Смотрите, братики, — земля!»<sup>5</sup>

Именно в этих строках и использована, на мой взгляд, поэтическая находка Окуджавы из его стихотворения «Январь в Одессе», написанного не позднее 1967 года. Под пером Окуджавы, в замороженном и заваленном снегом городе вдруг происходит чудо — у берега появляется каравелла, «кораблик типа скорлупы»:

<sup>4</sup> См., например: *Крылов А.* Как делаются научные открытия // *Вопр. лит.* 2002. № 4. С. 365–368.

<sup>5</sup> *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост. А. Крылов. Изд. 13-е, стереотип. М., 2001. Т. 1. С. 321. Далее ссылки на это издание даются в тексте в ко-  
сых скобках, с указанием номера тома и страницы.



Но посмотрим, как связана с этими стихами песня Высоцкого. Прежде всего, два поэтических текста объединены криком «Земля!», в обоих случаях несущим в себе переносное значение. Разница в том, что у Окуджавы это значение как бы отвлечённое (трудно ведь сказать, какой конкретный смысл вложен поэтом в это слово-лейтмотив), а у Высоцкого, напротив, предельно точное, даже чисто по-житейски вполне мотивированное: моряк, никогда прежде не видевший нефти, с испугу неожиданно вспомнил свою прежнюю, морскую, профессию. Скорее всего, младшему поэту врезалась в память сама метафоричность возгласа окуджавского героя (тоже моряка!), но он мог отметить для себя и конкретный мотив из «Января в Одессе»: одесские «остряки» при слове «Земля!» «хватали снег руками». Здесь в роли «земли» как бы оказывается «снег», а это уже переносное значение, хотя оно и не исчерпывает широкого условного образа «земли» в стихотворении.

У Высоцкого же поэтический парадокс заключается в том, что «землѐй» названа, и тоже в переносном значении, нефть — то есть, жидкое вещество «превратилось» в твёрдое. Заимствованный мотив оказался очень органичным для автора «Тюменской нефти», созданной в тот период, когда поэт-актёр находился в творческой орбите «Гамлета» (премьера таганковского спектакля прошла в конце 1971 года), что означало для него повышенный интерес к лирико-философской проблематике, углублённое творческое постижение бытия в его сложности и противоречивости. Именно в начале 70-х в его поэзии нередки «смысловые перевёртыши» (Н. Крымова) типа «Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу» («Мой Гамлет», 1972 /2; 49/). Вот и в герое «Тюменской нефти» есть нечто гамлетовское, есть своё «быть», в противовес встречному «не быть» — недоверию, сомнению в возможностях человека. Ведь простой геолог поднимается здесь до уровня — ни много ни мало — Бога, творца, способного «превысить» человеческие «полномочия»:

И бил фонтан и рассыпался искрами,  
При свете их я Бога увидал:



По пояс голый, он с двумя канистрами  
Холодный душ из нефти принимал.

И ожила земля, и помню ночью я  
На той земле танцующих людей...  
Я счастлив, что, превысив полномочия,  
Мы взяли риск — и вскрыли вены ей!

Кстати, такой поэтический ход — соединение земного и небесного, человеческого и божественного — вполне в духе Высоцкого. Вспомним его «Песню лётчика» (1968): «Мы крылья и стрелы попросим у Бога, — // Ведь нужен им ангелас, — // А если у них истребителей много — // Пусть пишут в хранители нас!» /1; 178/ Но если вернуться к сравнению стихов Окуджавы и Высоцкого, то ведь и образ «по пояс голого» героя «Тюменской нефти» тоже, кажется, восходит к стихотворению старшего поэта: «...по бронзовой его спине // горячий пот струился». Горячий пот увидевшего землю — и, естественно, голого по пояс — моряка вполне стоит холодного душа из нефти, тем более что такой «холод» тоже отдаёт «смысловым перевёртышем»: ясно, что герою в этот момент не холодно, а скорее наоборот.

Возможно, к стихам Окуджавы восходит в «Тюменской нефти» и мотив «танцующих людей» — сравним в «Январе...»: «толпа в ладони била». Герои Высоцкого танцуют «на той земле», что «ожила». Но «земля» как бы оживает и «под каблуками» одесситов у Окуджавы. И подобно тому как они «хватали снег руками», герой песни Высоцкого принимает «холодный душ из нефти». В обоих случаях это физическое прикосновение знаменует собой момент торжества, апофеоз лирического сюжета.

Поэтические отсылки к Окуджаве показывают, между прочим, что «Тюменская нефть» — песня непростая. Высоцковеды её почему-то почти не замечают, даже в сборники избранных произведений Высоцкого она попадает не всегда. А ведь в ней очень стройный и центрированный лирический сюжет, в ней немало важных «высоцких» мотивов, она очень естественно вписывается в творчество поэта начала семидесятых годов.

## 2.

В отличие от «Тюменской нефти», «Притче о Правде и Лжи» повезло не в пример больше: есть уже несколько специальных статей, посвящённых анализу этой песни. Высоцковедов интересует фольклорная традиция в «Притче...» и сам смысл рассказанной поэтом аллегорической истории о торжестве «грязной Лжи» над «нежной Правдой»<sup>7</sup>; обращаются они и к творческой истории её, прослеживают эволюцию текста по рукописям и фонограммам<sup>8</sup>. А моё внимание она привлекла тем, что имеет авторское посвящение: *Булату Окуджаве*. Конечно, сам этот факт заставляет искать следы поэтического «присутствия» Окуджавы в тексте.

Подсказку даёт сам Высоцкий, в разных случаях предваривший исполнение «Притчи...» такими комментариями: «Вот, например, есть такая песня, которая называется “В подражание Окуджаве”. Я его очень люблю... И вот я придумал для него такую песню» (1977); «...Пришёл такой момент — сейчас Булат немножечко болен. Мне хочется вам, отдав ему дань, спеть песню, которая посвящается ему... Я пытался написать её даже в ключе Булата» (1978)<sup>9</sup>. *В подражание Окуджаве, в ключе Булата* — надо понимать, Высоцкий говорит здесь о поэтической манере, о стиле. Мне всегда казалось, что в своей «Притче...» он иронически снижает традиционно облагороженные, романтизированные отвлечённые образы старшего поэта (*Вера, Надежда, Любовь* и другие). У самого же Высоцкого даже Правда не поэтизируется («Слюни пустила и разулыбалась во сне»), не говоря уже о Лжи. Это давнее интуитивное ощущение хочется подкрепить теперь одним конкретным наблюдением.

<sup>7</sup> См.: *Томенчук Л. Я.* «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 84–95; *Заславский О. Б.* Кто оценивает шансы Правды в «Притче о Правде и Лжи» // Там же. С. 96–100. См. также: *Левина Л. А.* Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авт. песни. М., 2002. С. 220–222.

<sup>8</sup> *Ковтун Вс.* Снова об источниках // Там же. Вып. II. М., 1998. С. 202–215.

<sup>9</sup> Цит. по: *Ковтун Вс.* Указ. соч. С. 209, 210.

В «Притче...» Высоцкого звучат такие строки:

Чистая Правда божилась, клялась и рыдала,  
Долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах, —  
Грязная Ложь чистокровную лошадь украла —  
И ускакала на длинных и тонких ногах. /1; 432/

Думается, что мотив Лжи на «длинных и тонких ногах» Высоцкий мог позаимствовать из стихотворения Окуджавы «Пробралась в нашу жизнь клевета...» (написано не позднее 1967 г.):

Пробралась в нашу жизнь клевета,  
как кликуша глаза закатила,  
и прикрыла морщинку у рта,  
и на тонких ногах заходила /303/.

Прежде всего, персонифицированная «Ложь» Высоцкого сродни персонифицированной же «клевете» из стихотворения Окуджавы. Атрибутом «Лжи/клеветы» у обоих поэтов являются «тонкие ноги»; неважно, что в «Притче...» Высоцкого они принадлежат не самой клевете, а украденной ею лошади. У Окуджавы сходный мотив прозвучит затем и в лирическом цикле «Жизнь охотника» (не позднее 1971 г.): «Нет пока лихих годин // выражений осторожных... // Бог беды на тонких ножках // в стороне бредёт один» /338/.

Правда, В. М. Ковтун полагает, что у Высоцкого этот мотив восходит к названию спектакля «Ложь на длинных ногах» по пьесе Эдуардо де Филиппо, шедшего на сцене Киевского драматического театра им. Л. Украинки, где работала первая жена поэта Иза Высоцкая. Думается, одно другому не мешает. У Высоцкого бывало так, что один и тот же мотив возникал на скрещении разных впечатлений — читательских или слушательских. Например, знаменитая строка из «Коней привередливых»: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий» — перекликается и со стихотворением Маяковского «Послушайте!» («...врывается к Богу, боится, что опоздал...»), и с песней Ю. Кима «Журавль» («...Только вот на небе я ни разу не обедал — // Господи, прости меня, я с этим обожду!»)<sup>10</sup>. Так же,

<sup>10</sup> См.: Кулагин А. Указ. соч. С. 187–188.

из двух разных источников, мог прийти к нему и мотив лжи «на *длинных* (де Филиппо) и *тонких* (Окуджава) ногах». Вероятно, два этих, столь далёких друг от друга, автора «помогли» ему сварьировать и развить известную поговорку «У лжи короткие ноги». Для Высоцкого это приём характерный — поговорка или фразеологизм нередко дают ему материал для богатой языковой игры («И если ты, мой Бог, меня не выдашь, // Тогда моя Свинья меня не съест»; «Сбил с пути и с панталыку» и так далее).

## 3.

У «позднего» Высоцкого есть песня, которую он не исполнял на концертах и, судя по сохранившимся фонограммам, напел на плёнку всего однажды. Написана она до 1978 года и называется «Попытка самоубийства». Вот её полный текст:

Подшит крахмальный подворотничок  
И наглухо застёгнут китель серый —  
И вот легли на спусковой крючок  
Бескровные фаланги офицера.

Пора! Кто знает время сей поры?  
Но вот она воистину близка:  
О, как недолог жест от кобуры  
До выбритого начисто виска!

Движение закончилось, и дуло  
С назначенной мишени волосок —  
С улыбкой Смерть уставилась из дула  
На аккуратно выбритый висок.

Виднелась сбоку поднятая бровь,  
А рядом что-то билось и дрожало —  
В виске ещё не пущенная кровь  
Пulsировала, то есть возражала.

И перед тем как ринуться посметь  
От уха в мозг, наискосок к затылку, —  
Вдруг загляделась пристальная Смерть  
На жалкую взбесившуюся жилку...

Промедлила она — и прогадала:  
Теперь обратно в кобуру ложись!  
Так Смерть впервые близко увидала  
С рожденья ненавидимую Жизнь /1; 449–450/.

Эта впечатляющая поэтическая картина поединка Смерти с Жизнью, по-видимому, тоже восходит к поэзии Окуджавы, а именно к «Стихам, являющимся кратким руководством для пользования пугачом» (не позднее 1961 г.):

...Представь себе:

случилось так, что ты  
вдруг отупел от слов и суеты  
и наступила главная проверка,  
как в ателье — последняя примерка.  
И ты берёшь пугач (к нему привык),  
к виску подносишь — он к виску приник,  
смеёшься ты:

ведь он не убивает...

Но в принципе всё точно так бывает:  
его — к виску, а он к виску приник,  
вся жизнь прошла за краткий этот миг,  
всё вспомнилось, что не было и было...  
И темечко

как бы к дождю заныло.

Затем обратно в стол его швырни:  
он пригодится на другие дни.  
Тебя холодный этот душ окатит —  
на день-другой, глядишь, его и хватит /222/.

Сходство лирических ситуаций очевидно — «попытка самоубийства». Очевидно и различие: в стихах Окуджавы речь идёт всего лишь о «пугаче», и риск гибели там только воображаемый. К финалу он сводится на нет («Побалагуришь — и пройдёт тоска»), зато само стихотворение становится очевидно иносказательным («...Всё пугачи мы держим у виска!»). У Высоцкого же угроза гибели реальна, и спасает героя не то, что пистолет ненастоящий (он как раз настоящий!), — а спасает, можно сказать, инстинкт самосохранения, воплощённый в «жалкой взбесившейся жилке». Кстати, песня вообще замечательна своими конкретными «телесными» мотивами: «бескровные фаланги», «аккуратно выбритый висок» (мотив виска есть и у Окуджавы), слутый «волосок»...

Но главное — историю несостоявшегося самоубийства Высоцкий превращает в аллегорический поединок Жизни

и Смерти, и предельная поэтическая конкретность этому не мешает. Этим песня напоминает «Притчу о Правде и Лжи», а она, как мы знаем, написана как раз «в ключе Булата». Высоцкий в последние годы жизни тяготеет к условной, аллегорической образности («Баллада о Любви», «Две судьбы», «Пожары»). Возможно, эта внутренняя творческая потребность встретила «поддержку» в поэзии старшего барда; ещё раз напомню, что у Окуджавы именно такая манера ярко выражена («надежды маленький оркестрик под управлением любви» и т. п.). В этом смысле «Попытка самоубийства» представляет собою даже более «окуджавский» текст, чем стихи самого Окуджавы о пугаче. Получается, что и эту песню младший поэт «придумал для Окуджавы»! Может быть, именно аллегоричность стиля Окуджавы является одной из причин того, что на исходе жизни Высоцкий особенно внимателен к его творческому опыту, постоянно вспоминает его имя на публике.

Высоцкий вообще был своеобразным поэтом-протеем, открытым не только для чужого жизненного опыта (та же ролевая лирика), но и для чужого стиля, чужой манеры, чужой интонации, которые он, конечно, не копировал, но творчески — в шутку или всерьёз — переосмыслял. Достаточно вспомнить, как исполнял он уличный и лагерный фольклор или песни других бардов. Так что он мог «перевоплощаться» не только в солдата или альпиниста, подводника или зэка, но и... в Окуджаву.

И ещё одно совпадение: «Попытка самоубийства» написана тем же стихотворным размером, что и «Стихи, являющиеся кратким руководством для пользования пугачом», — пятистопным ямбом. Здесь у Высоцкого могла сработать «ритмическая память»: своё стихотворение он — скорее всего, неосознанно — пишет в том же размере, в каком создан его поэтический источник. Если вспомнить, что подобное у него бывало и прежде (военное стихотворение «Из дорожного дневника» повторяет ритм военного же стихотворения С. Гудзенко «Моё поколение» («Нас не нужно жалеть...»), исполнявшегося Высоцким в спектакле «Павшие и живые»), то можно допустить, что и ритмическое сходство произведений Высоцкого и Окуджавы не случайно.

## 4.

Осталось сказать об одном, но очень важном обстоятельстве. Все три стихотворения Окуджавы, на которые, по моей версии, откликнулся в своих песнях Высоцкий, — «Январь в Одессе», «Пробралась в нашу жизнь клевета...» и «Стихи, являющиеся кратким руководством...» — были включены в один сборник поэта — «Март великодушный» (1967)<sup>11</sup>. Для всех трёх стихотворений эта публикация была первой, и при жизни Высоцкого вообще единственной в СССР. Судя по всему, эта книга попала в руки Высоцкому и он читал её с пристрастным интересом. Ведь он вспоминает не известные песни (в «Марте...», кстати, им был отведён специальный раздел), а именно стихотворения, которые он не мог знать на слух. Значит, интерес Высоцкого к Окуджаве выходил за рамки только *песенно-поэтического* творчества последнего.

Я не случайно уточнил: «единственной в СССР». Те же самые три стихотворения были перепечатаны в сборнике Окуджавы «Проза и поэзия», вышедшем на русском языке в западногерманском издательстве «Посев» в 1968 году. Можно допустить, что Высоцкий прочитал их в этой книге, хотя трудно судить, насколько доступен был пока ещё невыезжному поэту «тамиздат» на рубеже шестидесятых-семидесятых (к 1972 году — году создания «Тюменской нефти» — эти стихи ему уже известны). Всё же отечественный «Март великодушный» кажется более вероятным источником.

«Март...» (как, впрочем, и другие книги Окуджавы) в небольшом личном книжном собрании Высоцкого, сохранившемся в его квартире на Малой Грузинской, отсутствует. Но это вовсе не означает, что Высоцкий (долгие годы не имевший собственного жилья и, соответственно, большой библиотеки) не мог взять сборник у кого-то из знакомых. Судя по воспоминаниям Людмилы Абрамовой, в 60-е годы жены поэта,

---

<sup>11</sup> В новейшем издании, по которому мы цитировали стихотворения Окуджавы в этой статье, их текст полностью совпадает с текстом, опубликованным в «Марте великодушном».

круг его чтения в ту пору составляли часто как раз чужие и библиотечные книги<sup>12</sup>. Среди них мог оказаться и «Март великодушный». При этом какие-то строки, образы, мотивы из сборника могли прочно «осесть» в творческой памяти Высоцкого и затем, в нужный момент, пригодиться. Именно так в его стихах нередко проступает «чужое» — когда-то прочитанное или услышанное. Вот важное свидетельство того же мемуариста: «Володины знания были... конкретны. Хотя у него напрочь всё это (речь идёт о студенческих знаниях — А. К.) вылетело, ему не нужно было держать это в активе, но когда надо — всё всплывало готовым. И вот именно момент мгновенной ассоциации, когда она нужна, — мгновенно протянуть руку и взять с полки у себя в памяти то, что необходимо, — вот это он любил очень, это доставляло ему огромное удовольствие»<sup>13</sup>.

Кажется, в богатом ряду поэтических ассоциаций, вызываемых поэзией Высоцкого, есть и те, что подсказаны ему стихами Окуджавы.

---

<sup>12</sup> *Абрамова Л. В., Перевозчиков В. К.* Факты его биографии. М., 1991. С. 23.

<sup>13</sup> Там же. С. 37.



## II

### ЭТУ КНИГУ ЧИТАЛ МОЛОДОЙ ОКУДЖАВА\*

*Памяти  
Константина Григорьевича  
Петросова*

В домашней библиотеке семьи Смольяниновых, с которыми судьба свела в Тбилиси в студенческую пору Булата Окуджаву, женившегося в 1947 году на своей однокурснице Галине Смольяниновой, сохранился объёмистый (семьдесят пять с половиной авторских листов) однотомник сочинений Маяковского.

Книга выпущена Государственным издательством «Художественная литература» (ОГИЗ) в 1941 году на основе изданного в тридцатых годах двенадцатитомного полного собрания сочинений поэта и включает основные его произведения: лирические стихотворения, стихи для детей, поэмы, пьесы, статьи, речи, тексты для «окон РОСТА». Издание снабжено большим вступительным очерком В. О. Перцова (впоследствии крупнейшего маякововеда, автора трёхтомной монографии о поэте), примечаниями и алфавитным указателем произведений. На нескольких листах-вклейках — фотопортреты Маяковского, репродукции «окон РОСТА» и рекламных плакатов, факсимиле рукописи поэта, карта его поездок и афиша одного из выступлений. Так что читатель мог получить из этой книги обширное и разнообразное представление о творчестве Маяковского.

---

\* Впервые: Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 07-04-50402а/Ц).

Внушительен и внешний вид тома. Издан он в большом («энциклопедическом») формате. Хотя картонный переплёт и назван здесь «удешевлённым» (значит, часть тиража была выпущена в улучшенном полиграфическом исполнении; из редакционной заметки явствует, что данный экземпляр вышел в третьем «заводе»), и хотя владельцы, судя по виду книги, подклеивали её как минимум дважды — от неё идёт ощущение добротности и надёжности; не сравнить с некоторыми нынешними, кое-как проклеенными, книжными поделками, распадающимися после первого же чтения. На переплёте — силуэт поэта, выполненный в «революционном» красном цвете, и факсимиле его подписи<sup>1</sup>.

В общем, книга словно создана быть настольной в доме, и в семье Смольяниновых она фактически и стала таковой. Редакцию альманаха «Голос надежды» с этим экземпляром любезно познакомила живущая ныне в Петербурге Ирина Васильевна Живописцева — родная сестра покойной Галины Васильевны Смольяниновой (Окуджавы).

### 1.

Однотомник вышел в свет на волне первой официальной «раскрутки» Маяковского, последовавшей за известной сталинской резолюцией на письме Л. Ю. Брик (ноябрь 1935 г.): «...был и остаётся лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»; кстати, эти слова, широко растиражированные сталинской пропагандой (довелось прочесть их даже на посвящённой поэту почтовой марке пятидесятых годов, из-

---

<sup>1</sup> *Маяковский В. В.* Сочинения / Под общ. ред. Н. Н. Асеева, Л. В. Маяковской, В. О. Перцова и М. И. Серебрянского; Крит.-биограф. очерк В. О. Перцова. М.: ОГИЗ, 1941. 536 с.: ил. Далее ссылки на это издание даются в тексте в косых скобках, с указанием только номера страницы. Произведения Окуджавы цитируются, за исключением отдельно оговорённых случаев, по изд.: *Окуджавы Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста: В. Н. Сажин, Д. В. Сажин. СПб., 2001. Ссылки на него не оговариваются. Датировки песен уточнены по самиздатскому сборнику: *Окуджавы Б.* Собрание соч.: [В 11-ти т. Т. 2:] Песни. М.: КСП, 1984.

данной уже после смерти вождя и потому не имеющей подписи под цитатой), предпосланы как эпиграф интересующему нас изданию. Понятно, что для объективного восприятия наследия Маяковского наведённый на него «хрестоматийный глянec» (заметный и в издании 1941 года<sup>2</sup>) был губителен и повлёк за собой выпрямление и выхолащивание этой сложной и трагической фигуры на несколько десятилетий вперёд, обернувшееся обратной реакцией в «перестроечные» годы, когда на поэта стали сваливать чуть ли не все грехи большевизма. Но нельзя не заметить и другое: поэзия Маяковского вызвала неподдельный интерес и подлинную любовь многих читателей, среди которых были и молодые поэты фронтового поколения, родившиеся в первые послереволюционные годы, не знавшие поэтому ностальгии по прежней России и с юношеским энтузиазмом воспринявшие идею революционного преобразования жизни, как нигде ярко выраженную в поэтическом слове «агитатора, горлана-главаря».

Да и самого Маяковского хотя и начали быстро «обрабатывать», к началу 40-х, видимо, ещё не успели засушить основательно. В однотомнике мы обнаружили снимок, который не приходилось видеть в памятных нам изданиях поздних советских десятилетий: Маяковский в Мексике, на берегу реки, на фоне какого-то экзотического растения и большой цветочной вазы. Вид у него курортно-респектабельный, если не сказать буржуазный. Понятно, что такой облик мало соответствовал образу «пролетарского поэта», в который старательно втискивала его советская идеология; но зато Маяковский здесь — на большом, занимающем целую страницу вклейки фотопортрете — больше напоминает живого человека, чем во многих изданиях последующих лет. Так что у читателей из поколения Окуджавы были

---

<sup>2</sup> Например, характерная и не очень складная риторика во вступительном очерке В. Перцова: «Маяковский зачинал в советской поэзии новую патриотическую традицию революционного рабочего класса, завоевавшего отечество для всех трудящихся» /с. XXXV; в те времена существовала издательская традиция давать нумерацию страниц в предисловии римскими цифрами, отдельно от арабской нумерации в основном тексте книги/.

и свои преимущества перед теми, кто постигал творчество Маяковского позже (скажем, по «черносотенному» собранию сочинений в Библиотеке «Огонька» 1978 г., откуда были изъяты стихи, связанные с Лилей Брик).

Вот несколько примеров искренней любви к Маяковскому. В 1939 году студент Литературного института Михаил Кульчицкий, впоследствии погибший на фронте, пишет явно в стилистике своего поэтического кумира стихотворение «Маяковский» с подзаголовком «Последняя ночь государства Российского», в котором тот, *огромный, как Пётр*, назван *Мессией*<sup>3</sup>. Через год Николай Майоров, человек того же поколения и той же судьбы, предпосылает своему известному стихотворению «Мы» («Есть в голосе моём звучание металла...») эпитафия из Маяковского: «Это время трудновато для пера»<sup>4</sup>. Ифлиец Давид Самойлов пишет в 1940 году стихотворение «Маяковскому» и много лет спустя, в 1987-м, говорит по этому поводу: «Для нашего поколения — Коган, Кульчицкий, Наровчатов, Луконин и другие — Маяковский был первым среди любимых, он даже заслонил в наших глазах такое явление, как Ахматова»<sup>5</sup>. А вот признание ровесника Самойлова — филолога, писавшего и кандидатскую и докторскую диссертации о поэзии Маяковского: «Маяковским я увлёкся на первом курсе (Азербайджанского госуниверситета — А. К.) <...> В результате Маяковский стал моим кумиром...» (К. Г. Петросов)<sup>6</sup>.

Тяготение «детей революции» к Маяковскому продолжалось и в послевоенные годы. Его интонации, его ритмика угадываются, например, в тогдашних стихах Александра Межирова («Воспоминание о пехоте», «Коммунисты, вперёд!») или Наума Коржавина («Вступление в поэму»). Не удивительно, что и Окуджава не остался в стороне от этого присущего многим

<sup>3</sup> См.: Имена на поверке: Стихи воинов, павших на фронтах Великой Отечественной войны / Сост. Д. Ковалёв. М., 1975. С. 133.

<sup>4</sup> Там же. С. 174.

<sup>5</sup> Цит. по изд.: *Петросов К.* В содружестве с поэзией более полувека. Колмна, 2000. С. 230. Здесь же, на с. 231 — текст стихотворения Самойлова.

<sup>6</sup> Там же. С. 5.

его сверстникам увлечения. И. В. Живописцева вспоминает, что в студенческой среде тбилисского филфака сложился кружок любителей поэзии и что в центре их литературных интересов было имя Маяковского: «Объединял всех вокруг себя Булат. Мы назвали кружок “Маяковцы”, потому что все были почитателями поэзии В. Маяковского. Я зачитывала свою маму его стихами до изнеможения <...> и свои стихи писала под его влиянием. <...> Из раннего Маяковского Булату нравилось:

Вошла ты, резкая, как «нате»,  
Муча перчатки замш.

...

Видите, я спокоен, как пульс покойника.

...

А я видел, вы Джиоконда, которую надо украсть...  
И украли»<sup>7</sup>.

Цитаты говорят о том, что особенно нравилась Окуджаве у Маяковского ранняя поэма «Облако в штанах», с ярко выраженным в ней максимализмом мировосприятия и накалом чувств, особенно — первая её глава, посвящённая любовной теме; для влюблённого молодого человека это естественно. По свидетельству Л. Шилова, Окуджав любил у Маяковского и поэму «Человек», тоже дооктябрьскую<sup>8</sup>. Кстати, в конце 1954 года калужское областное литобъединение обсуждало поэму Окуджавы, в ту пору калужанина, «Беспокойный человек», и критиковали её местные авторы за «не совсем удачную подражательность В. Маяковскому»<sup>9</sup>. Текст поэмы нам неизвестен, но название

<sup>7</sup> Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе. М., 2006. С. 62, 63. Поэтические цитаты оставлены в версии мемуариста. О поэтическом кружке «имени Маяковского» говорил в своих интервью и выступлениях и сам Окуджав (см.: Эта мудрая жизнерадостность моего народа / [Беседовал] С. Лабанов // Заря Востока. Тбилиси, 1984. 9 мая; «Прошло и словом стало...» / Записал И. Мильштейн // Студен. меридиан. 1986. № 11. С. 40).

<sup>8</sup> См.: Шиллов Л. Из записок звукоархивиста // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 92.

<sup>9</sup> Обсуждение новой поэмы / Без подп. // Молодой ленинец. Калуга, 1954. 24 дек. Эта публикация, не отмеченная до сих пор в библиографических списках материалов об Окуджаве, обнаружена М. Р. Гизатулиным.

её — вполне «маяковское»: оно явно перекликается с названием поэмы «Человек». Заметим ещё, что дополнительную притягательность фигуре Маяковского в восприятии тбилисских студентов мог придавать тот факт, что поэт родился в Грузии и провёл там первые тринадцать лет жизни, да и в зрелые годы был неравнодушен к этой земле: «Только / нога / ступила в Кавказ, // я вспомнил, / что я — / грузин» («Владикавказ — Тифлис» /93/). Так что для Окуджавы, в жилах которого текла грузинская кровь и который в детстве жил то в Москве, то в Тифлисе, а позже провёл в грузинской столице два года перед уходом на фронт (1940–1942), Маяковский был как бы земляком.

Зная все эти обстоятельства, мы не удивляемся тому, что в стихах первого сборника Окуджавы (Лирика. Калуга, 1956) весьма ощутимо влияние Маяковского — как на уровне тематики, так и на уровне ритмики, интонации; эта традиция подробно прослежена С. С. Бойко<sup>10</sup>. Отмечено и то, что в годы творческой зрелости Окуджава никогда не называет Маяковского в числе своих учителей. Навсегда разойдясь с советской идеологией, требовавшей подчинения личного общему, он, поэт частной жизни в самом высоком смысле этого слова, изъяснял певца революции из своего литературного пантеона.

Уже в пору «оттепели» на вопрос Л. Шилова об отношении к Маяковскому Окуджава «ответил как-то уклончиво»<sup>11</sup>. Выступая в 1967 году в Ульяновске и отвечая при этом на записки из зала, Окуджава говорил, что стихов по заказу не пишет и что Маяковского, которого ему здесь же поставили в пример, не следует «обожествлять»<sup>12</sup>. (Сравним со строкой

<sup>10</sup> См.: Бойко С. С. «Вторая смерть Маяковского» в раннем творчестве Булата Окуджавы: о поэтике притяжения и отталкивания // Контрапункт: Кн. ст. памяти Галины Андреевны Белой. М., 2005. С. 134–152. Стихи первого сборника поэта проанализированы в ст.: Розенблюм О. М. О некоторых темах и образах книги «Лирика» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М., 2002. С. 51–67.

<sup>11</sup> Шолов Л. Из записок звукоархивиста. С. 92.

<sup>12</sup> См. подробнее: Окуджава Б. «...Как он дышит, так и пишет, не стараясь угодить...»: Разговор с поэтом о КГБ / Публ. подгот. З. Водопьянова, А. Петров, Н. Надеждина // Труд. 1993. 30 янв. С. 1.

известной песни Окуджавы того же периода: «А всё-таки жаль, что кумиры нам снятся по-прежнему...».) В своих интервью 80–90-х годов поэт вспоминает о Маяковском редко, и если в одном из них говорит о таланте поэта, позволившем ему, в отличие от друзей-футуристов, остаться в большой литературе<sup>13</sup>, то в другом критикует и его и их за ниспровергательство «собратьев по перу». И здесь же он называет «блистательной» уже изданную к тому времени в России книгу Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского»<sup>14</sup>. Если учесть, что даже об очень ярких явлениях Окуджава отзывался обычно довольно сдержанно, без патетики, то неожиданный высокопарный эпитет кажется подозрительным. Нам кажется, он содержит не столько похвалу запрещённой прежде в СССР книге, сколько критику её героя, «блистательно» разделанного Карабчиевским<sup>15</sup>. И, наконец, относящееся ещё к советскому времени выразительное свидетельство К. Ваншенкина: «...произносятся известные строки Маяковского:

Через четыре года  
Здесь будет город-сад,

— он (Окуджава — А. К.) менял последнюю: “Здесь будет голый зад”»<sup>16</sup>. Трудно представить более отрицательное и более резкое отталкивание от опыта Маяковского.

Но значит ли это, что творческий диалог с Маяковским прервался? Нам кажется, нет: он всё же продолжается через какие-то общие мотивы и даже темы. Поддерживая замечание Н. А. Богомолова о том, что отголоски поэзии Маяковского

<sup>13</sup> *Окуджава Б.* Поэт нашего времени: [Ответы на вопросы на встрече с журналистами] // Обл. газ. Екатеринбург, 1994. 16 авг.

<sup>14</sup> *Окуджава Б.* «Мне неинтересна суета и злоба» / Беседовала Т. Глинка // Веч. клуб. 1993. 30 янв.

<sup>15</sup> Впрочем, высокая оценка книги могла быть отчасти вызвана чувством личной признательности поэта её автору за эссе о его творчестве, на которое Окуджава откликнулся благодарственным письмом (см. об этом: *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского: Филологич. роман; Эссе. М., 2000. С. 294).

<sup>16</sup> *Ваншенкин К.* «Привет, это Булат» // Встречи в зале ожидания. С. 116–117.

ощутимы не только в раннем, но и в позднем творчестве поэта<sup>17</sup>, рискнём предположить, например, что название одной из первых песен «нового» Окуджавы, «Сентиментальный марш» (1957), полемически восходит — возможно, через посредничество бодрых маршей сталинского времени — к известным названиям Маяковского: «Наш марш», «Левый марш», «Октябрьский марш» и так далее (все эти стихи в издании 1941 года есть). Тема-то вполне «маяковская» — гражданская война, но подана она в необычном эмоциональном ореоле, не свойственном поэзии предшественника и даже вызывавшем у него иронию («Подступай / к глазам, / разлуки жижа, // сердце / мне / сентиментальностью расквась!» /257/). Окуджава эту тему как бы «очеловечивает», делает частной, почти интимной (отмечено В. Дагуровым<sup>18</sup>). Потому и марш у него — не *левый* и не *октябрьский*, а *сентиментальный*.

Вспоминая о том, как его критиковали за строки «...Сто раз я нажимал курок винтовки, // а вылетали только соловьи» («То падая, то снова нарастая...», 1964), а именно за употребление слова «курок» вместо «спусковой крючок» (имелась в виду скандальная статья В. Бушина о романе «Путешествие дилетантов»), поэт ссылался на Маяковского: «Но мне так было просто удобнее, есть условная литературная форма — нажать на курок — она даже у Маяковского встречается»<sup>19</sup>. Видимо, он имел в виду строки стихотворения «Лиличка! Вместо письма» — кстати, по своему лирическому пафосу близкой столь любимой молодым Окуджавой первой главе «Облака...»: «И в пролёт не брошусь, / и не выпью яда, // и курок не смогу над виском нажать» /10/. Значит, запомнившийся в молодости

<sup>17</sup> См.: *Богомолов Н. А.* [Отзыв о дисс.:] О. М. Розенблюм. Раннее творчество Булата Окуджавы: (Опыт реконструкции биографии) // *Голос надежды*. Вып. 3. М., 2006. С. 381–382. Отдельные возможные реминисценции из поэзии Маяковского в стихотворениях разных лет отмечены В. Н. Сажиным в примечаниях к используемому нами изданию Окуджавы (см. с. 632, 660, 670).

<sup>18</sup> См.: *Дагуров В.* Один поэт на свете жил // *Голос надежды*. Вып. 3. С. 35.

<sup>19</sup> *Окуджава Б.* *Года суровой прозы* / Беседовал Л. Иванов // *Молодой ленинец*. Калуга, 1988. 13 авг. С. 8.



поэтический мотив всю жизнь оставался в активе творческой памяти художника.

А вот пример из другого времени — из 80-х:

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.

(«Музыкант»)

Зная, что Окуджава с юности любил «Облако в штанах», трудно представить, что эти его строки возникли вне влияния знаменитой развёрнутой метафоры «пожар сердца» из той самой первой главы поэмы Маяковского, которую цитирует в своих воспоминаниях И. В. Живописцева: «Люди нюхают — / запахло жареным! // Нагнали каких-то. / Блестящие! / В касках! // Нельзя сапожища! / Скажите пожарным: // на сердце горящее лезут в ласках» /20/ (ср. с концовкой поэмы «Человек»: «И только / боль моя / острее — // стою, / огнём обвит, // на несгорающем костре // немыслимой любви» /49/). Сама по себе эта метафора встречается, конечно, и у других поэтов — вспомним, например, классическое пушкинское «И сердце вновь горит и любит...» Но Окуджава, подобно Маяковскому, эту метафору разворачивает в деталях (напомним ещё: «музыкант, соорудивший из души моей костёр»), а это уже редкий случай. Может быть, и здесь есть своя, вольная или невольная, полемичность: один 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 (ср. в стихотворении «Нате!»: «Все вы на бабочку поэтиного сердца // взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош» /1/); у Окуджавы же речь идёт о благотворном воздействии искусства на человеческую душу. Ради этого её не жаль и «поджечь».

Думается, та же развёрнутая метафора Маяковского — «пожар сердца» — отозвалась и в другом стихотворении Окуджавы 80-х годов: «Мне слышится пламени рокот. // Пожар по-

лыхает земной. // И тут ни багры не помогут, // ни струи воды ледяной. // Сокрытый от праведных взоров, // разлит, словно море, в душе, // и бравая брань брендмайоров, // увы, бесполезна уже» («От нервов ли, от напряженья...»). Отметим здесь уже знакомый нам по «Облаку в штанах» мотив бессилия пожарных, выразительно оттенённый у Окуджавы аллитерацией («бравая брань брендмайоров»).

Вообще-то подобная экспрессивная образность в духе молодого Маяковского встречается у Окуджавы гораздо раньше: «Город руки наружу выпрастывает»; «Взмываются к небу пожары, // И небо уже четвертовано» («Последняя песня спета...») и проч.<sup>19а</sup> Для сравнения напомним хотя бы вот эти строки из включённых в одномник ранних поэм Маяковского: «...Млечный Путь перекинут виселицей, // возьми и вздёрни меня, преступника. // Делай что хочешь. / Хочешь, четвертуй. // Я сам тебе, праведный, руки вымою» («Флейта-позвоночник» /26/); «И только / туч выпотрашивает туши // кровавый закат-мясник» («Человек» /47/). Подчеркнём, что приведённые здесь строки Окуджавы пишутся как раз в ту пору, когда под рукой у него постоянно было издание 1941 года. Нам кажется ещё, что какими-то нитями (мотивы городского жилья, транспорта и проч.) урбанизм поэзии Окуджавы, по крайней мере, рубежа 50–60-х годов, связан с романтическим урбанизмом молодого Маяковского. Разве не напоминает, например, своей неприкаянностью герой «Полночного троллейбуса» (1957) героя всё того же «Облака в штанах» — с тою разницей, что первый обретает ощущение душевного единения с окружающими людьми, недостижимое для героя Маяковского, романтического максималиста:

Полночный троллейбус, мне дверь отвори!  
Я знаю, как в зябкую полночь  
твои пассажиры — матросы твои —  
приходят  
на помощь.

<sup>19а</sup> См.: Окуджава Б. Dubia: [Стихи 1947 г.] / Публ. и предисл. М. Гизатулина // Голос надежды. Вып. 4. С. 349–359.

Может быть, такая традиция даже выходит за рамки дооктябрьского творчества: скажем, в той же песне Окуджавы к метафорическому мотиву «сочувствия» троллейбуса «спасаемым» им ночным пассажирам у Маяковского неожиданно обнаруживается шуточный прецедент в «Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»: «Мчат авто по улице, // а не свалят наземь. // Понимают умницы: // человек — в экстазе» /259/.

Ещё один метафорический мотив Окуджавы — мотив городской «живописи»: «Живописцы, окуните ваши кисти // в суету дворов арбатских и в зарю...» («Живописцы», 1961), — скорее всего, восходит к стихотворению Маяковского «Приказ по армии искусства», а именно к стихам «Улицы — наши кисти, // Площади — наши палитры» /56/<sup>20</sup>; кстати, в однотомнике 1941 года они входят в состав отчёркнутой синим карандашом цитаты (о пометах в книге и их возможной атрибуции см. ниже, во втором разделе нашей статьи). Нам кажется, что «Приказ...» Маяковского подсказал Окуджаве и образ потрёпанного в боях «надежды маленького оркестрика» из «Песенки о ночной Москве» (1965). Сравним: «Кларнет пробит, труба помята, // фагот, как старый посох, стёрт, // на барабане швы разлезлись...» (Окуджав) — «Все совдепы не сдвинут армий, // если марш не дадут музыканты. // На улицу тащите рояли, // барабан из окна багром! // Барабан, / рояль раскроя ли, // но чтоб грохот был, // чтоб гром» /55/. «Раскроённый» барабан одного поэта сродни барабану с «разлезшимися швами» другого, но важен и сам — общий для них — образ оркестра как действенной силы, равноценной целой армии (так ведь и армия — «армия искусств»). Не отсюда ли, не от Маяковского ли, кстати, идёт поэтическое пристрастие Окуджавы к «барабанам», «барабанщикам» и даже «барабанщицам»?

Возможно, что и своеобразная «интимная» — и при этом полемическая — трактовка образа музыкального инструмента в стихах Окуджавы начала 60-х годов («Гитара»):

<sup>20</sup> Благодарим М. А. Александрову, поделившуюся с нами этим наблюдением.

Пусть друг недолгий в нас камень кинет,  
 Пускай завистник своё кричит —  
 Моя гитара меня обнимет,  
 Интеллигентно она смолчит,

— восходит к Маяковскому, к его дооктябрьскому стихотворению «Скрипка и немножко нервно»: «Музыканты смеются: / “Влип как! // Пришёл к деревянной невесте! / Голова!” / А мне — наплевать! // Я — хороший. / “Знаете что, скрипка? // Давайте — / будем жить вместе! // А?”» /2/ Надемся, когда-нибудь параллели такого рода станут предметом отдельного и подробного литературоведческого разбора.

Пока же хотим ещё сказать, что, возможно, и пушкинская тема, тоже в известной мере «городская», восходит к Маяковскому не только в раннем (это отмечено С. С. Бойко), но и в зрелом творчестве Окуджавы. Вл. И. Новиков заметил, что Маяковский оказывается своеобразным посредником в характерной для лирики Окуджавы «ситуации диалога с великими»<sup>21</sup>. Напомним, что Маяковский в известном «Юбилейном» и менее известной «Шутке, похожей на правду» (оба стихотворения тоже вошли в однотомник) изобразил «ожившего» поэта на фоне не слишком радующей его современной жизни: «Скушно Пушкину. / Чугунному ропшется» /161/ и т. д. В «Юбилейном» поэт даже сходит с пьедестала на Тверском бульваре и становится собеседником лирического героя. Сравним это с концовкой одной из песен Окуджавы, тоже прописавшего «ожившего» Пушкина на Бульварном кольце:

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.  
 («Былое нельзя воротить...»)

И как знать — может быть, без «Юбилейного» не было бы и других окуджавских стихотворений 60-х годов — «Александр

<sup>21</sup> Новиков Вл. Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 193.

Сергеич» и «Счастличик Пушкин»<sup>22</sup>, по своей тональности, по разговорной манере и по полемической установке на живой, нехрестоматийный образ классика вольно или невольно продолжающих пушкиниану Маяковского: «Он красивых женщин любил // любовью не чинной, // и даже убит он был // красивым мужчиной. // Он умел бумагу марать // под треск свечки! // Ему было за что умирать // у Чёрной речки». Сравним в «Юбилейном», принципиально отрицающем пушкинианские стереотипы: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию. // Навели / хрестоматийный глянец. // Вы, / по-моему, / при жизни / — думаю — // тоже бушевали. / Африканец! <...> Впрочем, / что ж болтанье! / Спиритизма вроде. // Так сказать, / невольник чести... / пулею сражён...» /286/. Возможно, стихи Окуджавы не обошлись без влияния и цветаевских «Стихов к Пушкину» («Бич жандармов, бог студентов...» и далее), но, думается, открытый им для себя ещё в юности Маяковский был здесь «первичен». Кстати, сходное лирическое воплощение получает у двух поэтов — Маяковского и Окуджавы — и лермонтовская (а у второго из них она тоже ещё и московская!) тема: «К нам Лермонтов сходит, / презрев времена...» (Маяковский. «Тамара и Демон» /111/) — «...на Усачёвке, возле остановки, / вдруг Лермонтов возник передо мной...» (Окуджава. «Встреча»).

Между прочим, пушкинская тема влечёт за собой ещё цепочку ассоциаций, заметных опять-таки в «дубиальных» текстах Окуджавы студенческих лет. Ассоциации эти (как и отмеченное выше стилевое сходство) придают предположению об авторстве Окуджавы дополнительные аргументы. Так, шут-

<sup>22</sup> Переключка отмечена О. М. Розенблум, сделавшей и ещё несколько наблюдений над традицией Маяковского у Окуджавы — см.: *Розенблум О. М.* К вопросу об эволюции образа поэта в лирике Булата Окуджавы (50–60-е гг.) // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 112–117. О стихах Окуджавы на пушкинскую тему см. также: *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкин. отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги. Харьков, 2005. С. 575–579; *Александрова М.* «Счастличик Пушкин» и другие // *Голос надежды*. Вып. 2. М., 2005. С. 313–324.

ливый мотив луны как своеобразной «участницы» лирической ситуации — мотив, в той или иной степени связанный с любовной темой, — звучал в «Юбилейном» Маяковского («В небе вон / луна / такая молодая, // что её / без спутников / и выпустить рискованно!» /283/) и звучит в окуджавском стихотворении «Всё приходит с пустяков, с “просто так”...»: «Тут уже обычай, извините, // Предков зов, настойчивый и верный. // Если для меня луна в зените // Ерунда, то для кота она — соперник. // К ней за облака залезть не прочь он, // Навострив клыки / и когти выставив, // Чтобы полетели луньи шерсти ключья // Тяжкою расплатой за бесстыдство». Вот, оказывается, что будет, если луну «выпустить без спутников». Сравним эти строки с очень «маяковским», в духе «Нашего марша» («Эй, Большая Медведица! требуй, // чтоб на небо нас взяли живьём» /54/), обращением-рефреном в стихотворении «Разговор по душам», датированном условно 1959 г.: «Эй, Луна! / Как тебе нравимся мы, земные, // великаны мечты и чудес мастера?»). А характерное впоследствии окуджавское обращение *извините* (как, например, в зачине стихотворения «Старый дом»: «Дом предназначен на слом. Извините, // если господствуют пыль в нём и мрак») в данном случае уж не к автору ли «Юбилейного» относится? Мол, извините, недоглядели за вашей лунной... Стих «Чтобы полетели *луньи* (неологизм вполне «маяковский»! — А. К.) ключья»<sup>23</sup>, помимо того что неожиданно предвосхищает известное куняевское «чтобы летела шерсть клоками» («Добро должно быть с кулаками...»), — синтаксически и интонационно напоминает строку из другого стихотворения Маяковского, «Сергею Есенину»: «...чтобы / врассыпную / разбежался Коган, // встреченных / увеча / пиками усов» /290/. Кстати, последние строки отчёркнуты в однотомнике Маяковского в тексте статьи «Как делать стихи» /см.: 270/, содержащей и ещё несколько критических упоминаний об этом литераторе, одно из которых, на с. 274, отмечено тоже (о пометах в этой статье мы ещё скажем отдельно).

<sup>23</sup> Здесь и далее курсив в цитатах — наш. — А. К.

Оставим, однако, «маяковско-пушкинскую» Москву (отражённый поэтический свет которой лежит и на тбилисских стихах Окуджавы 40-х годов) и обратимся к Парижу: этот город тоже стал поэтической точкой, в которой пересеклись творческие интересы двух поэтов. Не исключено, что парижские стихи Маяковского подспудно жили в сознании Окуджавы, когда, уже в 80-е годы, он писал о французской столице. Во-первых, вызываемые Парижем исторические ассоциации с судьбой династии Бурбонов могли быть подсказаны автору «Парижской фантазии» («У парижского спаниеля лик французского короля, // не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени...») творческим опытом Маяковского — автора стихотворений «Париж» («...ещё с Людовиков / свистит вода, фонтаньясь» /248/) и «Версаль» («...когда / санкюлоты / поволокли // на эшафот / королевку» /254/). Впрочем, как умеет Окуджав и здесь «поспорить» с Маяковским, муссировавшим в парижском цикле мотив революционного возмездия королевскому роду: «не погибшего на эшафоте, а достигшего славы и лени!» Особенно замечательна эта «лень», культивируемая поэтом и так органично вписывающаяся в общую лирическую атмосферу окуджавского «наслажденчества» (Вл. Новиков).

Во-вторых, Окуджав упоминает и обыгрывает в своих стихах о Париже те же топонимы, что звучат у Маяковского: бульвар Распай («Парижская фантазия»), кафе Монпарнас («Париж для того, чтоб ходить по нему...»). Но восприятие их, опять-таки, иное. «Полпреду стиха», обладателю «краснокожей паспортины» в европейской столице не по себе: «Мне жмёт. / Парижская жизнь не про нас — // в бульвары / тоску рассыпай. // Направо от нас — / Boulevard Montparnasse, // налево — Boulevard Raspail» («Верлен и Сезанн» /250/). Сравним эти строки с такими, например, парижскими строками «позднего» Окуджавы, противоположными по смыслу:

Он благоуханием так умахён,  
 таким он мне весь достаётся,  
 как будто я понят уже и прощён,  
 и праздновать лишь остаётся.

(«Париж для того, чтоб ходить по нему...»),

— или с похожим признанием в «Таможенном»: «Париж прекрасный город, устроенный хитро // в том смысле, что продуман он как надо...»

Ну а поэтическое равнодушие Окуджавы к бульвару вообще как средоточию частной жизни и её важнейших ценностей стало очевидно уже в песне 1956 года «На Тверском бульваре», открывшей собой его «новое» лирическое творчество<sup>24</sup>. Завершая парижскую тему, заметим, что и другой крупнейший бард, Высоцкий, воспринимал французскую столицу отчасти через призму поэзии Маяковского<sup>25</sup>.

Иронические реминисценции из Маяковского исследователь обнаруживает даже в позднем романе Окуджавы «Упразднённый театр»<sup>26</sup>. Мы убеждены, что если продолжить их целенаправленный поиск в произведениях поэта разных лет, то он обязательно даст результаты. Что же касается сборника «Лирика», то не берёмся судить, до какой степени обращение его автора к опыту Маяковского было продиктовано соображениями литературной конъюнктуры и в какой мере «поздний Маяковский был принят ранним Окуджавой в качестве рецепта изделий для печати» (С. С. Бойко). Мы всё же подозреваем, что искреннее студенческое увлечение этим поэтом, хотя бы по инерции, сохраняло свою силу до той поры, пока Окуджава не вышел на собственную творческую дорогу, а может быть, и какое-то время спустя. Это соответствует и общему настрою эпохи оттепели, своеобразным поэтическим героем которой

<sup>24</sup> См. ст. «На Тверском бульваре» в наст. сборнике. Любопытно, что в одномомнике Маяковского в стихотворении «Нашему юношеству» красным карандашом отчёркнуты именно иронические, с советских позиций написанные, строки о Париже и его бульварах: «И я / Париж люблю сверх мер // (красивы бульвары ночью!)» /142/. Аналогичных отчёркиваний немало и в других стихах парижского цикла.

<sup>25</sup> См. подробнее: *Кулагин А. В.* Из историко-культурного комментария к произведениям В. С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. тр. памяти Г. Н. Ищука. Вып. 2. Тверь, 2005. С. 139–142.

<sup>26</sup> См.: *Скобелев В. П.* «Пепел Клааса бьётся в моей груди»: Эпич. проза лирич. поэта: о романе «Упразднённый театр» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. С. 206.



Маяковский вскоре как раз стал (открытие памятника в Москве в 1958 году и поэтические чтения у его подножия, выход лучшего по сей день полного собрания сочинений в тринадцати томах, поэтические вечера в Политехническом музее и так далее — вплоть до последнего, уже на переходе к новой общественной ситуации, появления «живого» Маяковского в таганковском спектакле «Послушайте!», после чего наступила, если перефразировать слова Пастернака о «второй смерти» поэта, третья его «смерть» в застойно-помпезные брежневские годы).

Любопытно, что «отход» Окуджавы от Маяковского (не означавший, однако, полного «разрыва») вновь совпал по времени с аналогичными явлениями в творчестве поэтов его поколения, заявивших о себе в полную силу в годы оттепели. В зрелых книгах Межирова или Самойлова мы почти не найдём влияния советского классика (Самойлов так вообще забыл о своём юношеском стихотворении о Маяковском и восстановил его в памяти спустя много лет лишь с подсказки однокашника-ифлийца — К. Г. Петросова). А вот признания ещё двух поэтов той же генерации: «Отношение моё к Маяковскому <...> изменилось полностью. Поклонение сменилось отрицанием. Произошло это <...> в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов» (Н. Коржавин); «После 1968 года как спутник жизни он перестал существовать для меня, я живу с другими поэтами и ни разу не открыл его книг...» (Б. Чичибабин)<sup>27</sup>. Все они словно переболели Маяковским (при том что, скажем, Чичибабин сохранил пиетет по отношению к поэту и отозвался о нём на склоне лет очень высоко и даже вдохновенно) и ушли дальше, каждый по собственному оригинальному пути. В этом отношении влияние Маяковского на их младших современников (Вознесенского, Евтушенко, Рождественского, Высоцкого...) оказалось, пожалуй, более продолжительным; но это уже тема для отдельного разговора<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Поэты о поэте: Анкета «ЛГ» // Лит. газ. 1993. 14 июля. С. 6.

<sup>28</sup> См., например: Новиков Вл. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Новиков Вл. Заскок. С. 149–160; Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» В. Высоцкого в поэтическом контексте // Поэзия и песня В. С. Вы-

## 2.

Вернёмся, однако, к смольяниновскому экземпляру «Сочинений». Вот что пишет о нём И. В. Живописцева: «До сих пор сохранился в нашей домашней библиотеке огромный том Маяковского, изданный в 1941 году, с его плакатами, фотографиями и нашими заметками (трёх поколений), — теперь и не разобрать, кто и когда их делал»<sup>29</sup>. Книга и сегодня находится в хорошем состоянии, но по ней чувствуется, что в руки её брали часто. Читательских помет в ней много, и сделаны они и простым карандашом, и красным, и синим, и шариковыми ручками разных цветов... Сегодня действительно трудно со стопроцентной уверенностью выделить среди них пометы Окуджавы, тем более что и главный свидетель — И. В. Живописцева — не берётся это делать. Ясно лишь одно: поэту не могут принадлежать пометы, сделанные шариковой ручкой: такие ручки появились во второй половине 60-х годов, когда у него уже была другая семья и другая жизнь.

Но здесь, на наш взгляд, важнее другое: скорее всего, именно этот однотомник по-настоящему открыл Окуджаве Маяковского. В довоенной своей юности он едва ли мог всерьёз увлечься поэзией, ибо, оставшись после ареста родителей с бабушкой, «совсем отбился от рук, начал курить, пить, связался с хулиганами»<sup>30</sup>. Фронт тоже едва ли был подходящим местом для погружения в поэтический мир Маяковского. Логично предположить, что серьёзным читателем и почитателем последнего Окуджава стал попозже многих своих ровесников, а именно в послевоенные тбилисские годы. Так что запомнившиеся И. В. Живописцевой любимые строки молодого Булата

---

соцкого: Пути изучения. Сб. науч. статей. Калининград, 2006. С. 155–160. Отметим ещё работу о восприятии Маяковского поэтом (кстати, поэтом тоже поющим), близким поколению Окуджавы, но занимающим в истории русской культуры особое, «внепоколенческое», место: *Свиридов С. В.* Когда-нибудь дошлый филолог...: Александр Галич и Владимир Маяковский // Галич: Новые ст. и материалы. М., 2003. С. 98–116.

<sup>29</sup> *Живописцева И.* Указ. соч. С. 62–63.

<sup>30</sup> *Гизатулин М.* Его университеты. М., 2003. С. 5.

из «Облака в штанах» были вычитаны им, скорее всего, из этой книги. Кстати, никаких помет возле них в однотомнике нет, зато во вступительном очерке, где этот фрагмент поэмы как раз приведён, — кем-то из читателей отчёркнут (и линия впоследствии ещё раз обведена) абзац Перцова, посвящённый этим строкам: «...Неразделённая любовь — это не только роковая личная неудача героя поэмы, но и закономерное следствие общественного неравенства...» /XVII/.

Конечно, такая социологизация в те годы была неизбежной: скажем, кто бы обошёлся тогда без общепринятых ссылок на «товарища Сталина», на его «исторические оценки» и «гениальные труды». Перцов тоже не обошёлся. Но всё же надо признать, что развёрнутый (примерно три авторских листа) вступительный очерк задаёт основные координаты поэтического мира и судьбы поэта, представляет его наследие в общественно-литературном контексте эпохи, который тогда, на рубеже 30–40-х, приходилось описывать пером филолога едва ли не впервые, ибо всё это к тому моменту ещё не успело стать историей литературы и войти в монографии и хрестоматии.

Вряд ли можно сомневаться и в том, что на очерк Перцова, как и на однотомник в целом, Окуджава опирался как автор не обнаруженной пока (не хочется говорить: утерянной) дипломной работы под названием «Октябрьская революция в поэмах Маяковского» (1950). В книгу, естественно, включены основополагающие для такой темы поэмы «150 000 000», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Текст всех трёх произведений сопровождают пометы — особенно много их в двух последних поэмах, где они оставлены явно в разное время и разными читателями.

Книга может порой позволить заглянуть в творческую лабораторию поэта, дополнить наше представление о некоторых его произведениях, фактах биографии, поэтических интересах. Так, в третьем выпуске «ГН» мы опубликовали филологический комментарий к «Стихам об озорстве», условно датированным 1961 годом<sup>31</sup>. По нашему предположению, в этом, не ли-

<sup>31</sup> См. ст. «Стихи об озорстве».

шённом эпатажа в духе Маяковского, стихотворении отозвались богоборческие строки всё из той же поэмы «Облако в штанах»:

Я думал — ты всесильный божище,  
а ты недоучка, крохотный божик.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножик /25/.

Напомним, что лирический герой «Стихов об озорстве» призывает читателя прогуляться с рогаткой по Новодевичьему монастырю («Приходите — посмеёмся в лица им, // приходите — рогатка ладони жжёт...»), и рогатка эта — подобно «ножику» героя Маяковского — становится у поэта символом неприятия веры в бога. В начале 60-х Окуджава несколько раз прочёл стихотворение на публике и затем (вспомним Самойлова) словно забыл о нём, никогда его не публиковал. Но разговор сейчас не об этом. На обороте вклейки в конце однотомника 1941 года чьей-то рукой (но не рукой Окуджавы и не рукой кого-либо из сестёр Смольяниновых) простым карандашом записаны (не совсем точно) как раз только что процитированные нами строки Маяковского! Мало того: чуть выше тем же почерком и тем же карандашом вписано: «А ну тебя»<sup>32</sup>. Это значит, что стихотворная цитата появилась здесь во время какого-то — скорее всего, шуточного — разговора, и можно предположить, что одним из участников этого разговора (не тем ли самым, кому адресовано *А ну тебя?*) был Окуджава и что цитата из «Облака...» была в поэтическом, так сказать, обиходе его семейно-студенческого окружения. А тот факт, что разговор вёлся «в присутствии» однотомника, лишь подтверждает особую роль

<sup>32</sup> Под цитатой из Маяковского сделана — похоже, той же рукой, но уже чернилами — ещё одна запись: «“Ленин — не только наше прошлое. Он — настоящее, он — будущее”. К. Федин». Рядом, между вклейкой и внутренней стороной переплёта кто-то из семьи Смольяниновых—Живописцевых вложил вырезанный из «Огонька» фотопортрет Ленина. Показательно, что ленинская тема ассоциируется у читателя советской эпохи прежде всего с именем Маяковского; иначе портрет Ленина не оказался бы вложен в том, к которому он прямого отношения не имеет.

в доме Смольяниновых книги, всегда бывшей под рукой. Карандашная запись же косвенно свидетельствует в пользу нашей версии о литературном происхождении «Стихов об озорстве».

Более того — нам думается, что от этих (и других) строк «Облака в штанах» тянется нить к некоторым программным произведениям Окуджавы 60-х годов — стихотворению «Не верю в Бога и в судьбу...» («...бессилен Бог — ему неможется...») и к песне «Молитва». В литературе о поэте уже отмечена необычность образа *зеленоглазого Боже* из этой песни<sup>33</sup>, а ведь свободный поэтический диалог с ним, наверное, подсказан Маяковским. Только диалог этот опять-таки полемичен. Герой «Облака...» разочарован в способностях вседержителя: «Я думал — ты всеильный божище, // а ты недоучка...» И в противовес этим словам звучит уверенное признание героя Окуджавы:

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!

Кстати, мотив уха звучит в четвёртой главе «Облака...» (той самой, где содержатся цитированные выше строки) трижды, и каждый раз — не в буквальном значении, а как синекдоха, олицетворение или гипербола (приёмом синекдохи воспользовался в данном случае и Окуджава): «Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?»; «...наклонюсь / и скажу ему на ухо: // Послушайте, господин бог!» /24/; «Вселенная спит, / положив на лапу // с клещами звёзд огромное ухо» /25/. Особенно показательна первая цитата, в которой «тихое слово» предвосхищает «тихие речи» в окуджавской «Молитве». Правда, произнесено оно у Маяковского не Богом, а лирическим героем, и это важно, потому что романтическому избранничеству одинокого героя «Облака...» Окуджава противопоставил доверие к миропорядку, в котором, впрочем, и лирическому герою

<sup>33</sup> См.: Зорин А. Вестник до-верия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф... М., 2001. С. 141.

отведено своё скромное (оно здесь у всех скромное) место: «...дай же ты всем понемногу... // И не забудь про меня»<sup>34</sup>. Поэтическая переключка, и при этом — поэтическое расхождение с Маяковским, заставляют вспомнить о том, как по-разному интерпретировали два художника, скажем, парижскую тему (см. выше).

Другой пример: в тексте стихотворения «Тамара и Демон» простым карандашом отчёркнуты строки поэтического признания в любви Тамаре, героине лермонтовской поэмы: «...И пусть, / озверев от помарок, // про это пишет себе Пастернак, // а мы... / соглашайся, Тамара!» /111/ Такое полемическое противопоставление своего творчества творчеству поэтов-современников — вполне в духе Маяковского (см., например, «Сергею Есенину» или уже упоминавшееся нами «Юбилейное»). Окуджаву — даже если помета принадлежит и не ему — должен был обратить внимание на этот мотив: ведь Пастернака он тоже высоко ценил, впоследствии не раз называл своим учителем в поэзии; в Тбилиси же встречался с ним, показывал ему свои стихи<sup>35</sup>. Сам момент творческого спора одного крупнейшего и любимого мастера с другим должен был, конечно, иметь в глазах молодого поэта особую интригу и не мог оставить его равнодушным<sup>36</sup>. (Степень же *реального* влияния Пастернака на поэзию молодого Окуджавы ещё должна быть изучена<sup>37</sup>.)

<sup>34</sup> Невозможно удержаться и не привести замечательную проговорку Е. Евтушенко, невольно сблизившего любимую поэму молодого Окуджавы и его собственную «Молитву»: «Облако в штанах» будут читать до той поры, пока земля вертится...» (Поэты о поэте. С. 6). Вообще «Облако в штанах», судя по данным цитируемой анкеты, особенно притягательно в наследии Маяковского для мастеров поэтического слова: его назвали в числе любимых ещё трое (из восьми опрошенных): Б. Чичибабин, А. Кушнер и В. Соснора.

<sup>35</sup> См.: Окуджаву Б. «Я никому ничего не навязывал...». М., 1997. С. 172–177.

<sup>36</sup> Ср.: Бойко С. С. Указ. соч. С. 146–147.

<sup>37</sup> Отметим работу, выявляющую ряд любопытных переключек лирики Окуджавы со стихами ещё одного крупнейшего поэта из поколения, к которому принадлежали Маяковский и Пастернак: Гельфонд М. М. Мандельштам и Окуджаву: мир и лирический герой // Голос надежды. Вып. 3. С. 325–335.

Напротив многих стихотворений в книге есть пометы, сделанные красным карандашом. Таковы, например, отчёркивания в тексте стихотворения «Лучший стих», важном для понимания эстетики Маяковского. Его лирический герой выступает перед ярославской аудиторией и слышит просьбу прочесть своё «лучшее стихотворение». Справа отчёркнуты второй, третий и четвёртый стихи в четверостишии «И гаркнул я, / сбившись / с поэтического тона, // громче / иерихонских хайл: // — Товарищи! / Рабочими / и войсками Кантона // взят / Шанхай!» /134/. Пафос стихотворения заключён в утверждении значимости и действенности «простого газетного факта», в характерном для Маяковского противопоставлении его «поэтической слякоти». Это, конечно, заметил и оценил читатель с красным карандашом в руке, отчеркнувший ещё и выделенный нами стих: «Рукоплещи, ярославец, / маслобой и текстильщик, // *незнаемым / и родным / китайским кули*».

Не в полемическом ли диалоге с этим стихотворением родилась «Главная песенка» Окуджавы (1960), напоминающая о возможном источнике уже самим своим названием? Политической определённости и плакатности строк Маяковского здесь противостоит принципиальная, как нам думается, зыбкость и неуловимость «песенки» барда: «Она ещё очень неспетая. // Она зелена, как трава». Более того — в финале лирическая ситуация как бы редуцируется, оборачивается мотивом невозможности спеть «главную песенку», становящуюся своеобразным символом недостижимого в искусстве и в жизни, предпочтения готовым ответам — открытым вопросам<sup>38</sup>:

Легко, необычно и весело  
кружит над скрещеньем дорог  
та самая главная песенка,  
которую спеть я не смог.

Две красные карандашные черты проведены на с. 53 напротив названия «Интернациональная басня», а затем таким

<sup>38</sup> Об этой особенности творческого сознания Окуджавы см., например: Фризман Л. «Ах, если б я знал это сам...»: Поэзия безответ. вопросов // Голос надежды. [Вып. 1]. М., 2004. С. 141–145.

же способом отчёркнут комментарий к ней на с. 528: «Тема басни — распад Антанты» и так далее. Одним из героев басни Маяковского является означающий Францию петух («...а петуху / под гром побед // орать, / и будет всем обед»). Зная, что петух (а из домашней птицы ещё и гусак) станет в 60-е годы басенным героем самого Окуджавы, можно предположить, что его басни «Песенка о петухах» и «Песенка про старого гусака», тоже связанные с обстоятельствами общественно-политической жизни своего времени, восходят не только и даже не столько к традиции Крылова, сколько к традиции тяготевшего как раз к политической сатире Маяковского, и что именно Окуджава и отметил карандашом заинтересовавшее его (и запомнившееся ему) произведение и даже комментарий к нему. Напомним первую из них — намекающую, по мнению некоторых, на Хрущёва, и особенно близкую, на наш взгляд, «Интернациональной басне» поэта революции:

Сладко спится на майской заре,  
петуху б не кричать во дворе.  
Но не может петух промолчать,  
потому что он создан кричать.

Он кричит, помутнел его взор —  
но никто не выходит во двор.  
Видно, нету уже дураков,  
чтоб сбегаться на крик петухов.

Возможно, именно басенная манера привлекла внимание Окуджавы и при чтении «Баллады об одном короле и тоже об одной блохе (Он же Деникин)»: название её на с. 76 отчёркнуто синим карандашом. Не вспоминалась ли ему эта басня Маяковского, когда одну из своих песен он объявлял на публике как «Песенку о старом, больном, усталом короле, который отправился завоёвывать чужую страну, и о том, что из этого получилось» (1961). Авторская песня вообще тяготела к «длинным» названиям; к моменту появления такого заглавия Окуджавы они уже не раз появлялись в творчестве М. Анчарова (а позже, под его влиянием, у Галича, Высоцкого и других бардов)<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> См. об этом: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 166–169.



Между тем, в авторскую песню такой тип названия мог прийти как раз из поэзии Маяковского, довольно часто им пользовавшегося («Сказка для шахтёра-друга про шахтёрки, чуни и каменный уголь» и т. п.).

С большей — хотя тоже неполной — уверенностью можно попытаться атрибутировать несколько записей на полях стихотворений, по почерку напоминающие нам руку Окуджавы. Мы говорим осторожно: напоминающие, — признавая, что абсолютной уверенности здесь быть не может. Слишком уж кратки эти записи, слишком они автокоммуникативны, то есть сделаны для себя, а не для читателя, а значит — небрежны. Такова, скажем запись на полях напротив фрагмента стихотворения «Москва — Кенигсберг», лирический герой которого совершает воздушный перелёт: «Крылья Икар // в скалы низверг, // чтоб воздух-река // тёк в Кенигсберг. // От чертёжных дел // седел Леонардо — // чтоб я / летел, / куда мне надо», и далее, до слов «...чтоб спорил / с громом // моторов стук» /247/. Эти строки сначала отчёркнуты слева синим, по-видимому, карандашом, ныне уже сильно осыпавшимся и потому бледным, а затем этим же карандашом записано снизу вверх: «Одну культуру, чтоб людям лучше». Фраза, конечно, не претендует на синтаксическую точность, но ясно, что читателя привлёк поэтический обзор достижений человечества от легендарного Икара до современных авиаконструкторов Юнкера и Дукса, в этом же фрагменте упомянутых. Кстати, справа эти же строки отчёркнуты ещё и чьим-то красным карандашом.

Несколько других записей объединяет интерес читателя к поэтической технике, и это дополнительный аргумент в пользу атрибуции их Окуджаве: ведь он сам уже всерьёз пишет стихи, уделяя им, судя по воспоминаниям И. В. Живописцевой, гораздо больше внимания, чем учёбе, — и потому наверняка интересуется этой стороной творчества. Карандашная (соответственно синим и красным цветом) помета «Техн.<ика> стиха» сопровождает в однотомике, например, такие цитаты: «...у корня / под кедром / дорога, // а в ней — // император зарыт» («Император» /172–173/); «Парадом развернув / моих

страниц войска, // я прохожу / по строчечному фронту. // Стихи стоят / свинцово-тяжело, // готовые и к смерти / и к бессмертной славе. // Поэмы замерли, / к жерлу прижав жерло // нацеленных / зияющих заглавий. // Оружия любимейшего род...» («Во весь голос» /405/) В первом случае читателя привлекла реминисценция из лермонтовского «Воздушного корабля», и ещё одно заимствование-перепев оттуда же отмечено им в тексте поэмы «Хорошо!», в строках о Керенском: «Глаза / у него / бонапартьи // И цвета защитного френч» /377/<sup>40</sup> (напомним соответствующие строки стихотворения Лермонтова: «На острове том есть могила, // А в ней император зарыт»; «На нём треугольная шляпа // И серый походный сюртук»<sup>41</sup>). Здесь на полях той же рукой и, похоже, тем же красным карандашом записано: «Техн.<ика> Лерм.<онтова>». Если эти пометы действительно принадлежат Окуджаве, то он, как видим, обратил особое внимание на творческое использование Маяковским мотивов лермонтовского стихотворения о Наполеоне (это любопытно в свете позднейшего интереса автора «Батального полотна» и «Свидания с Бонапартом» к наполеоновской эпохе).

Что же касается «техники стиха» Маяковского, то её влияние на поэтику Окуджавы, особенно на ритмику, обратило на себя внимание Вл. И. Новикова уже свыше двух десятилетий назад<sup>42</sup>. Недавно и нам приходилось отмечать её роль в эпоху становления творческой индивидуальности поэта (использование ассонансных рифм, тонического стиха, открытого в новой русской поэзии именно Маяковским)<sup>43</sup>, и пометы укрепляют нас в предположении, что такое влияние действительно

<sup>40</sup> Кстати, в таком френче будет выходить на сцену Театра на Таганке Высоцкий — исполнитель роли Керенского в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир». Окуджава наверняка видел этот спектакль. Вспоминал ли он, глядя на Высоцкого-Керенского, строки Маяковского?

<sup>41</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Л., 1979. С. 437, 438.

<sup>42</sup> См.: Новиков Вл. Властитель чувств. С. 188–191. Любопытно, что ещё в 1961 году И. Лисочкин, автор печально известной статьи «О цене шумного успеха» (Смена. Л., 1961. 29 нояб.), отметил у Окуджавы «рубленный ритм раннего футуризма» — то есть, конечно, Маяковского.

<sup>43</sup> См. ст. «Стихи об озорстве».

имело место и что истоки его уходят в тбилисский период биографии поэта. Очевидно, не случайно внимание читателя с карандашом в руке привлекли строки с оригинальными рифмами Маяковского: «Там, / за китайской линией, // грозитсЯ Чжанцзолиния, // и пан Пилсудский в шпорах // просушивает порох. // А Лондон — / чемберленится, // кулак / вздымать / не ленится» («Лев Толстой и Ваня Дылдин»; помета красным «техни<ка>» /130/); «Винтовка / мишень / на полене долбит, // учится / бить Чемберлена. // Целься лучше, / у лордов / лбы // твёрже, / чем полено» («Крым»; помета синим «техника стиха» и два отчёркивания красным /170/). Особый интерес к имени Чемберлена, имеющему у Маяковского комическое, фельетонное звучание, заметен и в том, что в уже упоминавшемся нами стихотворении «Лучший стих» красным карандашом подчёркнуто словосочетание *чемберленьи ноты* /134/, а в стихотворении «Готовься!..» таким же образом выделен стих «сладко ль / рабочим / в краях Чемберленовых?» /163/. Кстати, в этом же стихотворении синим карандашом обведено выражение *не быть обворовану* и справа на полях почерком, опять-таки напоминающим руку Окуджавы, написано: «старая форма». Обратившее на себя внимание читателя слово зарифмовано у Маяковского со словом *оборону*, и такая необычная ассонансная рифма наверняка тоже обратила на себя его внимание.

Когда в зрелом своём творчестве Окуджава рифмует, скажем, *известно — маэстро, сиртаки — атаки, уюта — как будто*, то эта раскованность неточной рифмовки напоминает прежде всего о традиции Маяковского. Но и в «дубильных» тбилисских текстах второй половины 40-х годов ощущается влияние рифмы — да и ритмики — Маяковского. Например, в стихотворении «Всё приходит с пустяков, с “просто так”...» читаем об уже известном нам коте:

Даже запах не забыт усов её,  
 Накануне нежный и заманчивый.  
 Плюнет он на всю ночную философию  
 И пойдёт мясца себе выклянчивать.

Трёхсложные (наряду с более краткими) интервалы между ударными слогами (*запах не забыт; нежный и заманчивый;*

ночную философию) — это уже тоника в духе Маяковского. Его традиция ощущается и в использовании составной рифмы: *усов её — философию*; сравним в «Облаке в штанах»: *не могли бы — глыбе; ртом он — дома* и т. п. К слову сказать, сам Окуджавский кот, словно предвосхищающий будущего известного чёрного кота из песни «Со двора подъезд известный...» с *кусочком колбасы*, своим порывом *плюнуть на всю ночную философию* в пользу *мяса* неожиданно напоминает... героя всё того же «Облака...», нигилиста и богоборца: «Я знаю — / гвоздь у меня в сапоге // кошмарней, чем фантазия у Гёте!» /20/

Раз уж мы вспомнили о тонических стихах, то заметим, что и у сравнительно «позднего» Окуджавы они тоже появляются в отдельных строках — например, песни «Музыкант»: «Я не то чтоб любопытствовал», или уже цитированной нами «Парижской фантазии»: «У парижского спаниеля лик французского короля, // не погибшего на эшафоте, а достигшего счастья и лени...» Так и видишь их записанными «лесенкой», столь любимой Маяковским. Интервал между ударными слогами достигает здесь пяти слогов. Каждый, кто слышал «Парижскую фантазию» в авторском исполнении, может оценить, какой изощрённой мелодии и редкой для Окуджавы «скороговорки» потребовал от поэта стихотворный ритм (большая часть стихов «Фантазии» написана тоже не самым привычным для песни размером — шестистопным анапестом с дополнительным безударным слогом перед цезурой). Вообще среди крупнейших бардов творческая тяга к тоническому стиху присуща, кажется, только Окуджаве, и это обстоятельство лишний раз подтверждает справедливость слов Вл. Новикова о том, что Окуджавя, при всей своей «классичности», отличается «глубокой причастностью к контексту русского поэтического модернизма»<sup>44</sup>.

А вот по «маяковскому» пути активного внедрения в стихи неологизмов Окуджавя (в отличие от Высоцкого) не пошёл, хотя его (если это пометы действительно его, что очень вероятно) интерес к поэтической игре со словом «Чемберлен» (*Чем-*

<sup>44</sup> Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. С. 24.

берленовые, чемберленьи, чемберленится) как будто позволяя прогнозировать это. Мы думаем, что именно неологизм (*взлехораденно*) заставил его подчеркнуть красным карандашом выделенный нами стих «А над этой / идиллией — / *взлехораденно-бешеные* // военные / приготовления» в стихотворении «На Западе всё спокойно» /179/. Кстати, над названием его — уже знакомая нам помета «техн.<ика>», но сделанная уже синим карандашом.

Мы уже упоминали об одной помете в тексте статьи «Как делать стихи». Пора сказать, что в нём есть и немало других помет, сделанных синим карандашом; судя по всему, принадлежат они все одному читателю (за исключением отчёркиваний в выводах статьи, сделанных позже чьей-то шариковой ручкой). И если учесть, что читатель этот вникает в поэтическую «кухню» Маяковского с творческим, профессиональным интересом, то уместно предположить, что читателем этим был никто иной как молодой поэт Булат Окуджав. Ещё в 1989 г. М. В. Каманкина заметила (хотя и не аргументировала своё наблюдение), что «внутренняя мелодика, особая певучая интонация» стихов Окуджавы, которые «хочется повторять, проговаривать», напоминает о процессе поэтического творчества, описанном в статье Маяковского<sup>45</sup>. Сам поэт на склоне лет в ответ на явно неслучайный вопрос знавшей и ценившей поэзию Г. Старовойтовой «Вы пишете, записывая стихи, или, как Маяковский, “вышагивая” их?» — ответил: «Нет, я их не вышагиваю... я сижу вот так праздно, и вдруг у меня рождается строчка. А потом она тянет за собой...»<sup>46</sup>. Не знаем, насколько искренен этот ответ: нам кажется, что ответить по-другому в эту пору поэт и не мог, иначе он сделал бы Маяковского своим творческим «союзником», чего ему, конечно, не хотелось. А уж фраза «я сижу вот так праздно» сильно отдаёт лукавством и в устах Окуджавы убеждает не больше, чем определение книги Карабчиевского как «блистательной».

<sup>45</sup> См.: Каманкина М. В. Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни // Окуджав: Проблемы поэтики и текстологии. С. 226.

<sup>46</sup> Окуджав Б. «Но в крови моей есть азиатчина...» / Лит. запись беседы: И. Мильштейн // Европеец: Газ. Г. Старовойтовой. 1993. № 3.

Опуская пометы возле строк Маяковского о необходимости «социального заказа», «максимальной помощи своему классу» и тому подобных вещах, приведём некоторые отмеченные карандашом цитаты из статьи, касающиеся именно поэтического мастерства, работы со словом: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество» /275/; «...даже канонизированный свободный стих (наряду с традиционными размерами — А. К.) — это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся /275–276/; «Рифма связывает строки, поэтому её материал должен быть ещё крепче, чем материал, пошедший на остальные строки» /278/.

Что ж, уже зная о творческом интересе Окуджавы к опыту Маяковского как именно стихотворца, к его ритмике и рифмовке, мы воспринимаем его внимание к этим вещам в статье о «делании» стихов как нечто само собой разумеющееся. Не удивляемся и помете у фразы «Большинство моих вещей построено на разговорной интонации» /280/, ибо разговорная интонация заметна уже в ранних стихах самого Окуджавы, не говоря о позднейших, где она станет ключевой особенностью его поэтики — достаточно вспомнить хотя бы характерные для поэта обращения и вводные слова (*подумайте, наверное, пожалуйста* и др.; см. также выше, в первом разделе нашей статьи). Между тем читателя с синим карандашом в руке привлекли в статье и мотивы соотношения слова звучащего и слова напечатанного, и это так любопытно в свете позднейшей творческой судьбы Окуджавы, спустя десятилетие вышедшего на сцену с гитарой в руках: «Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращён. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь» /280/. По-видимому, будущий бард уже задумывался об этом, и задумывался с подачи Маяковского!

И ещё одно отчёркивание в статье «Как делать стихи» никак нельзя пропустить — уж очень оно «окуджавское». Всё тот

же синий карандаш отметил следующие строки Маяковского: «Надо принять во внимание среднестепень читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке её делатель. Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложнённый человек вкладывает в поэтическое произведение» /281/. Впервые, какая интересная диалектика: «средний» читатель одновременно есть «усложнённый человек», ибо при восприятии стихов он должен быть в каком-то смысле уподоблен их создателю — иначе ему не понять вложенных в стихи «оттенков эмоций». Так впоследствии Окуджава будет ориентироваться в своих песнях вроде бы на самого обыкновенного слушателя, но при этом слушателя развитого, готового воспринимать аллюзии и подтексты, владеющего определённым культурным багажом.

А во-вторых, устная форма поэзии позволит и Окуджаве относиться к пунктуации как к чему-то третьестепенному. А. Раскина вспоминает, как поспорила со знакомыми о знаке препинания в последнем куплете песни «К чему нам быть на “ты”, к чему?..»: «Зачем мы перешли на “ты”?.. // За это нам и перепало: // На грош любви и простоты, // А что-то главное — пропало»<sup>47</sup>. Вопрос был в том, есть ли двоеточие после слова *перепало*, или там нет вовсе никакого знака. От его наличия — или, наоборот, отсутствия — зависел смысл строк. Реакция Окуджавы, которого Раскина спросила об этом по телефону, была растерянной и поначалу даже чуть-чуть испуганной. Заглянув в собственную рукопись (без этого ответить он не мог!), поэт дал сначала один ответ (двоеточия нет), а потом подумал и сказал: «А вы знаете, ведь можно и так (то есть иначе — А. К.) понять»<sup>48</sup>. Столь же двусмысленное впечатление производит

<sup>47</sup> Окуджава Б. Капли Датского короля: Киносценарии; Песни для кино. М., 1991. С. 140.

<sup>48</sup> Раскина А. А. Хочу поделиться моим окном // Жизнь прекрасна и беспощадна: В. Барлас — Л. Кнорина. Эссе, стихи, письма, воспоминания друзей и близких / Сост. Т. Барлас. М., 1997. С. 136.

авторское исполнение первого куплета «Песенки о ночной Москве»: «...мелодия, как дождь случайный, // гремит; и бродит меж людьми // надежды маленький оркестрик // под управлением любви». Точка с запятой после *гремит* заметна лишь на письме — интонация же поющего Окуджавы такова, что строка звучит без паузы: *гремит и бродит меж людьми*. Расчёт на устную форму стиха позволяет словно пренебречь пунктуационными канонами.

Если вернуться к размышлениям Окуджавы-читателя о демократичности поэзии, то нужно, наконец, сказать о записи на полях «Выступления в Доме комсомола Красной Пресни...», по почерку напоминающей руку Окуджавы столь сильно, что мы почти не сомневаемся в его авторстве. Находится она напротив строк: «Нужно сделать так, чтобы, не уменьшая серьёзности своих вещей, сделать стихотворения нужными массе, т. е., когда стихотворение возьмут, положат на руку и прочтут его пять раз, и скажут — хотя было и трудно понять, но понявши, мы обогатили свой мозг, своё воображение, ещё больше отточили свою волю к борьбе за социализм» /518/. Сначала эти строки были дважды отчёркнуты простым карандашом, а затем тот же карандаш оставил две фразы: «Принцип работы. Объяснение к трудности понимания». Похоже, Окуджаве действительно были интересны мысли Маяковского о доступности поэзии, не отменяющей, однако, «серьёзности вещей».

Мы, конечно, не ставили перед собой задачи полного охвата темы «Окуджавы и Маяковский». Едва ли это и возможно в одной статье. Речь шла лишь об отдельных эпизодах творческого диалога одного поэта с другим, ибо главную свою цель мы видели в том, чтобы познакомить читателей с интересной книгой, и поэтический материал привлекали постольку, поскольку этого требовал предмет разговора. Фронтальное же изучение этого диалога сулит, мы уверены, немало неожиданных открытий. Но уже сейчас можно сказать, что, при всём многолетнем молчании Окуджавы о роли Маяковского в его творческой судьбе, роль эта не исчерпывается влиянием на лирику 40–50-х годов. В целом Окуджаве позднейших десятилетий



чужды дух и творческие установки Маяковского, однако последний не раз «напоминает» о себе в его стихах. При этом обращение к его наследию то и дело оказывается полемичным — даже если Окуджав и не ставил перед собой такой задачи. Но подсознательный полемический диалог не менее важен и не менее (а порой, может быть, даже более) любопытен, чем диалог осознанный.

...Окончив университет, Булат Шалвович и Галина Васильевна уехали трудиться в Калужскую область. Книга, конечно, осталась у Смольяниновых, и шамординским школьникам молодой учитель читал Маяковского уже по какому-то другому изданию. Всего несколько студенческих лет пользовался Окуджав «огизовским» однотомником, но эти недолгие годы совпали с временем становления его литературных вкусов и настоящего приобщения к миру поэзии. А поскольку ключевой фигурой был для него в ту пору Маяковский (при том что читал и ценил он ещё, кроме Маяковского и уже упоминавшегося нами Пастернака, — Багрицкого, Сельвинского, Асева, Светлова...<sup>49</sup>), то надо признать: мы имеем дело, пожалуй, с г л а в н о й поэтической книгой из круга чтения молодого Булата Окуджавы. Уже одно это делает её уникальной, подтверждая проницательное замечание М. О. Чудаковой о «военном и *первом послевоенном* времени» как начале «зарождения его (Окуджавы — А. К.) ценностей, слагаемых его поэтического мира»<sup>50</sup>.

Разговор об однотомнике Маяковского невольно ставит перед исследователями творчества Окуджавы ещё одну важную проблему, необходимость решения которой отныне будет всё ощутимее и ощутимее. Полноценное изучение наследия художника невозможно без реконструкции круга его чтения в разные периоды биографии (так, интереснейшая статья С. С. Бойко о французском мемуарном источнике ро-

<sup>49</sup> См.: *Живописцева И.* Указ. соч. С. 64–65.

<sup>50</sup> *Чудакова М.* Возвращение лирики // Булат Окуджав: его круг, его век. С. 26.

мана «Свидание с Бонапартом»<sup>51</sup> оставляет открытыми важные вопросы как раз книговедческого свойства: какое именно издание мемуаров, где, когда и от кого получил Окуджаву?<sup>52</sup>). А для такой реконструкции потребуется, в свою очередь, создание и публикация научного каталога личной библиотеки поэта. Сделать это нужно как можно быстрее, ибо какие-то книги из библиотеки неизбежно исчезают, а какие-то добавляются здравствующими членами семьи. Пройдёт немного времени, и восстановить реальный состав личной библиотеки Окуджавы будет невозможно. Решение этой задачи во многом зависит от доброй воли наследников поэта, в распоряжении которых библиотека находится. Надеемся, что такая работа будет проделана.

---

<sup>51</sup> *Бойко С. Луиза: О работе романиста Булата Окуджавы с мемуарным источником // Там же. С. 120–134.*

<sup>52</sup> См. об этом: *Уварова-Даниэль И. Рифмы судеб: Окуджаву и Даниэль // Голос надежды. Вып. 2. С. 45.*

## «НА ТВЕРСКОМ БУЛЬВАРЕ» О первой песне «нового» Окуджавы\*

Песня Окуджавы «На Тверском бульваре» не относится к числу самых известных произведений поэта. Он не исполнял её на концертах, до 90-х годов не публиковал в печати — в общем, не придавал ей особого значения. Как будто забыл о ней.

А между тем о с о б о е з н а ч е н и е у неё есть.

В 1984 году, после многократных высказываний о том, что первой песней его является «Ванька Морозов»<sup>1</sup>, Окуджава вдруг признался в интервью стенгазете московского КСП «Менестрель», что первой была именно «На Тверском бульваре»<sup>2</sup>. Первой — если не считать, конечно, некоторых юношеских опытов, после которых поэт целое десятилетие песен не сочинял, хотя стихи по-прежнему писал<sup>3</sup>. Признание это крайне любопытно, ибо текст интервью, которое нам придётся сейчас обильно цитировать, запечатлел сам процесс воспоминания, и значит, оно (воспоминание) психологически достоверно.

На вопрос о первой песне Окуджава отвечает сначала неуверенно:

Я не помню... Видимо, это была «На Тверском бульваре». Но мне почему-то кажется, что до этого уже что-то было.

---

\* Впервые: Голос надежды. Вып. 3. М., 2006. Автор благодарен А. Е. Крылову и В. Б. Альтшуллеру, чьи ценные консультации и советы использованы в работе над статьёй.

<sup>1</sup> См., например: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 29–30.

<sup>2</sup> Все цитаты по: *Окуджава Б.* Самое начало / Беседу вели В. Акелькин и И. Зимин // Менестрель: Стенная газ. Моск. КСП. 1984. № 2–3. С. 6.

<sup>3</sup> См.: *Живописцева И.* Опали, как листва, десятилетия... СПб., 1998. С. 9; *Гизатулин М.* Его университеты. М., 2003. С. 32–33.

Ещё бы не *казаться*, если много лет называть другую песню! Далее тон становится чуть более уверенным, версия получает творческий «аргумент»:

А может быть, это первая и есть. По стиху — я думаю, что первая, потому что она как раз самая слабая. Я не придавал этому значения: текст есть — и всё. Вторую такую я бы не смог себе позволить.

И затем начинает уверенно вспоминать о появлении песни как песни именно первой — никакого сомнения на этот счёт ни у автора, ни у читателя интервью уже нет:

Я даже помню, как осенью мы стояли около станции метро «Краснопресненская» с Женей Храмовым и Володей Львовым. Мы расходились поздно вечером, и я им напел... Она родилась сразу как песня — и стихи, и мелодия. Мне хотелось написать именно песню.

Так можно говорить действительно только о первой песне.

Я подумал, как интересно было бы написать о Москве, городе, который я так люблю. Но — не похожее на «и мосты над твоею рекой» (песня, в своё время очень хорошая, но обычная, гимн), а какую-то интимную песню...

И далее Окуджава говорит о том, что именно эта песня открыла собою серию песен о Москве («Лёнька Королёв», «Полночный троллейбус» и другие) и что своим появлением она обязана впечатлению, которое произвели на русского поэта «сердечные песни» Ива Монтана о Париже<sup>4</sup>.

Примерно через год после этого интервью, 7 марта 1985 года, Окуджава впервые после четвертьвекового перерыва записал (с аккомпанементом М. Виноградова — вторая гитара)

---

<sup>4</sup> Несколько иначе (Окуджава не напел стихи, а *прочёл* их) выглядит этот эпизод в воспоминаниях Е. Храмова, вместо В. Львова называющего А. Аронова (см.: *Храмов Е.* Из «Записок десантника» // *Голос надежды.* Вып. 2. М., 2005. С. 11–12). Символично, что о своей первой песне Окуджава вспоминал в последние дни жизни, в парижском госпитале, работая над автобиографическим рассказом. В тексте его *Женя Храмов* говорит прочитавшему стихи «На Тверском бульваре» автору: «Ой, даже песенка получилась!» (см. факсимиле автографа: Булат Окуджава: Спец. вып. [«Лит. газ.»] / Отв. ред.-сост. И. Ришина. [М., 1997]). С. 2. См. также свидетельство Ст. Рассадина об этой песне как первой со слов самого поэта: *Рассадин С.* Судьба барабанщика // *Век.* 1994. 6–12 мая (№ 17). С. 14.

известную прежде лишь по единичным ранним фонограммам песню «На Тверском бульваре» в студии звукозаписи МХАТ, где он пропел в ту пору целую антологию своей песенной поэзии (до сих пор, кстати, не изданную)<sup>5</sup>. Может быть, ему «напомнили» о ней интервьюеры «Менестреля», а также наличие этой песни в одиннадцатитомном, напечатанном на ротапринте, собрании сочинений, подготовленном московским КСП к шестидесятилетию поэта: песня вошла в его второй том с авторской датировкой «Ноябрь-декабрь 1956»<sup>6</sup>. Это, кстати, единственная песня 56-го года: позднейшие сам поэт датировал начиная уже с 57-го.

Что касается процитированного нами интервью, помимо признания влияния творчества Монтана<sup>7</sup>, здесь любопытно для нас то, что песня «На Тверском бульваре» воспринималась самим поэтом как начало московской темы в его песенном творчестве. А поскольку она была вообще первой песней н о в о г о Окуджавы, то это автоматически должно означать, что от неё тянутся нити не только к «московским» песням, но и ко всему зрелому творчеству художника, отсчёт которого ведётся как раз со второй половины 50-х годов. Поэтому любопытно вслушаться в эту песню и вчитаться в её стихи, попытаться понять, с чего и как начинался большой поэт Булат Окуджава.

<sup>5</sup> Подробно об этой записи см.: *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 51–63.

<sup>6</sup> См.: *Окуджава Б.* Собрание соч.: В 11 т. [Т. 2]. Песни. М., 1984. С. 7.

<sup>7</sup> См. об одном аспекте этого влияния: *Зайцев В. А.* «Когда солдат уходит на войну...»: Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич // *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 49–60. Что касается песен Монтана о Париже, то любопытно впечатление известного художника, современника Окуджавы, обнародованное как раз в год написания песни «На Тверском бульваре»: «...И слова, и музыка, и, главное, исполнение оказались пронизаны таким трепетным, таким личным, таким сегодняшним отношением к этому прошлому (Парижа — А. К.), что баллада прозвучала как чудесный монолог, только адресованный не женщине, а городу» (*Образцов С.* Певец Парижа: [Предисл.] // *Монтан Ив.* Солнцем полна голова / Пер. с фр. М., 1956. С. 10). Эти слова вполне можно было бы отнести к ещё не существовавшим тогда песням Окуджавы о Москве.

Но сперва 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.

Та зелёная скамья,  
я признаюсь без вранья,  
даже в стужу согревала непутёвого меня...<sup>8</sup>

В этой песне сразу обращает наше внимание своей непривычностью для тогдашней лирической поэзии и особенно для советской песни конкретный топоним: Тверской бульвар. Тогдашнее воспевание Москвы обычно обходилось отвлечёнными формулами типа «Дорогая моя столица, золотая моя Москва!»; кстати, именно эту песню М. Лисянского и И. Дунаевского поэт процитировал в своём интервью как пример показательного для тех лет отвлечённого гимна о столице: «Я люблю подмосковные рощи // И мосты над твоею рекой»<sup>9</sup>. Спрашивается, какие рощи, какие мосты — все подряд? И над какою именно рекой? Москвой? Яузой? Окуджава же, в отличие от Лисянского и других авторов подобных сочинений, сразу помещает лирическую ситуацию в конкретное городское пространство.

Более того — речь идёт именно о бульваре, и в этом тоже есть свой смысл. Бульвар — это не проспект и не площадь, с их парадностью и официальнойностью. На бульваре гуляют, знакомятся, признаются в любви... Для поющего поэта, возводившего своё творчество к традиции городского романса (его интонации, кстати, ощутимы в песне 56-го года), естественно обращение к теме бульвара в самом начале пути: и бульвар, и городской ро-

<sup>8</sup> Здесь и далее песня цит. по кн.: *Окуджава Б. III. Стихотворения*. М., 2001. С. 127. Далее поэтические произведения Окуджавы цитируются нами по этому же изданию с указанием в тексте /в косых скобках/ только номера страницы.

<sup>9</sup> Цит. по изд.: «Я вас люблю, столица!»: *Песни о Москве и москвичах* /Сост. М. Н. Заячковский. М., 1997. С. 5.

манс — выразительные приметы частной жизни горожанина (из русской классики вспомним хотя бы «Бесприданницу» Островского, где есть и то и другое), а как раз она-то и интересует Окуджаву, отражение её во многом и делает его поэзию крупным явлением отечественного искусства.

Важно и то, что бульвар — Тверской. В поэзии Окуджавы он больше не появится (появится в прозе, о чём — чуть ниже), зато в некоторых программных песнях будет фигурировать улица, на которую он выходит и по имени которой назван: Тверская. Тогдашнего официального названия её — улица Горького — поэт словно не замечает (вспомним его позднейшие стихи о «Безбожном / Божественном» переулке), и это не поверхностная — в советское время нередкая — интеллигентская бравада стариной, а творческое противопоставление советскому официозу «главной улицы» всё той же частной жизни, простых человеческих чувств — тех же, что и столетие назад<sup>10</sup>.

Первая из этих песен — «Живописцы», где Тверская упоминается вслед за любимым поэтом Арбатов:

Окуните ваши кисти в голубое,  
по традиции забытой городской,  
нарисуйте и прилежно и с любовью,  
как с любовью мы проходим по Тверской /178/.

Здесь Тверская оказывается местом единения людей, которые вроде бы не имеют отношения друг к другу; но поэт знает об этом больше нас: «Ничего, что мы — чужие. Вы рисуйте! // Я потом, что непонятно, объясню». Ещё отчётливее прозвучит этот мотив, и тоже в связи с Тверской, в песне «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», которая, по словам самого поэта, «имеет ко всем нам отношение» (концерт в Париже, 23 июня 1995 года):

Все счёты кончены, и кончены все споры.  
Тверская улица течёт, куда, не знает.

<sup>10</sup> Пристрастие поэта к старой московской топонимике отмечено в ст. 1979 г.: Жолковский А. К. «Рай, замаскированный под двор»: Заметки о поэт. мире Булата Окуджавы // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 123.

Какие женщины на нас кидают взоры  
и улыбаются... И птичка вылетает /336/.

И ниже: «На веки вечные мы все теперь в обнимку // на фоне Пушкина!..» Так к «тверскому тексту» Окуджавы подключается имя Пушкина, и подключается неизбежно, ибо как улица Горького была для поэта исключительно Тверской, так и Пушкин для него, росшего в довоенной Москве, стоял, конечно, не на Страстном бульваре, где он оказался после реконструкции Пушкинской площади, а на Тверском, где его видели и каким его воспели Есенин и Маяковский. Сама же Тверская в этой песне поражает своим непредсказуемым, иррациональным поведением: как же это — *течёт, куда, не знает*? Течёт «главная улица» к Кремлю или от него — ведь «начинается земля, как известно, от Кремля». Но нет: состоящая из живых, любящих людей, она и сама подобна такому человеку и вовсе не обязана давать никому отчёт. Да ведь на то она и Тверская, а не Горького...

Даже в прозе Окуджавы Тверская появляется — хотя и неожиданно, парадоксально — именно в таком контексте. Герои романа «Путешествие дилетантов» во время своего бегства проезжают Москву, и как раз на Тверской князь Мятлев видит из гостиничного окна своих петербургских знакомцев, не зная, что они ищут его и Лавинию. А затем, уже на юге, один из них, жандармский полковник фон Мюфлинг, без особой охоты выполняющий обязанности преследователя, говорит князю: «Вы не поверите, как всё вообще связано меж собой... на этом свете. Какие ниточки между нас <...> Как всё хитро, остроумно, безвыходно и оскорбительно...»<sup>11</sup> И уж совсем уникален поворот ситуации в рассказе «На Тверском бульваре» из серии «Автобиографические анекдоты», в котором намечается было знакомый нам мотив единения (неожиданное взаимопонимание героя-водителя, здесь — самого Окуджавы, и инспектора ГАИ) — на поверку, правда, мнимого.

Так вот, этот мотив, столь важный в позднейшей лирике (и прозе) поэта, заявлен как раз в таком ключе именно в песне

<sup>11</sup> Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов: Романы. М., 2004. С. 438.



«На Тверском бульваре». *Перенаселённая* скамья сравнивается здесь с коммунальной квартирой — а в таких квартирах жила тогда чуть ли не вся Москва, да и вся Россия. Это впоследствии поэт будет скептически высказываться о ностальгии по коммуналкам<sup>12</sup>, а в 1956-м они — повсеместная реальность, и как раз они-то воплощают в быту человеческое единение. Вот такую символическую коммунальную квартиру поэт «помещает» на Тверском бульваре, вблизи одноимённой улицы, впоследствии ставшей в его лирике улицей человеческого братства — не официально-показного, а подлинного, основанного на взаимопонимании и любви: «...как с любовью мы проходим по Тверской». Поэтому нам кажется, что объяснение упоминания в песне Тверского бульвара тем, что на нём «находится Литературный институт им. А. М. Горького, где в это время учились некоторые друзья Окуджавы»<sup>13</sup>, сужает смысл этого образа, если вообще не уводит в сторону от него.

Здесь уместно вспомнить одно стихотворение, стоящее вроде бы в стороне от нашего разговора, но на деле имеющее к нему отношение. Примерно в одно время с песней о Тверском бульваре поэт пишет стихотворение «В музее Революции» (опубликовано в 1957 году), где тоже упомянута Тверская. Лирический герой при посещении музея мысленно переживает события революционного прошлого: «...По Тверской народ шагает, // по Тверской // снег играет, // след стирает // воровской. // А молоденький парнишка // болен хлебом и Москвой, // болен хлебом, // чистым небом // тот парнишка городской. // У него шинель врзлёт. // Руку на руку кладёт // и в глаза мне смотрит долго: // “Подведёт — не подведёт?” // Я по прошлому иду. // Я гляжу его глазами, // я горю его огнями... // Я по прошлому иду — // я его не подведу» /131–132/. Стихотворение это не отнесёшь к числу лучших у поэта: бесспорная искренность сочетается в нём с высокопарностью и риторичностью (*я его не подведу*); отмечалась и зависимость от литера-

<sup>12</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...». С. 215. (Из выступления 21 апреля 1985 г.)

<sup>13</sup> Сажин В. Н. Примечания // Окуджава Б. Ш. Стихотворения. С. 613.

турного источника («Двенадцать» Блока). Но любопытно, что ошущаемое лирическим героем внутреннее родство с московским *парнишкой* революционной эпохи обеспечено именно Тверской улицей, где тот, видимо, и был запечатлён фотографом (*благодаренье снимку!*); теперь этот снимок рассматривает пришедший в музей лирический герой. Между тем и сам музей находится на Тверской, и эффект присутствия, конечно, обостряет поэтическое переживание.

Так разные произведения поэта выстраиваются в единый «тверской текст», где Тверские бульвар и улица образуют символический поэтический перекрёсток разных человеческих судеб: «мы все теперь в обнимку...» (лёгкая тень иронии в «пушкинской» песне не отменяет глубокого серьёзного смысла этих слов). Нам даже кажется, что район Тверских у Окуджавы больше располагает к такому единению, чем любимый поэтом Арбат — место более интимное, с которым связано «к прогулкам в одиночестве пристрастье»<sup>14</sup> /318/.

Но вернёмся к *той скамье зелёной*. Поэтическое указание на конкретное место (*на той*), несколько раз в песне повторённое и усиленное уверенным обращением к конкретному слушателю, как бы знакомому автору (*вы не раз бывали*), создаёт эффект доверительности, ставший впоследствии доминантой поэтического мира Окуджавы (да и авторской песни в целом). Не будем много цитировать — примеры и так на слуху. Довольно и строк из уже упоминавшихся нами песен: «Вы рисуйте, вы рисуйте, вам зачтётся...»; «Мы будем счастливы...» Отсюда — давно ставшее общим местом представление о пении поэта как о беседе с конкретным слушателем, именно с о м н о й. В песне «На Тверском бульваре» оно достигается обращением к конкретному личному опыту слушателя, который должен сразу узнать и бульвар, и ту скамью...<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Здесь и далее курсив в цитатах — наш. — А. К.

<sup>15</sup> На доверительный тон этой песни в связи с отмеченной особенностью лирики поэта обращает внимание Г. А. Белая (см.: *Белая Г. А. Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М. М. Бахтина* // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 66).

В поэзии Окуджавы встречаются московские топонимы, как нам кажется, двух типов. В тех случаях, когда поэт воссоздаёт условное, обобщённое городское пространство, условны и легко заменяемы и сами топонимы: «Часовые любви на Смоленской стоят. // Часовые любви у Никитских не спят...» /151/<sup>16</sup>; «Звенел за Сретенкой трамвай, светало над Мясницкой» /439/. Ясно, что *часовые любви* стоят на любой улице, и светает не только над Мясницкой. Любопытно, между тем, что Тверская даже в таких стихах имеет чуть более конкретный портрет, чем другие улицы: «А Тверская, а Тверская, // сея праздник и тоску, // от себя не отпуская, // провожала сквозь Москву»; ср. в этом же стихотворении, где поэт по-прежнему «не помнит» советских названий: «На Покровке я молился, // на Мясницкой горевал» («Гомон площади Петровской...» /416/).

В других же случаях поэту важен конкретный топоним, конкретный московский адрес: «Там, за поворотом Малой Бронной, // где окно распахнуто на юг...» /182/<sup>17</sup>; «Но песня тридцать первого трамвая // С последней остановкой у Филей...» /337/. *Та скамья* из первой песни «нового» Окуджавы открывает именно этот ряд лирических переживаний любимых московских мест. Похоже, что автор песни отталкивается здесь от конкретного источника — очень популярной в середине 50-х годов песни М. Блантера на стихи А. Фатьянова «В городском саду», где тоже есть поэтический мотив скамейки:

В городском саду играет  
Духовой оркестр,  
На скамейке, где сидишь ты,  
Нет свободных мест <...>

<sup>16</sup> Впрочем, автор при исполнении порой и сам варьировал топонимы в этой песне. В фильме М. Козакова «Покровские ворота» в неё совершенно безболезненно было включено упоминание тех самых «Покровских», отсутствовавшее в оригинальном авторском тексте.

<sup>17</sup> Малая Бронная выходит, кстати, на Тверской бульвар. Литературной семиотике этого района посвящена статья Г. Кнабе, написанная по поводу цитируемой песни Окуджавы «...И когда под вечер над тобою...» (см.: Кнабе Г. «Там, за поворотом Малой Бронной...» // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 146–151).

По морям, по океанам  
Мне легко пройти,  
Но к такой, как ты, желанной,  
Видно, нет пути<sup>18</sup>.

Отсутствие *свободных мест* на скамейке в стихах Фатьянова явно предвосхищает окуджавскую *перенаселённую* скамью. Но и различие, даже полемика не менее явны. В одном случае мест нет — и значит, подсесть к девушке невозможно. В другом — скамья тоже вся занята, *но не было, чтоб места не хватило*. Это почти как на соседней Тверской, где *мы все теперь в обнимку*. Соответственно, и сама скамья у Фатьянова имеет чисто предметное значение, у Окуджавы же — символическое. Вообще этот пример хорошо показывает принципиальную разницу между песней эстрадной и песней авторской. В 1980 году Юрий Визбор в заметке памяти Высоцкого обозначил эту разницу контрастными цитатами: «Вспомните дебильное: “Не могу я тебе в день рождения дорогие подарки дарить...”». Высоцкий: “...А мне плевать, мне очень хочется!”»<sup>19</sup> Здесь, конечно, случай несколько иной, но всё равно похожий. Окуджавка словно спрашивает фатьяновского героя: как это нет свободных мест? Есть, обязательно есть, если только не понимать всё слишком буквально. Такова поэтическая диалектика его образа, недоступная автору эстрадной песни: скамейка одновременно и конкретна, узнаваема (*та*, на Тверском), и условна, ибо вмещает всех и каждого<sup>20</sup>.

Песня Окуджавы полемична, кажется, по отношению не только к песне Фатьянова и Блантера (с которой у Окуджавы, кстати, перекликаются название стихотворения 1963 года «В городском саду» и лейтмотив позднейшей песни «Счастли-

<sup>18</sup> Знакомые песни: 100 песен советских поэтов. М., 1964. С. 77.

<sup>19</sup> Визбор Ю. Он не вернулся из боя // Визбор Ю. Сочинения: В 3 т. М., 2001. Т. 3. С. 129.

<sup>20</sup> Генетическое родство раннего песенного творчества Окуджавы и советской массовой песни отмечено в ст.: *Абельская Р. III*. Ах, это, братцы, о другом...: Совет. песня и её значение для формирования поэтики Булата Окуджавы // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: Материалы Третьей междунар. науч. конф. М., 2003. С. 265–277.

вый жребий»: «*В городском саду* — флейты да валторны»; «сно-ва встретимся *в городском саду*»). Нам слышится здесь скрытое возражение и Степану Щипачёву, с его широко известными в ту пору стихами: «Любовь — не вздохи на скамейке // И не прогулки при луне» («Любовью дорожить умеете...», 1938). Окуджава словно реабилитирует *скамейку*: как же без неё, с нею связано так много — и встречи, и разлуки... Пресной, риторической сентенции Щипачёва поэт противопоставляет лирическое переживание, сильное как раз (повторим вновь) конкретностью и потому точное и убедительное.

В песне «На Тверском бульваре» показательна и необычна для лирики тех лет — в том числе и для эстрадной песенной лирики — фигура лирического героя. Он называет сам себя *непутёвым* (хотя это, скорее, мнение окружающих о нём), а ведь герой тогдашних песен, в том числе и цитированных нами выше, таковым не бывает. За его плечами — большой жизненный опыт, оцениваемый им самим позитивно: «Прошёл чуть не полмира я...» («*В городском саду*...»); «Я по свету немало хаживал, // Жил в землянках, в окопах, в тайге, // Похоронен был дважды заживо, // Знал разлуку, любил в тоске» («*Моя Москва*»). На таком фоне «маргинальность» окуджавского героя особенно выделялась и готовила почву и для его будущего «Ваньки Морозова», и для *грустных солдат*, а в каком-то смысле — и для других *непутёвых* героев авторской песни, например, в творчестве Юрия Кукина или Евгения Клячкина.

Но в системе персонажей песни любопытны и другие обитатели *перенаселённой* бульварной скамьи. Процитируем вторую, финальную часть:

А с той скамьи зелёной,  
с перенаселённой,  
случается, и при любой погоде,  
одни уходят парами  
дорожками бульварными,  
другие в одиночестве уходят.

Та зелёная скамья,  
я признаюсь без вранья,  
для одних недолгий берег,  
для других дымок жилья.

«Действующие лица» поделены на две группы: *одни уходят парами — другие в одиночестве уходят*. Жизненная удача, счастье словно раскладываются надвое — почти как при гадании на ромашке: любит — не любит. Лучше сказать: кого-то любят — кого-то не любят (можно предположить, что *непутёвый* лирический герой скорее из числа вторых, хотя скамья *согревала* и его)... Это совсем не то, что встретится нам в эстрадных песнях, с их банальными сентенциями типа «Кто-то теряет, кто-то находит». Там будет отвлечённая риторика, здесь, у Окуджавы — опять-таки поэтическая конкретика.

Нам думается, что именно от песни «На Тверском бульваре» потянутся нити к таким произведениям барда как, скажем, «Дежурный по апрелю», где возлюбленная *забыла* героя и *знать не хочет* /202/, или «Он, наконец, явился в дом...» с неожиданной, на первый взгляд, «редуцированной» концовкой («...и он повернулся, чтобы уйти, // и она не припала к его груди», хотя *это любовь была!* /321/). В альтернативном поэтическом мире Окуджавы отсутствие счастья имеет равные права с самим счастьем, ибо таковы законы бытия: «Две вечных подруги — любовь и разлука — // не ходят одна без другой» /389/. Можно напомнить и другое, позднейшее: «Между удачей, с одной стороны, // и неудачей жизнь моя мечется...» /449/.

Поэтическая убедительность творческого подхода Окуджавы становится особенно заметна, если сравнить его песню с появившейся позже, уже в 60-е годы, песней С. Острового на музыку А. Долуханяна «Московские бульвары». Припев её звучал так:

Бульвары... Бульвары... Бульвары...  
Шумят тополя надо мной...  
И ходят за парами пары  
По этой дорожке цветной<sup>21</sup>.

Любопытно само совпадение мотивов (*пары, дорожка*) и даже рифмы (*бульвары — пары*; впрочем, ассонансная рифма Окуджавы *парами — бульварными* богаче и интереснее). Мы не думаем, что это плагиат: слишком узок был круг слушателей

<sup>21</sup> Цит. по изд.: Песня — наша спутница: Сб. песен. М., 1964. С. 70.

песни Окуджавы, певшейся им ещё в домагнитофонный период, чтобы в этот круг мог попасть такой далёкий и заметно более старший человек как Сергей Островой. Но важнее смысловое различие: в типично советской песне Острового царит идиллическая картина любви и взаимопонимания («И ходят за парами пары»), в то время как у Окуджавы, и мы это уже видели, *парами* уходят с бульвара далеко не все. Кстати, насколько динамичнее и содержательнее его глагол *уходят*, чем вневременное и потому по-своему статичное *ходят* эстрадного песенника. В этом слове *уходят* ощущается, как нам кажется, зерно будущих «Часовых любви», где дважды звучит как лейтмотив строка: «Часовым полагается смена» /151/.

Но и «позитивный» вариант судьбы (*одни уходят парами*) дан в песне Окуджавы очень неказённо, по-домашнему: *дымок жилья*. Впоследствии мотивы домашнего очага, домашних запахов станут важнейшими в лирике поэта: напомним песню «Батальное полотно» («Всё слабее запах очага и дыма, // молока и хлеба...» /343/) или стихотворение «Последний мангал» («А тот мангал, словно пёс, на запах // орехов, зелени, бастурмы, // качаясь, шёл на железных лапах // к столу, за которым сидели мы» /241/.

На фоне массовой песни послевоенных лет непривычным казался и язык первой песни «нового» Окуджавы. Он нёс в себе немислимую для тогдашних песенных текстов, тем более для романсов (даже городских), разговорную лексику: *без вранья, непутёвый*. Любопытно использование некодифицированной речи (*не было* [случая], *чтоб* [кому-то] *места не хватило*), тоже свидетельствующее об ориентации автора на разговорную манеру. Такой же эффект имеет и произношение поющего поэта, когда он рифмует *зелёной* — *перенаселённой*: в первом слове у него звучит долгое *н* («зелённой»), и созвучие оказывается более ощутимым, хотя и за счёт нарушения орфоэпической нормы. Но это тот случай, когда норму как раз и не жалко.

Поэт пользуется и разговорной интонацией, по-своему выразительно оттеняющей романсовую мелодию песни, особенно в запеве. Так, после строки *на той скамье зелёной*, испол-

няемой автором особенно традиционно, распевно, следует строка, состоящая, не считая предлога, всего из одного слова, слова длинного, как бы с трудом «втискивающегося» в стих: *на перенаселённой*. Во втором запеве звучание ещё более затруднено, ибо стихотворный ритм теряет один слог, хотя и требует прежней метрической схемы: *с перенаселённой*. Подобный приём нарушения стихотворного метра за счёт разговорной интонации (в том числе — за счёт длинных слов) встретится впоследствии у Окуджавы не раз, и встретится уже в первых песнях — «Король» («...и присвоили ему званье короля» /139/), «Ванька Морозов» («Она по проволке ходила» /143/; поэт так и пел: «по проволке»), но и в последующие годы тоже, например: «извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается» («Былое нельзя воротить...» /284/). Как видим, и эта особенность поэтики Окуджавы «отрепетирована» в песне 1956 года.

Песня «На Тверском бульваре», как нам представляется, отделяет прежнее творчество Окуджавы от нового, принесшего ему заслуженную славу и любовь. Показательно, что как раз в 56-м году вышел первый сборник Окуджавы «Лирика»: с появлением песни он стал для самого поэта событием вчерашнего дня. Хотя в книге «черты канона социалистического реализма» сочетались с «чертами новой поэтики»<sup>22</sup>, всё же составившие её стихи не имели той поэтической конкретности, того героя, той языковой свободы, которые появятся в лирике Окуджавы начиная с «Тверского бульвара», и на фоне его последующих творческих открытий будут восприниматься как содержащие некие общие места («Полжизни промчалось в походах. // И вот, от разлуки устав, // торопишься к дому, на отдых. // Ползёт

<sup>22</sup> Розенблюм О. М. О некоторых темах и образах книги «Лирика» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 51. Вот пример такой переходности: «Зима отмела, отсугробилась. // И вот переулками, улицами // такой долгожданный и тёплый // апрель начинает прогуливаться» /109/. Здесь поэт «опробовал» замечательную рифму из будущей песни «Былое нельзя воротить...» (см. выше), но в контексте совершенно нейтральных, общих городских мотивов, не дающих ощущения конкретного городского пространства. О стихах первой книги см. также: Дубшан Л. О природе вещей: [Предисл.] // Окуджава Б. Ш. Стихотворения. С. 17–19.



за составом состав» /102/ и т. п.). Не случайно Окуджава, в том же 56-м году переехавший в Москву и прошедший через строгое обсуждение книги в литобъединении «Магистраль», после этого какое-то время, по его собственному признанию, не писал стихов. Он называл в разное время то *год*, то *полтора*, то *несколько лет*<sup>23</sup>; но теперь-то нам ясно, что перерыв не был большим, если в том же 56-м написана «На Тверском бульваре».

Но почему всё же поэт многие годы не вспоминал эту песню? Авторское определение её как *слабой* убеждает плохо: мы как раз и пытались показать, что автору вряд ли было в чём упрекнуть своё сочинение (он, кстати, называл песню и *сентиментальной*<sup>24</sup>, хотя едва ли она более *сентиментальна*, чем многие другие его песни<sup>25</sup>).

Приблизиться к разгадке нам может помочь творческий опыт других крупнейших бардов. Когда, например, Высоцкий в самом начале пути сочинил шуточную песню-фельетон «Пока вы здесь в ванночке с кафелем...», он, по воспоминанию М. В. Розановой, «безумно стеснялся» её и даже выдавал за чужую<sup>26</sup>. Галич никогда не признавался, что его первая авторская песня, «Леночка», появилась как пародия на популярную песню «Танечка» из фильма «Карнавальная ночь» — ему, видимо, казалось, что это принизило бы в глазах слушателей её значение как п е р в о й песни Галича<sup>27</sup>. Первые сочинения бардов казались им самим несерьёзными, ибо возникали они в узком кругу (И. А. Соколова называет такие песни «кружковыми»<sup>28</sup>) как сиюминутный отклик на какое-то событие или произведение, и потому впоследствии можно было стесняться их самих

<sup>23</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...». С. 23, 25–26, 28.

<sup>24</sup> См.: Рассадин С. Указ. соч.

<sup>25</sup> Об этой особенности творчества Окуджавы см.: Дубшан Л. Указ. соч. С. 33–37.

<sup>26</sup> См.: Синявский А., Розанова М. «Для его песен нужна российская почва» / Беседу вела Н. Уварова // Театр. 1990. № 10. С. 146.

<sup>27</sup> См. подробно: Кулагин А. В. Об источнике первой авторской песни Галича // Галич: Новые ст. и материалы. М., 2003. С. 6–16.

<sup>28</sup> См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 126–149.

или того повода, по которому они написаны, и даже (как в случае с Окуджавой) забыть о том, что они — п е р в ы е. Любопытно, что даже после того самого интервью «Менестрелю», которое мы цитировали в начале статьи, поэт, говоря о начале работы над песнями, эту песню опять не вспоминает, а под первой подразумевает вероятнее всего всё того же «Ваньку Морозова»: «...осенью 56-го года <...> я спел своё шуточное стихотворение под аккомпанемент»<sup>29</sup>.

Нам представляется глубоко символичным тот факт, что пора творческой зрелости наступает для Окуджавы именно в 1956 году, в год Двадцатого съезда и начала оттепели. В этом смысле он разделил судьбу едва ли не всех крупных поэтов своего поколения — Александра Межирова, Юрия Левитанского, Давида Самойлова... Все они начали писать стихи в юности, но большими мастерами стали сравнительно поздно — ближе к сорока годам. Им словно нужно было дождаться общественных перемен, столь благотворно сказавшихся на их творческом становлении. Песня Окуджавы «На Тверском бульваре» оказалась одной из первых поэтических «ласточек» начинающейся оттепели и открыла собою настоящего, классического Окуджаву. Он стал таковым благодаря прежде всего п е с н е, а уж песня, в свою очередь, обновила впоследствии и весь поэтический мир художника.

---

<sup>29</sup> Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...». С. 41.

## СТИХИ ОБ ОЗОРСТВЕ\*

Фонограммы некоторых выступлений Окуджавы 60-х годов содержат авторское чтение «Стихов об озорстве» (1961?)<sup>1</sup>:

Пожалуйста, не разоряйте гнёзда галочки,  
не доставляйте галкам лишней горечи.

А если вам непривычно сдерживаться,  
а если рогатки ладони жгут —  
приходите, когда сумерки забрезжуются,  
в Новодевичий, — там вас не ждут.

Приходите, не страшитесь быть незваными, —  
там воздух ладаном пропах,  
там колокола, будь неладны, названивают  
и слюнявые мальчики ходят в попах.

Уже из этих первых строф видно, что пишет их человек, далёкий от религии — как, впрочем, были далеки от неё подавляющее большинство людей советской эпохи, отличавшейся настойчивой антирелигиозной пропагандой. Но здесь атеизм лирического героя, мы бы сказали, — вызывающе-эпатажный. Резко отрицательное отношение вызывают у него и запах ладана (невольню вспоминаются строки позднейшей песни «Моя цыганская» младшего товарища Окуджавы по бардовскому цеху — Владимира Высоцкого: «В церкви — смрад и полумрак, // Дьяки курят ладан... // Нет, и в церкви всё не так...»), и звон колоколов, и священнослужители, уничижительно названные *слюнявыми мальчиками*. Всё это и оказывается потенциальной

---

\* Впервые: *Голос надежды*. Вып. 3. М., 2006.

<sup>1</sup> Факт чтения их со сцены отмечен и в печально известной статье Лисочкина «О цене шумного успеха» (см.: *Веч. Ленинград*. 1961. 29 ноября).

мишенью для *рогаток*. Нам думается, что именно эта резкость не позволяла Окуджаве впоследствии обращаться к стихотворению, включать его в авторские поэтические подборки и сборники. По свидетельству В. Ш. Юровского, участвовавшего в подготовке одиннадцатитомного, отпечатанного на множительной технике энтузиастами московского КСП, собрания сочинений поэта (1984), автор отнёс «Стихи об озорстве» к текстам, которые он в числе десятков других хотел бы изъять из книги при её тиражировании. (Поначалу был изготовлен только один экземпляр тома; затем их число было доведено до ста.) Сократить верстку оказалось невозможно по техническим причинам, и стихотворение в ней осталось; но показательно само нежелание автора оставить этот текст в собрании.

Это не означает, однако, что поэт перестал быть атеистом. Отвечая в 80-е годы на вопрос о том, верит ли он в бога, Окуджава говорил: «Нет, 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»<sup>2</sup>. В том-то и дело, что давние воинственно-атеистические стихи должны были казаться зрелому поэту проявлением чуждого ему неуважения к верующим. Между тем, они (как, например, и «Сентиментальный марш», который поэту уже в новейшее время не раз ставили в упрёк из-за поэтизации «комиссаров в пыльных шлемах») остаются поэтическим памятником эпохе 60-х годов, когда пафос социалистического созидания, покорения космоса, высокий общественный интерес к физике, вообще устремлённость в будущее сами собой предопределяли восприятие религии как чего-то отсталого, не отвечающего современной жизни. Конечно, не прошла бесследно и многолетняя атеистическая пропаганда.

Следующие строки есть только на одной из авторских фонограмм (1961):

Там сидят на скамейках разные кумушки  
и швыряют в открытые комнаты камушки.

<sup>2</sup> Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 277.

И скушно, как в сумерках, всем идущим,  
и сонно смотрят там из окон.  
И камешки летят в чужие души,  
словно бабочки на огонь.

Строки интересны аллитерацией на *к* и *ш*, эффект которой усилен и повторением гласного звука *у* (*кумушки, камушки, скушно, души*). Такое созвучие передаёт ощущение скуки и бездуховности, которыми для поэта овеван образ старого монастыря. Эти шесть строк очень выразительны, но их восприятие на слух требует известного напряжения: здесь сказано сразу и о *кумушках*, и о тех, кому они бросают в окна *камушки* и кто затем *сонно* смотрит из окон, и о тех, кто проходит в это время мимо и кому тоже *скушно*. Слушателю трудно не запутаться в этих персонажах. Возможно, поэтому строки и исчезли. Не исключаем и другое: поэт заметил, что выражение *словно бабочки на огонь* здесь не совсем уместно, ибо оно означает гибель бабочек, а в стихотворении эти самые бабочки выступают, напротив, в роли губительной силы, ибо с ними сравнены метафорические *камушки* чуждой лирическому герою веры.

Заключительные строфы стихотворения, как нам кажется, приоткрывают поэтические истоки такого «нигилизма» лирического героя:

И живут, покрытые прахом и солью, —  
вы подумайте! — до конца концов  
старухи, помнящие Софью,  
и вороны, клевавшие стрельцов.

Приходите — посмеёмся в лица им,  
приходите — рогатка ладони жжёт,  
приходите, а если нагрянет милиция —  
мы смоемся.

Нас ночь убержёт.

Пренебрежительное отношение к старому миру — причём, не только к религии, но и к истории вообще — напоминает о революционном радикализме Маяковского, которого молодой поэт очень хорошо знал и любил, даже писал в уни-

верситете дипломную работу о нём<sup>3</sup>: «Довольно жить законом, // данным Адамом и Евой. // Клячу истории загоним» («Левый марш») и так далее. В духе Маяковского (особенно раннего Маяковского) выдержан и откровенный эпатаж лирического героя «Стихов об озорстве». В стихах молодого футуриста такое встречалось постоянно — по отношению к толпе или к той же религии: «...я захохочу и радостно плюну, // плюну в лицо вам // я — бесценных слов транжир и мот» («Нате!»); «Я думал — ты всесильный божище, // а ты недоучка, крохотный божик. // Видишь, я нагибаюсь, // из-за голенища // достаю сапожный ножик» («Облако в штанах»). *Рогатка* в стихах Окуджавы, конечно, вполне стоит этого *сапожного ножика*. Любопытно при этом, что в зрелые годы поэт не называл Маяковского среди своих учителей: нетрудно представить, что поэтический радикализм «агитатора, горлана, главаря» стал со временем чужд ему. Возможно, такое переосмысление косвенно объясняет и нежелание автора публиковать впоследствии «Стихи об озорстве», «маяковскую» линию в которых он сам не мог не ощущать.

Показательно и то, что стихотворение подключается к «уличной» теме, характерной для городского фольклора эпохи оттепели, и соответственно — для сформировавшегося тогда жанра авторской песни (достаточно вспомнить первые песни Высоцкого)<sup>4</sup>. Начало песенного творчества самого Окуджавы тоже не осталось в стороне от этой тенденции: назовём такие песни как «А мы швейцару...» или «Из окон корочкой несёт поджаристой...», стилизующие уличный фольклор. «Стихи об озорстве» лишний раз показывают, что демократичность поэзии (прежде всего, конечно, песенной поэзии) Окуджавы опирается во многом на эту традицию. Заметим, что герой Окуджавы хотя и владеет рогаткой и собирается *смыться* от милиции, —

<sup>3</sup> См., например: *Гизатулин М.* Шамордино (1950–1951) // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве.* [Вып. 1]. М., 2004. С. 99.

<sup>4</sup> См. подробнее: *Соколова И.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 104–126.

но знает при этом русскую историю (*Софья, стрельцы*). Это сочетание вполне отвечает духу распространённого тогда — и зачастую сливавшегося с уличным фольклором — фольклора интеллигентского, обычно иронического, герой которого мог, скажем, представлять себя этаким одесским маргиналом («Ах, больше мне не пить твоё вино — ой-вэй! — // И клѣшем не утюжить мостовые») и при этом знать греческую мифологию и русскую литературу: «Был Одиссеей бесспорно одессит, // За это вам не может быть сомненья! // А Саша Пушкин тем и знаменит — ой-вэй! // Что здесь он вспомнил чудного мгновенья» и так далее («Песня про Одессу-маму» Е. Аграновича и Б. Смоленского)<sup>5</sup>. Преемственность стихотворения Окуджавы по отношению к этой традиции напоминает, кстати, о существенной дистанции между его автором и лирическим героем: понятно, что Булат Шалвович не стрелял по монастырям из рогаток и не призывал делать это других. Короткая судьба этого стихотворения может объясняться поэтому ещё и тем, что оно не стало у Окуджавы песней: в песенном варианте стихи могли бы оставаться в творческом активе поэта дольше (как, скажем, «Из окон корочкой...»), ибо песня, подобно интеллигентскому фольклору вообще, не требует идентификации автора и героя, а лирическое стихотворение провоцирует на такую идентификацию гораздо ошутимее. Поэту же едва ли хотелось, чтобы в герое стихотворения видели именно его, Булата Окуджаву.

В «Стихах об озорстве» узнаются и некоторые другие характерные особенности лирики Окуджавы, к началу 60-х годов уже определившиеся и убеждающие нас, что, будучи в итоге отвергнуто самим автором, стихотворение вовсе не стоит совсем особняком в его творчестве. Это, прежде всего, обращение к конкретному московскому топониму (Новодевичий монастырь — в ту пору, кстати, уже давно никакой не монастырь!), придающее лирическому переживанию ту же конкретность и убедительность. Напомним для сравнения хотя бы названия некоторых произведений поэта второй половины 50-х годов:

<sup>5</sup> Агранович Е. Избранное: В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 144.

«На Тверском бульваре» (см. нашу статью в этом сборнике), «Весна на Пресне», «Песенка об Арбате»... В литературе о поэте не раз отмечалось, что такие топонимы делают Окуджавскую Москву не городом вообще, а городом дорогих и узнаваемых улиц и районов (хотя здесь *Новодевичий* дорогим для поэта, конечно, не назовёшь).

Показательно и присущее лирике поэта обращение к читателю / слушателю — обращение непременно на «вы», не отменяемое уличной тематикой стихотворения: *А если вам непривычно сдерживаться; вы подумайте!* Даже стрелять из рогатки этот герой призывает с присущей ему вообще интеллигентностью. Здесь опять вспоминаются уже написанные к этому времени произведения, где звучит подобное обращение: «Подумайте, простому муравью // вдруг захотелось в ноженьки валиться...»; «На Тверском бульваре // вы не раз бывали...». Характерная для поэзии Окуджавы вежливо-доверительная интонация звучит даже в «Стихах об озорстве», при всей их внешней экзотичности, проявляющейся, в частности, и в отборе лексических средств (разговорные выражения *будь неладны, слюнявые, смоемся*).

Стихотворение интересно своей поэтической техникой. Разговорная интонация достигается во многом за счёт дольника, которым поэт широко пользуется уже в 50-е годы, то и дело отказываясь от «гладкого» классического стиха («Лес таинственный лиственный...», «Я ухожу от пули, делаю отчаянный рывок...»); при этом ритмика Окуджавы порой даже приближается к тоническому стиху Маяковского, где расстояние между ударными слогами составляет не один-два, как допускает дольник, а три-четыре и даже пять слогов (например, в «Сапожнике»: «Постукивает под крыльцом, позёвывает»). Любопытно, что пятисложный интервал встречается и в «Стихах об озорстве»: «Пожалуйста, не разоряйте...». Рифмует автор «Стихов...» тоже мастерски — большинство рифм здесь являются ассонансными, неточными, и потому ощущение разговорной интонации усиливается: *галочки — горечи; сдерживаться — за-*



*брезжуются; незваными — позванивают; окон — огонь; кумушки — камушки; солью — Софью; в лица им — милиция.* Мастерство Окуджавы в области рифмы отмечалось<sup>6</sup>. Заметим, что оно очевидно уже в стихах 50-х годов (*бульваре — бывали; прошлое — непрошеным; живу — жену* и так далее). Возможно, что и эта особенность поэтики Окуджавы связана с его творческим интересом к традиции Маяковского, такую рифму ценившего и постоянно использовавшего.

---

<sup>6</sup> См.: *Богомолов Н.* Булат Окуджава и массовая культура // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 93.

## БУЛАТ ОКУДЖАВА: ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО\*

Корпус поэтических текстов Булата Окуджавы собран пока ещё далеко не полностью. Издание, вышедшее в серии «Новая библиотека поэта»<sup>1</sup> и тем самым претендовавшее на академический или полуакадемический уровень, — на деле, увы, не оправдало этой претензии, что и было отмечено в откликах на него<sup>2</sup>; при этом ни о какой — хотя бы относительной — полноте его не может быть и речи. За бортом этого тома остались многочисленные стихотворения, появлявшиеся в разные годы в печати, но составителями не замеченные<sup>3</sup>.

Между тем у Окуджавы есть и вовсе не опубликованные до сих пор поэтические произведения. Один из источников та-

---

\* Впервые: Вестн. Коломен. гос. пед. ин-та, 2007. № 3: Гуманитар. науки. Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Министерства образования Московской области (проект № 07-04-50402а/Ц). Автор статьи благодарен Андрею Евгеньевичу Крылову и Виктору Шлёмовичу Юровскому за ценные консультации и советы.

<sup>1</sup> См.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. В тех случаях, когда произведения Окуджавы цитируются в нашей статье по этому изданию (по нему же даются и названия произведений, а также даты стихотворений, не исполнявшихся автором как песни; о датировке песен см. ниже, сноску 5), ссылки на него не оговариваются.

<sup>2</sup> См., например: *Каганович В. И.* [Рец.] // Новое лит. обозрение. № 53. 2002. С. 421–424.

<sup>3</sup> Один только перечень таких произведений занимает почти десяток (!) страниц — см.: Библиографический список текстов Б. Окуджавы, не вошедших в его собрание / Сост.: А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 3. М., 2006. С. 511–520.

ких текстов — уникальное самиздатское собрание сочинений в одиннадцати томах (планировался и двенадцатый, с поэтическими переводами, но он не был выпущен), подготовленное в 1984 году, к шестидесятилетию поэта, энтузиастами из Московского Клуба самодеятельной песни. История создания его подробно воссоздана в специальной статье одного из активных участников этой акции — В. Ш. Юровского<sup>4</sup>. Напомним, что Собрание создавалось как подарок юбиляру, в единственном экземпляре. Лишь первые два тома, содержащие соответственно стихотворения и песни, были уже после юбилея размножены до ста экземпляров каждый, и таким образом обладателями этих томов стали причастные к Собранию деятели КСП, в том числе А. Е. Крылов, любезно предоставивший их в наше распоряжение для работы над данным сообщением.

Первый том Собрания<sup>5</sup> завершался небольшим разделом (третьим по счёту), состоявшим из тринадцати не опубликованных на тот момент стихотворений; источниками текста их служили расшифрованные составителями фонограммы выступлений поэта, на которых он читал эти стихи. Прежде чем уже подаренный поэту том стали тиражировать, Окуджава просматривал его и тексты эти видел (см. ниже). За прошедшее с тех пор время некоторые из них уже появлялись в печати; но шесть поэтических произведений (относящихся, по сведе-

<sup>4</sup> См.: *Юровский В.* В единственном экземпляре: О юбилейн. собр. соч. Б. Окуджавы // *Голос надежды.* Вып. 5. М., 2008 (в печати). См. также: *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 32–39.

<sup>5</sup> См.: *Окуджава Б.* Собрание соч.: [В 11 т.]. М., 1984. Отпечат. на множит. аппарате. [Т. 1]: Стихотворения / [Предисл. Г. Белой; Послесл., сост. и примеч. В. Юровского, Д. Соколова; Ред. 3-го раздела В. Щербакова; Крат. биогр. справка И. Зимины; В работе над томом участвовали В. Акелькин, И. Алексеева, А. Гербовицкий и др.] Ссылки на этот том даются в тексте нашей статьи в круглых скобках с указанием только номера страницы; курсивом выделяются отдельные слова и краткие цитаты из публикуемых нами стихотворений. По второму тому данного Собрания («Песни»), хронология материалов которого устанавливалась составителями вместе с самим поэтом, датируются в нашей статье его песенные произведения.

ниям А. Е. Крылова, к началу 60-х годов) остаются не опубликованными по сей день. Поскольку Собрание имеет статус архивного материала, и даже тиражированные поэтические тома его хранятся лишь в частных собраниях, мы считаем нужным ввести данные тексты в научный оборот, сопроводив их кратким филологическим комментарием, прежде всего — в контексте творчества самого Окуджавы и в связи с «неудавшейся» судьбой этих произведений.

Нам представляется, что из содержащихся в томе шести неопубликованных стихотворений наиболее показательно с точки зрения контекстуальных связей с другими произведениями поэта стихотворение «Старый лев в передвижном зверинце» (с. 349). С него мы и начнем:

Ему корону прочат, а он с тоски б запил,  
и в Африку не хочет, и адрес позабыл.  
Развлечётся каждый любит и днём и в темноте,  
но видит лев, что люди какие-то не те:  
какие-то сравненья на их устах горят,  
какие-то сомненья в них глухо говорят,  
чего-то каждый хочет, в руках фуражки мнут,  
и все с оглядкой ходят, и все чего-то ждут.  
И тайный дым предчувствий охватывает льва,  
и лев бормочет с грустью протяжные слова, —  
он просит отречения, он болен, он иссяк.  
О, я за развлеченья! Но что-то здесь не так.  
Не слишком ли, не слишком — а львиный краток век...  
Он просит передышки, ведь он не человек.

В этом стихотворении обыграны, а чаще предвосхищены многие мотивы лирики Окуджавы, в том числе мотивы весьма значительные. Прежде всего, отметим характерное для поэта пристрастие к лирическим ситуациям, связанным с демократичными городскими, в том числе и уличными, зрелищами. Это может быть цирк («Ванька Морозов», «Цирк»), игра шарманщика («Шарманка-шарлатанка», «Шарманка старая крутилась...»); в данном случае — передвижной зверинец. Но в этом стихотворении важнее, как нам кажется, мотив *короля*, который уже тогда, на рубеже 50–60-х, в похожем снижен-

ном семантическом ореоле появляется в песне «Старый король» (1961). Король там как бы и не похож на короля. Не случайно свою песню поэт иногда объявлял как «Песню о старом, больном, усталом короле...»: хотя в тексте этих мотивов как таковых нет, но бытовой фон лирического сюжета явно снижает образ «воинственного» полководца, в войске которого всего-навсего пять *грустных солдат, пять весёлых солдат и ефрейтор*. Провожая мужа так, будто он обыкновенный солдат, «ему королева мешок сухарей насушила // и старую мантию так аккуратно зашила, // дала ему пачку махорки и в тряпочке соль». Вот и в стихотворении «Старый лев...» желание с *тоски запить* на фоне возможной царской власти (*Ему корону прочат*) несёт в себе ту же снижающую функцию. Между тем «царь зверей» ещё и *просит отречения*; тут сразу возникают ассоциации и со стихотворением Окуджавы той же поры (1962) «Как я сидел в кресле царя» («Срывайте тесные наряды, // Презренье хрупким каблукам... // Я отменяю все парады... // Чешите все по кабакам...»<sup>6</sup>), и с другими сюжетными ситуациями его поэзии и прозы, где герои могут неожиданно отказаться от того, что, кажется, уже должно принадлежать им<sup>7</sup>. Напомним здесь известную песню «Он наконец вернулся в дом...» с «редуцированным» лирическим сюжетом («...и он повернулся, чтобы уй-

<sup>6</sup> Кстати, эти строки напоминают известную в начале 60-х песню Г. Шпаликова «Ах, утону я в Западной Двине...» («Я отменяю воинский салют, / Не надо мне гражданской панихиды»); в те годы Окуджава общался со Шпаликовым (см.: *Сикорский В.* Встреча с памятником // *Голос надежды*. [Вып. 1]. М., 2004. С. 11–12). Сохранилась позднейшая фонограмма (судя по всему, рубежа 60–70-х годов), зафиксировавшая домашний бардовский «концерт» (у кинорежиссёра В. Венгерова) с участием и Шпаликова и Окуджавы.

<sup>7</sup> Любопытно, что этот поэтический мотив предвосхищает и лирическую трактовку образа «наследного принца» в стихотворении Высоцкого «Мой Гамлет» (1972): «Я Гамлет, я насилье презирал, / Я наплевал на датскую корону, — / Но в их глазах — за трон я глотку рвал / И убивал соперника по трону» (*Высоцкий В.* Сочинения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 2002. Т. 2. С. 48). Подробнее об этом стихотворении см.: *Кулагин А.* Поэзия В. С. Высоцкого: Твор. эволюция. 2-е изд., испр. и доп. М., 1997. С. 123–127.

ти, // и она не припала к его груди») или, напротив, малоизвестную, пока ни разу не публиковавшуюся в России, повесть «Фотограф Жора» (Грани. № 73. Франкфурт-на-Майне, 1969), с развязкой такого же типа.

«Рефлексия» старого льва отзывается и в других стихотворениях Окуджавы разных лет. Скажем, *тайный дым предчувствий* ощущается в «Старом доме» («...и лестничкой поскрипывает, и не понимает, // что хватит. Нечего. Приговорен», <1962>), и два десятилетия спустя, текстуально даже ближе — в программных для поэта «Прогулках фрайеров»: «...каких-то тайных дум их овеивает дым, // и приговор нашёптывает время». Кстати, *нашёптывание* напоминает о том, как *лев бормочет с грустью протяжные слова*. Мотив краткости жизни (*века*) станет вовсе одним из самых характерных в лирике Окуджавы (приведём лишь несколько известных цитат: «коротки наши лета молодые», «вот уж год прошёл, так и век пройдет», «тем более что жизнь — короткая такая», «что ему думать про век свой коротенький?»...). Отметим и другие узнаваемые «окуджавские» мотивы, содержащие оттенок рефлексии. Лев *в Африку не хочет, и адрес позабыл* — сравним с песней «Ещё один романс» (1979): «Она, конечно, пишет мне, но... постарели почтальоны, // и все давно переменялись адреса». Он *просит передышки* — «передышки щедрому» просит у Бога и лирический герой знаменитой «Молитвы» (1963).

Насколько «не похож» на льва *лев* у Окуджавы, настолько же необычны и *люди*. Впрочем, и их странное поведение отзовется в последующей лирике поэта. Здесь они нерешительно *в руках фуражки мнут* — вспомним героев «Прощания с новогодней елкой» (1964, 1965–1966): «...что же надёжные руки свои прячут твои кавалеры?», или почтальона, что «топчется в тёмной прихожей» и «жаждет скорей от меня отбойриться, плут» («Мой почтальон», 1985). *Сравненья*, горящие *на их устах*, предвосхищают «слова», что, «как ястребы ночные, срываются с горячих губ» («Песенка о ночной Москве», 1965).

Странные «отношения» между львом и людьми прояснятся в лирике Окуджавы лишь к концу 70-х годов, когда «реф-

лексия» льва обернётся его полной «реабилитацией» и, напротив, «компрометацией» человека: «Разве лев — царь зверей? Человек — царь зверей. // Вот он выйдет с утра из квартиры своей, // он посмотрит кругом, улыбнётся... // Целый мир перед ним содрогнётся» («Разве лев — царь зверей?..», 1979). Смей думать, что этого мощного философского четверостишия не было бы без давнего стихотворения о старом льве, в котором лев и человек тоже были противопоставлены, и тоже в пользу животного: это, дескать, человек может жить без *передышки*, ибо что с него возьмешь, да и вообще *люди какие-то не те...* В более поздних стихах о человеке сказано резко: «Целый мир перед ним содрогнётся»...

Возникает ощущение, что в «Старом льве...» все отмеченные нами мотивы возникают как бы с опережением. Поэт нащупал их, но пока не готов к серьёзной их разработке. В лирике Окуджавы это не единственный случай такого рода. Так, Вл. Новиков публикует и комментирует стихотворение «Дверь, которая ушла в тайгу» (предположительно — 1961; сохранилось тоже на авторской фонограмме), которое, по мысли исследователя, своей образностью «опережает» известную «Песенку об открытой двери»: «Слишком много потенциальных смыслов оказалось нагружено на бедную дверь» в более раннем стихотворении, считает он, между тем как в позднейшем налицо «предельная художественная экономия, абсолютная композиционная точность»<sup>8</sup>. Кажется, и ситуация со «Старым львом...» именно такова. В этом стихотворении намечены, но ещё не созрели многие «потенциальные смыслы» лирики Окуджавы. Из лирического сюжета так и не ясно, откуда взялись *тоска* и *тайный дым предчувствий* льва, почему люди ходят с *оглядкой*, чего именно каждый *хочет...* В этом смысле оборот *но что-то здесь не так* невольно очень точно передаёт читательское ощущение от этих стихов, так же невольно заставляя вспомнить другой, тоже окуджавский: «Ах, это, братцы, о другом». Только пока неясно, о чём именно *другом*.

<sup>8</sup> Новиков Вл. Дверь, которая не выдержала смысловой нагрузки / Вл. Новиков // Голос надежды. Вып. 3. С. 253.

В. Юровский в Приложении 2 к упомянутой выше статье перечисляет стихотворения, которые Окуджава хотел изъять из самиздатского тома прежде, чем его стали бы тиражировать (по техническим причинам изъять стихи, однако, не удалось, и тираж был подготовлен без учета авторского сокращения сборника). Так вот, «Старый лев...» входил в ряд таких стихотворений. Очевидно, и сам поэт (к середине 80-х, скорее всего, уже забывший об этом стихотворении<sup>9</sup>) ощущал его малоудачность и не хотел к нему возвращаться.

Не пожелал он оставить в самиздатском томе и другое стихотворение из третьего раздела — «Тула славится пряниками...» (с. 348):

Тула славится пряниками.  
 Лебеди — пухом. Девчонки — дерзостью.  
 Каждый — на что умён.  
 Влюблённые целуются. Тянет борщом из кухонь.  
 И это всё с незапамятнейших времён.  
 И ты меня не расспрашивай каждодневно и сухо:  
 «Что, я тебе наскучила? Как ты грустно влюблён...»  
 Ведь Тула славится пряниками. Лебеди — пухом.  
 Девчонки — дерзостью. Каждый — на что умён.

Нетрудно заметить, что здесь Окуджава воспользовался одним из характерных для его зрелой лирики приёмов — интонацией, которую мы условно назвали бы «перечислительно-распределительной». Она прозвучит у него, скажем, в «Молитве» (1964, 1965—1966): «...мудрому дай голову, трусливому дай коня, // дай счастливому денег... И не забудь про меня», — а спустя почти два десятилетия — в стихотворении-песне «Всему времечко своё...»: «Всему времечко своё: лить дождю, Земле вращаться, // знать, где первое прозреньё, где последняя черта... Где встречались мы потом? Где нам выпала прописка? // Где сходились наши души, воротясь с передовой? // На поверхности ль земли? Под пятой ли обелиска? // В гастрономе ли ар-

<sup>9</sup> Как явствует из статьи В. Юровского (см. сн. 4), Окуджава к середине 80-х действительно забыл некоторые свои стихи. Об одном случае такой забывчивости см. в нашей ст. «На Тверском бульваре» (см. в наст. сб. — *Сост.*).



батском? В чёрной туче ль грозовой?» Однако на фоне абсолютной уместности этих своеобразных поэтических «перечней» в его лирико-философских монологах, гармонично сочетающихся (как это часто бывает у поэта) отвлечённое и конкретное, небесное и земное, возвышенно-поэтическое и разговорное<sup>10</sup>, — в стихотворении «Тула славится пряниками...» такой приём едва ли оправдан. Здесь набор мотивов выглядит как довольно случайный: почему именно *Тула* и *пряники* (то ли дело в упоминавшемся нами «Старом короле», где не реальных тульских, а иносказательных «пряников... всегда не хватает на всех»)? Почему именно *лебеди* и их *пух? кухня и борщ?*.. Какое отношение всё это имеет к *влюблённым* (стихи, как мы понимаем, всё-таки о любви)? С таким же успехом сюда можно было включить всё что угодно. Даже упоминание о *девчонках* не кажется здесь уместным: они у поэта почему-то *славятся дерзостью*, в то время как героиня расспрашивает героя вовсе не дерзко, а сухо. Одним словом, каждый из этих мотивов производит впечатление холостого выстрела.

То же самое относится и к лирической, как мы понимаем, кульминации, стихотворения: «И ты меня не расспрашивай каждодневно и сухо: // “Что, я тебе наскучила? Как ты грустно влюблён...”» Кульминация эта совершенно не подготовлена предшествующим текстом — в отличие, скажем, от того, в каком контексте звучит у Окуджавы близкий лирический мотив в стихотворении «Всю ночь кричали петухи...» (1961): «И был тот крик далёк-далёк // и падал так же мимо, // как глядят, глядя в потолок, // чужих и нелюбимых. // Когда ласкать уже невмочь // и отказаться трудно... // И потому всю ночь, всю ночь // не наступало утро». Там крик петухов, долгая ночь и никак не наступающий рассвет спаяны в единый лирический узел (несмотря на то, что в реальности петухи не кричат по ночам!).

Похожая творческая ситуация складывается у Окуджавы и со стихотворением «Воды! Ты моею была водою...» (с. 351),

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: *Свиридов С. В.* Поэтические константы Окуджавы // *Голос надежды.* Вып. 4. М., 2007 С. 336–348.

хотя его, как и все остальные публикуемые нами ниже стихотворения, поэт предполагал всё же оставить в самиздатском сборнике:

Воды! Ты моею была водою.  
Хлеба! Ты хлебом была моим.  
Золотые колосья твои под ладонью  
окутывал предрассветный дым.  
И все соперники всех кварталов  
сбегались пороги твои обивать.  
О, как мне всегда тебя не хватало,  
как трудно было тебя добывать.

Заявленная с самого начала и звучащая затем в финале эмоциональная нота («Воды! Ты моею была водою... О, как мне всегда тебя не хватало...»), не будучи подкреплена лирическим сюжетом (фактически вовсе отсутствующим), оборачивается неубедительной высокопарной риторикой.

Между тем и в этом стихотворении есть поэтическое зерно, которое прорастёт в важную особенность лирики Окуджавы. Обратим внимание на стихи 5–6: «И все соперники всех кварталов // Сбегались пороги твои обивать». Несмотря на очевидную неуклюжесть оборота *все соперники всех кварталов* (получается, что соперники есть не у лирического героя, а у кварталов), это место ценно поэтическим погружением в городскую среду, состоящую из этих самых *кварталов*. Пусть это не конкретные кварталы с конкретными улицами, но всё же лирическое сознание автора движется в сторону реального живого города: ведь слово *квартал* для лирики пятидесятых — начала шестидесятых годов едва ли характерно, оно пока кажется непоэтическим, низким. Здесь уместно вспомнить для сравнения хотя бы песню Окуджавы «...И когда под вечер над тобою...» (1959) — возможно, созданную и раньше публикуемого нами текста: «...И когда под вечер над тобою // журавли охрипшие летят, // ситцевые женщины толпою // сходятся — затмить тебя хотят. // Молчаливы, Ко всему готовы. // Окружают, красотой соря... // Ситцевые, ситцевые, что вы! // Вы с ума сошли: она ж — своя! // Там, за поворотом Малой Бронной, // где окно распахнуто на юг, // за её испуганные

брови // десять пар непуганых дают». Обращение Окуджавы к конкретным московским топонимам<sup>11</sup> и здесь, и в других произведениях рубежа 50–60-х годов («На Тверском бульваре», «Арбатский дворик» и др.) придавало его лирике конкретность и, следовательно, убедительность, отличавшую её от воспевания отвлечённой «дорогой» и «золотой» столицы в советской массовой песне той эпохи. Так вот, в стихотворении «Воды!..» такой лирический ход слегка намечен, но пока не реализован.

Между тем мы не случайно процитировали именно песню «...И когда под вечер над тобою...»: в ней звучит мотив соперничества, ревности, только здесь он соотносится не с мужчинами, как в публикуемых нами стихах, а с ситцевыми *женщинами*. Этот метонимический образ необычайно выразителен: будучи одним из первых проявлений символики одежды в лирике Окуджавы<sup>12</sup>, он придаёт данной лирической ситуации «земной», почти бытовой характер (ср. в другой песне: «Мы земных земней...»), хотя в контексте всего стихотворения *ситцевые* явно возвышены: *красотой соря*, они могут и *затмить* героиню. Рядом с этими стихами строки о *соперниках, сбегавшихся обивать пороги* героини, воспринимаются как голословные, не говоря уже о том, что в стилевом отношении они звучат как некий перебор, измена вкусу (*сбегались*).

И ещё одно стихотворение о любви из самиздатского тома — «Тоскуем по женщинам. Вот ведь!..» (с. 352) — пока не появлялось в печати:

Тоскуем по женщинам. Вот ведь!  
Каждый — рыцарь и каждый — раб.  
Нам не надо ни пива, ни водки  
и ни денег — она лишь была б.

<sup>11</sup> О литературной семиотике Малой Бронной и городских окрестностей её в процитированном стихотворении см.: *Кнабе Г.* «Там, за поворотом Малой Бронной...» // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 146–151.

<sup>12</sup> Об этой грани поэтического мира Окуджавы см.: *Гельфонд М.* Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // *Голос надежды.* Вып. 3. С. 329–331.

Вслед за нами тайные думы  
 ходят, как ручное зверьё.  
 Где вы, наши добрые дуры,  
 обживаете пустое жильё?  
 И, океаны любовью измерив  
 и разлук проклянув плен  
 мы уже не верим в измены —  
 наплевать,

не бывает измен!

Нам бы выйти к берегам тёплым  
 ваших глаз, слов, рук!  
 Мы топаям к вам, нас толпы,  
 хлебнувших из моря разлук.

Нетрудно заметить, что вкус порой изменяет поэту и в этом стихотворении: *Нам не надо ни пива, ни водки; Мы топаям к вам.* Есть даже грубость: *добрые дуры*. Трудно поверить, что эти слова принадлежат автору строк «...вы пропойте, вы пропойте // славу женщине моей!» («Не бродяги, не пропойцы...») и «Женщина, ваше величество, // как вы решились сюда?» («Тьмою здесь всё занавешено...»). Конечно, Окуджава должен был быстро отойти от этого своего стихотворения; так и произошло. Между тем была, как нам кажется, ещё одна творческая причина, помешавшая его публикации.

Текст несёт на себе заметные следы увлечения поэзией Маяковского, которое Окуджава пережил в студенчестве и которое сохранялось, по-видимому, и в пятидесятые годы<sup>13</sup>. Сравним цитаты: океаны *любвей* — «Кроме любви твоей, // мне нету моря» («Лиличка! Вместо письма»); *Нам бы выйти к берегам тёплым // ваших глаз, слов, рук* — «Иди сюда, иди на перекрёсток // моих больших и неуклюжих рук» («Письмо

<sup>13</sup> См. мемуарные свидетельства и исследования: *Живописцева И.* О Галке, о Булате, о себе... М., 2006. С. 62–63; *Шилов Л.* Из записок звукоархивиста // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 92; *Бойко С. С.* «Вторая смерть Маяковского» в раннем творчестве Булата Окуджавы: о поэтике притяжения и отталкивания // Контрапункт: Кн. ст. памяти Галины Андреевны Белой. М., 2005. С. 134–152; *Кулагин А.* Эту книгу читал молодой Окуджава // Голос надежды. Вып. 4. С. 263–293.

Татьяне Яковлевой»). Кстати, грамматическая игра Окуджавы со словом *любовь* может восходить к творческому опыту не только Блока<sup>14</sup>, но и Маяковского, к его поэме «Облако в штанах», которая студенту Окуджаве, судя по воспоминаниям И. Живописцевой, особенно нравилась: «Будет любовь или нет? // Какая — большая или крошечная? // Откуда большая у тела такого: // должно быть, маленький, смиренный любёночек». В шестидесятые годы отношение поэта к советскому классику изменилось, о чём свидетельствует, например, звукоархивист Л. Шилов: на заданный им как раз в ту пору вопрос о восприятии Маяковского Окуджава «ответил как-то уклончиво», а впоследствии, спустя годы, «не поддерживал разговор» на эту тему и называл Маяковского «фанатиком». В поздние годы, отвечая на публике на вопросы о литературных учителях, поэт упоминал Пушкина, Пастернака, Набокова и других писателей<sup>15</sup>, но никогда — Маяковского, хотя в его собственном творчестве реминисценции из Маяковского появлялись даже и в сравнительно поздние годы. Понятно, что певцу частной жизни (в самом высоком смысле этого слова) не хотелось соznаваться в этом своём юношеском пристрастии к наследию «агитатора, горлана-главаря». Видимо, этим обстоятельством стихотворение «Тоскуем по женщинам...» тоже было по-своему «приговорено» к авторскому забвению на многие годы — пока о нём не напомнили ему составители Собрания сочинений<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Отмечено Вл. Новиковым, обратившим внимание на солецизм любви в «Песенке об Арбате», а заодно и на смысловую и интонационную переключку строки *От любви твоей вовсе не излечишься* с упомянутым нами выше стихотворением Маяковского «Лиличка!..»: «...а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых» (см.: Новиков Вл. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф. ... М., 2001. С. 24).

<sup>15</sup> См.: Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...»: [Из ответов на записки из зала] / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 170–177.

<sup>16</sup> Заметим, что влияние Маяковского ощущается и в «Стихах об озорстве» (см. соотв. ст. в наст. сб. — *Сост.*).

Следующее стихотворение — «В нашем доме будет праздник...» (с. 353; на авторской фонограмме из собрания Поповых звучит название «О танце») — связано с другой важнейшей темой лирического творчества Окуджавы — темой музыки:

В нашем доме будет праздник.  
Музыканты набегут.  
Будет много женщин разных —  
они брови подведут.

Протолкаться будет трудно.  
Главный палочкой взмахнёт,  
музыканты дунут в трубы,  
под ногами пол вздохнёт...

Танец всех перетасует,  
долго будет тасовать.  
С сотворенья мир танцует,  
долго будет танцевать!

Сколько дров мы наломали —  
танцевальный вечен зуд.  
Голубыми головами  
поколения трясут...

Сорок тысяч поколений,  
от хозяев до рабов,  
все — колени о колени,  
все любовью о любовь!

О, давно пора привыкнуть,  
словно намертво прильнуть,  
руку вскинуть, спину выгнуть,  
барабану подмигнуть.

Вместо разных слов напрасных  
от других не отставать...  
В нашем доме будет праздник —  
вот уж будем танцевать!

В самом деле, музыка и музыкант являются постоянными действующими лицами лирического творчества Окуджавы. Помимо созданных в разные годы хрестоматийных «Песенки о Моцарте» (1969), «Старого флейтиста» (1970), «Музыканта»

(1983, 1984)<sup>17</sup> и других многочисленных произведений, назовём те, что кажутся текстуально наиболее близкими данному стихотворению, ибо в них, как и здесь, речь идёт не об отдельном музыканте, а о целом оркестре и даже об его дирижёре. Это «Ещё один романс» («...и музыканты все в парадных пиджаках... И дирижёр ломает палочку в руках», 1979), «После дождичка небеса просторны...» («В городском саду — флейты да валторны. // Капельмейстеру хочется взлететь», 1985). Но ведь стихотворение «В нашем доме будет праздник...» прежде всего — даже не о музыке, а о танце. И нам представляется, что настоящей лирической мотивировки танца и праздника в этих стихах нет. Что это за *праздник*? Каких *дров наломали* герои? Для чего лирическая ситуация расширяется до *сорока тысяч поколений*, обнаруживая не очень понятную отсылку к шекспировскому «Гамлету» («как сорок тысяч братьев»)? Что значит *давно пора привыкнуть* — привыкнуть к танцу, и только-то? Ответа на эти вопросы стихи не дают, зато они вновь обнаруживают неудачные с точки зрения вкуса обороты: *голубыми* (почему именно *голубыми*?) *головами поколения трясут, колени о колени* (последнее — уж вовсе двусмысленность). И, кстати, выражение *музыканты набегут* кажется столь же неудачным, как и *сбегались пороги твои обивать* (в стихотворении «Воды!...»): трудно представить себе музыкантов «набегающими», да ещё и, наверное, с инструментами в руках. Едва ли можно счесть достоинством стихотворения и обилие глагольных рифм. Уже в одной из первых своих песен — «Ванька Морозов» (1957) — Окуджава показал, что может превратить глагольную рифму в тонкий поэтический приём, подчеркивающий речевую ха-

<sup>17</sup> Кстати, в этой песне Окуджава воспользовался стихотворным размером публикуемого стихотворения — четырёхсложным хореем, внося в него ритмические вариации и добившись этим характерного для его поэтики в целом «гармонического сдвига» (Вл. Новиков). О специфике этого размера в лирике поэта см.: Свиридов С. В. Хорей Окуджавы: Пушкин, Орбелиани, Твардовский и другие // Альтернативный текст: Версия и контрверсия: Сб. ст. Калининград, 2007. С. 20–29.

рактеристику героя<sup>18</sup>; здесь же такая рифма банальна и невыразительна.

Между тем творчески полноценное поэтическое раскрытие темы *танца* было у Окуджавы ещё впереди. Оно окажется связано не с темой праздника (слишком уж облегчённый это был бы вариант), а с темой войны, трагическое восприятие которой лишь усиливается от «соседства» *музыки, танца, праздника*. Так, уже в одной из первых песен поэта — «Король» (1957), написанной, скорее всего, до публикуемого здесь стихотворения, — танец под радиолу во дворе («где пары танцевали, пыля») происходит в преддверии войны, отнявшей у Москвы «короля» Лёньку<sup>19</sup>. В ту же пору Окуджава пишет стихотворение «Джазисты» (1959), героями которого становятся погибшие ополченцы (в довоенной жизни, кстати, тоже музыканты, да ещё исполнители темпераментного джаза), своеобразным жизнеутверждающим поминанием которых оказывается именно танец: «...когда на пяточке земного шара // под майский марш, торжественный такой, // отбила каблуки, танцую, пара // за упокой их душ. За упокой». Танцы и война контрастируют между собой в песне «Солнышко сияет, музыка играет...» (1979–1980): «Танцы были в среду, нынче воскресенье, // с четверга — война, и нет спасенья». В близком контексте появляется мотив танца и в сравнительно поздней «Дунайской фантазии» (1985): «Там у пристани танцуют жок, а может быть, сиртаки: // сыновей своих в солдаты провожают. // Всё надеются: сгодятся для победы, для атаки, // а не хватит — сколько надо нарожают». Одним словом, отсутствие в стихотворении «В нашем доме будет праздник...» внутреннего драматизма, к которому тяготеют другие стихи Окуджавы о танце, помимо прочего, по-своему обрекало его на уход из творческого актива поэта.

<sup>18</sup> См.: Богомолов Н. Булат Окуджава и массовая культура // Булат Окуджава: его круг, его век. С. 93.

<sup>19</sup> Ср. в «Послевоенном танго» (1973): «...слетались девочки в тот двор, как пчёлы а август; // и совершалось наших душ тогда мужание...».



И, наконец, последнее из не публиковавшихся прежде стихотворений — «Горит сирени пламень синий...» (с. 354; название на упомянутой выше записи из фонотеки Поповых — «Стихи про сирень»):

Горит сирени пламень синий,  
торговок гонит постовой.  
Как странно выглядят корзины  
на современной мостовой.

Я не беру цветов, ну право,  
к чему они, такой пустяк...  
Пусть те, кому они по нраву,  
над ними бьются и грустят.

Пусть пальчики свои ломают,  
когда не надобно ломать,  
и всё на свете принимают,  
когда не надо принимать.

Для удручённых, обречённых,  
для тех, кого рассветы жгут,  
для девочек не обручённых,  
для мальчиков, которых ждут.

Для всех тот пламень одинаков  
и тускл и безутешен всем —  
и пацифистам, и воякам,  
и необстрелянным совсем.

Горят, горят кусты сирени  
и поднебесны, и чисты,  
но не приносят исцеленья  
их пятипалые кресты.

Всё проще, стало быть сложнее,  
и мне наврали те цветы,  
а праздники и пораженья  
равно прекрасны с высоты.

Я в этом скоро убедился,  
меня осколок убедил —  
сперва в стволе он находился,  
потом в плечо мне угодил.

Выраженная в стихотворении поэтическая мысль как будто ясна: известная примета, согласно которой *пятипалые* цветки сирени приносят счастье, на самом деле в жизни не срабатывает. *Пламень синий* кустов сирени *тускл и безутешен* всем, и от *поражений* не застрахован никто. И в подтверждение этой мысли звучит финальное — «военное» — четверостишие. Мы понимаем, что ради этого пуанта стихи, по-видимому, и писались, что он должен производить на слушателя (стихи, напомним, читались на публике) главное эмоциональное впечатление. Дескать, большего доказательства того, что *пораженья и победы равно прекрасны с высоты* (строки, возможно, не случайно совпавшие интонационно и ритмически с пастернаковскими «Но пораженья от победы // Ты сам не должен отличать» из уже опубликованного на тот момент стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...»); известно, что Окуджава ещё в студенческие годы ходил со своими стихами к приехавшему в Тбилиси Пастернаку, а позже, повторим, называл его одним из своих литературных учителей<sup>20</sup>) — так вот, лучшего доказательства не может и быть, если вы, слушатели или читатели, в этом ещё сомневались. Но лирический сюжет в этом — ключевом! — месте явно хромает: что же *прекрасного* в том, о чём нам говорят в последней строфе — в ранившем лирического героя *осколке*? Кроме того, на фоне этого пуанта (пусть и неудачного самого по себе, по стилю напоминающего стихи капитана Лебядкина «Любви пылающей граната лопнула в груди Игната») неоправданно затянутой выглядит основная по объёму, но вводная по сути часть стихотворения, с её *торговками, мальчишками, девочками, пацифистами, вояками* и прочими персонажами. Едва ли у автора была поэтическая необходимость столь густо «населять» стихотворение. Не всегда безупречен здесь и поэтический синтаксис — например, в обороте *тускл и безутешен* всем.

<sup>20</sup> См. подробнее: *Розенблюм О.* Путь в литературу Булата Окуджавы: Между официал. культурой и культур. периферией // *Вопр. лит.* 2007. Июль — авг. С. 187–191.

Но и в этом неудачном стихотворении тоже угадывается созревающий большой поэт. Во-первых, здесь появляется характерная для творчества Окуджавы своеобразная поэтическая дихотомия, не позволяющая впасть в упрощённо-одностороннее представление о мире: *пораженья и победы равно прекрасны с высоты*; сравним с его образами из лирики 80-х: «Две вечных дороги — любовь и разлука — // проходят сквозь сердце мое» («Дорожная песня»), — или, например: «Между удачей, с одной стороны, // и неудачей жизнь моя мечется» («Август в Латвии»). Во-вторых, налицо уже знакомое нам сочетание высокопоэтического и низкого, житейского: с одной стороны — *пламень, рассветы, поднебесны, прекрасны*; с другой — *торговки, пустык, вояки, наврали...* Пусть эти поэтические полюсы ещё не сливаются в гармоническое целое (например, *кусты сирени... поднебесны* — неоправданный, на наш взгляд, поэтизм), но поиск такой гармонии идёт и даёт первые плоды, ибо к началу 60-х годов в творческом активе Окуджавы уже есть и шедевры: «Ванька Морозов», «Весёлый барабанщик», «Полночный троллейбус»... Так что опубликованные нами здесь стихи показательны в свете формирования творческой индивидуальности большого поэта, по-настоящему совершающегося именно на рубеже пятидесятых — шестидесятых годов, в эпоху «оттепели», словно раскрепостившую талант уже не юного, обладающего немалым жизненным опытом, художника. Они едва ли попадут в «Избранное» поэта, но, несомненно, должны занять своё место в будущем академическом собрании сочинений Окуджавы, которое когда-нибудь обязательно появится.

## ФОТОГРАФ ЖОРА И ЕГО РОДСТВЕННИК ПРОМОКСИС *«Тупиковая ветвь» творчества?\**

Мадам Бовари — это я.

*Г. Флобер*

Были дали голубы,  
было вымысла в избытке,  
и из собственной судьбы  
я выдёргивал по нитке.

*Б. Окуджав*

В 1969 году в выходявшем в Западной Германии русском журнале «Грани» была напечатана повесть Булата Окуджавы «Фотограф Жора» с подзаголовком «Маленький роман»<sup>1</sup>. Публикация имела редакционное уведомление «...распространяется Самиздатом. Публикуется впервые» и дату написания — 1964 г. Ссылка на самиздат могла иметь целью подстраховать автора от возможных неприятностей, какими нередко сопровождались публикации на Западе живших в СССР писателей. По-

---

\* В соавторстве с А. Е. Крыловым. Печ. с исправлениями и уточнениями. Впервые: Голос надежды. Вып. 4. М., 2007.

<sup>1</sup> См.: *Окуджав* Б. Фотограф Жора: (Маленький роман) // Грани. № 73. Франкфурт н/М., 1969. С. 99–170. Это первый номер журнала за год. Далее текст повести цитируется по этой публикации, с указанием /в косых скобках/ только номера страницы. Обильное цитирование повести в нашей работе мы оправдываем малодоступностью её текста для российских читателей и исследователей.

весть вскоре вышла там же в книжном издании<sup>2</sup>, но ни разу не была издана на родине писателя. Насколько нам известно, это единственное прозаическое произведение Окуджавы с такой судьбой. Отвечая в конце 1993 года на вопросы одного из авторов данной статьи о том, почему он не переиздаёт повесть в России и как она попала в «Грани», писатель заметил: «Эта вещь недописана, недоделана — мне она не нравится <...> Может быть, я сам её отправил туда. Даже сейчас не помню, как это было», — но при этом уверенно заявил, что напечатана она была с его ведома<sup>3</sup>.

Возможно, из-за малодоступности текста, но по большей части вследствие этой самооценки повесть совершенно не привлекала внимания исследователей творчества Окуджавы. Данной статьёй мы хотим отчасти восполнить этот пробел в окуджавоведении. Полагая своей программой-минимум введение повести в научный оборот, мы попытаемся, насколько это будет возможно в рамках статьи, представить её замысел, художественное своеобразие и место в творческом наследии Мастера.

### 1.

Прежде всего — определимся с жанром произведения. Окуджава вообще тяготел к оригинальности в жанровых дефинициях. Из лирики достаточно привести в качестве примеров стихотворение «Батальное п о л о т н о» и *с т а т ь ю в п е с н е*<sup>4</sup> «Я пишу исторический роман». В прозе он называл романами в с е свои сравнительно крупные произведения. В том числе и те, которые в строгом смысле слова романами не являются: например, «Бедный Авросимов» (в первой книжной пуб-

<sup>2</sup> См.: *Окуджава Б.* Два романа. Франкфурт н/М.: Посев, 1970. С. 333–430. [Сочинения; Т. 2].

<sup>3</sup> См.: *Окуджава Б.* «Я человек натуральный» / Беседу вёл А. Крылов // Библиография. 1994. № 2 (март – апр.). С. 61. Почти о том же см.: Чайковский Р. Странички из дневника // *Чайковский Р.* Истины Булата Окуджавы: Работы послед. лет. Магадан, 2006. С. 14.

<sup>4</sup> Авторское определение. Здесь и далее в статье курсивом выделены краткие цитаты в основном из произведений и высказываний Окуджавы. В этом абзаце все разрядки — наши.

ликация — «Глоток свободы») или «Похождения Шипова». Последний, кстати, имеет к тому же подзаголовок «Старинный в о д е в л ь». Нам думается, в этом всегда есть элемент условности, литературности, даже литературной игры. На наш взгляд, игровая природа ощущается и в подзаголовке произведения 1964 года: *м а л е н ь к и й р о м а н*. Читатель привык к тому, что роман должен быть большим<sup>5</sup>. Поэтому называть интересующее нас произведение мы будем всё же не романом, а повестью: не содержа ни развёрнутого во времени и пространстве повествования, ни эволюции главного героя (как того требует роман), и представляя собой цепь биографических эпизодов, оно сближается именно с этим жанром.

Сюжет повести составляет недолгая история сложных отношений её заглавного героя, фотографа Жоры, с Татьяной Трубниковой — красивой молодой женщиной с *немного усталым лицом, обрамлённым дымкой выгоревших на солнце русых волос и руками, слегка покрытыми загаром, длинными, тонкими /101/, — однажды зашедшей в фотоателье, где Жора как раз трудился. Но при этом в повести есть и другая сюжетная линия — более краткая и ретроспективная, воссоздающая историю родителей Татьяны. Сюжетной связкой двух этих линий оказывается намерение дочери увеличить сохранившийся у неё фотоснимок покойного отца, а также собственное детское фотоизображение военной поры.*

Отцом героини был красный комиссар, участник гражданской войны. После того как Жора «до двух часов ночи... провозился» с его фотографией, наутро он...

...даже вздрогнул, когда проснулся, потому что живой и улыбающийся Викентий Трубников смотрел почти прямо на Жору. И сильное утреннее солнце било комиссару в глаза, так что комиссар даже немного сощурился.

---

<sup>5</sup> Достоверно известно, что в начале 1965 года Окуджава читал в рукописи «маленький роман» «Хочу быть как все», принадлежащий перу его саратовской знакомой, поэта и исследователя рисунков Пушкина Любови Краваль (об их дружбе см. статьи В. Азефа в газ. «Саратовские вести» от 7 ноября 2006-го и 17 января 2007 года). Возможно, это жанровое определение было заимствовано автором «Фотографа Жоры» именно из этого источника.

— Ладно, без мистики, — сказал Жора.

Но улыбка у комиссара была несколько иной, чем вчера на маленькой фотографии. И белая полоска на щеке стала почему-то тёмной и уже походила на шрам. И было заметно, что этот шрам чуть стягивает кожу на щеке. И, может быть, поэтому в улыбке комиссара появилось что-то ироническое. Однако лицо было по-прежнему открытым. И неизвестно почему, но Жора угадывал за спиной комиссара степь, жару, звон. По вечерам лицо Трубникова становилось сосредоточенней, суровой, по утрам оттаивало. А руки?.. Одной он распахивал полушубок, другою держался за металлическую дужку, приделанную к тачанке. Прямо из классической гимназии — в комиссары, это ж надо такому случиться! /110–111/.

По мере того как сюжетная линия Викентия Трубникова раскрывается в повести (в воображении Жоры он словно оживает на фотоснимке), всё более заметным становится его сходство с реальным лицом — отцом писателя, Шалвой Окуджавой<sup>6</sup>. Он тоже был беззаветно преданным делу революции комиссаром, прошёл гражданскую войну. В Тбилиси в дни создания грузинского комсомола познакомился со своей будущей женой и матерью Булата — восемнадцатилетней Ашхен, тоже ставшей убеждённой коммунисткой. В повести избранницу Трубникова зовут Катериной; он встречает её в приволжском хуторе, где она, совсем ещё *девчонка* (да и сам он назван здесь *белокурый мальчишкой*), стояла за калиткой и *смотрела на него большими чёрными глазами, как на бога* /111/. И вот она сама приходит к нему в отряд с предложением варить бойцам еду и становится членом отряда, а Трубников чувствует, что любит её *до головокружения* и что она к нему *определённо равнодушна*, и никакие претензии командира полка Кружкина («Ты, комиссар, любовницу хочешь в обозе таскать?» /123/) не могут остановить влюблённых.

Явно автобиографическую природу имеет в повести уральская тема. Напомним, что отец будущего поэта в 1932 году направлен в Нижний Тагил в должности парторга ЦК

<sup>6</sup> Дав герою не грузинскую — типично русскую — фамилию, Окуджава наделил его, однако, сравнительно редким для русского языкового обихода именем *Викентий*.

на строительстве вагоностроительного завода. Жена и сын в этот момент находились в Тифлисе и приехали к Шалве Степановичу позже, в 34-м. В 35-м он стал первым секретарём горкома партии. Ашхен Степановна, как и Катерина, закончила институт; в Тагиле она будет работать сначала в должности начальника отдела кадров Уралвагонстроя, а затем вторым секретарём одного из нижнетагильских райкомов ВКП(б); и тоже, как и жена Трубникова, на общественных началах будет работать в женсовете. Так вот, Викентий Трубников в повести тоже приезжает на Урал, на строительство завода, и тоже приезжает пока без семьи. «Мы живём, — пишет Трубников жене, — пока что в бараках. Но уже в отдалении строятся двухэтажные корпуса стандартных домов. И цеха будущие обрели формы...» /155/ Очевидно, эти детали отражают давние детские впечатления писателя. Вновь побывав на исходе жизни в Нижнем Тагиле, он писал другу детства И. Марьясину: «Нашёл несколько зелёных брусковых двухэтажных домов, стоящих с 34-го года»<sup>7</sup>. Рядом с Трубниковым изображён его *партийный заместитель, товарищ Коля Судаков* /155/, в котором, по-видимому, запечатлены черты реального коллеги Шалвы Окуджавы по работе в парткоме Уралвагонзавода — Михаила Васильевича Чевардина (в семье которого, кстати, и жил Окуджава, приехав в Тагил с будущей женой в апреле 1964 года). Дружеское обращение *Коля* объясняется, видимо, тем, что семьи Окуджавы и Чевардиных были дружны, общались в неформальной обстановке, о чём говорят сохранившиеся фотоснимки и другие документы<sup>8</sup>; в детской памяти Булата это общение наверняка отложилось.

Кстати, о семейных фотографиях и о Чевардиных. Сын Михаила Васильевича Юрий Михайлович и его жена Елена Леонидовна рассказали<sup>9</sup>, что во время того памятного посеще-

<sup>7</sup> *Марьясин И.* Переписка с Булатом // *Голос надежды.* Вып. 3. М., 2006. С. 113.

<sup>8</sup> См.: *Лыткина А.* Несостоявшийся приезд в 1962-м: Из писем к Чевардиным (1961–1965) / Подгот. и коммент. А. К[рылова]. // Там же. С. 178–198.

<sup>9</sup> Беседа М. Гизатулина и А. Крылова с Ю. М. и Е. Л. Чевардиными от 09.10.05.



ния Нижнего Тагила Окуджава тщательно изучал их семейные фотографии, где, возможно, нашёл и снимки своего отца. Известно, что поэт вообще трепетно относился к редким сохранившимся семейным фотографиям, а в 90-е пользовался фотоснимками 30-х годов и при написании автобиографического романа «Упразднённый театр»<sup>10</sup>.

Как известно, в самом начале 1937 года отец Окуджавы был арестован и в августе расстрелян в Свердловске. Эта трагедия отражена и в сюжете повести:

Жора взглянул в глаза девочки, стоящей на пепелище. Она-то должна знать продолжение. Она-то должна помнить. И вдруг Жора заметил, что злое старушечье выражение исчезло с её лица. Она тянула худенькую шейку куда-то: наверное, на дребезжание звонка. Звонки были тревожными. И отец, которого она не помнила, торопливо одевался в передней, улыбаясь перекошенным ртом. Потом он ушёл вместе с компанией молчаливых вежливых людей. Но этого она не помнила. Это отложилось где-то в глубинах её души, чтобы через много лет проявиться, как старинная фотоплёнка.

И Жора видел, как внимательны были глаза девочки, словно она вслушивалась в себя. И голову чуть склонила набок. И оттуда, из глубины, вдруг раздалось:

— Ну вот, Трубникова... Расскажите, как вы помогли мужу...

— В чём? — спросила Катерина.

— В организации вредительства на стройке...

Катерина рассмеялась так, словно за ней неудачно ухаживали.

— Вы в своём уме? — спросила она смеясь.

Тот, что сидел перед ней, был русоволос, гладко причесан на пробор. Глаза у него были голубые. И походил он на школьника, у которого ломается голос.

— Вы ведь читали его письма, — сказала Катерина, ещё не веря молодому человеку.

— Мы много чего читали, — сказал молодой человек.

А Катерина подумала, что если эта чепуха будет продолжаться до вечера, а может быть, и до утра, то придётся позвонить кому-нибудь, чтобы присмотрели за Таней...

— Мне нужно позвонить, — сказала она, — у меня дочь маленькая. У соседей осталась...

<sup>10</sup> См., например, письмо Лыткиной Чевардиным от 25.11.61 (Голос надежды. Вып. 3. С. 182–183); письмо Окуджавы к П. Качанко от 03.04.92 (Там же. Вып. 2. М., 2005. С. 144–145).

Он усмехнулся.

— Где у вас тут телефон? — спросила она.

— Так я жду, Трубникова.

— Чего?

— Когда вы расскажете о своей деятельности...

— Мне нужно позвонить...

Она подумала, что позвонит сначала о дочке, а потом начальнику НКВД об этом вот молоденьком прохвосте, и пусть ему всыплют.

— Ну? — сказал он нетерпеливо.

И чепуха потянулась сквозь дни, месяцы, годы... /157–158/

(Читая этот отрывок, нельзя не вспомнить сходную с ним своим предрешённым «закадровым» будущим финальную фразу «Упразднённого театра», написанного позднее о том же: «Ночью её забрали...»<sup>11</sup>.)

Если же спроецировать этот эпизод на судьбу матери автора повести, то названное им с горькой иронией *чепухой* действительно *потянулось через годы*. В 37-м Ашхен Степановну исключили из партии, в 39-м арестовали, и хотя в 47-м её отпустили, спустя два года последовал новый арест и приговор (вечное поселение), который она отбывала в Красноярском крае. Лишь в 54-м она была окончательно освобождена и восстановлена в партии (ср. в повести слова Татьяны: «Потом вернулась мать... Чужая женщина... вернулась. Стала привыкать, оттаивать» /163/; напомним здесь и об автобиографическом рассказе Окуджавы «Девушка моей мечты» 1985 года, воссоздающем историю возвращения матери после амнистии). Потому и звучащий в повести мотив сиротства Татьяны Трубниковой («Маленькая сжавшаяся детдомовка, ждущая, что её пнут, потерявшая своих сверстниц» /142/), конечно, тоже откровенно автобиографичен: подростковые и юношеские годы самого Булата тоже оказались сиротскими. Уже в нижнетагильской школе он ощутил, что значит быть «сыном врага народа»; в предвоенные годы его воспитывали вместо репрессированных родителей московская бабушка и тбилисская тётка<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Окуджава Б. Упразднённый театр: Семейн. хроника. М., 1995. С. 301.

<sup>12</sup> Об этом периоде биографии писателя см. подробнее: Гизатулин М. Его университеты. М., 2003.

Когда галантерейный магазин, где работала Татьяна Трубникова, грабят, следователь откровенно даёт ей понять, что подзревает её в мести за родителей («Яблочко от яблоньки...»); Окуджаве же, в пору его работы в сельской школе, по поводу слабой успеваемости его учеников говорили: «Ага! Понятно, почему вы его так учили!..»<sup>13</sup>

Думается, именно тема репрессий и стала причиной того, что повесть печаталась не в СССР, где тема эта в середине 60-х была под вновь запретом, а на Западе. Тем более что к концу 60-х писатель уже успел совершить несколько поездок за рубеж, и у него, конечно, появились связи с эмигрантскими кругами. Достаточно сказать здесь, что в январе 1968-го Окуджаву побывал в Западной Германии, в Мюнхене, а ещё прежде в западногерманском же издательстве «Посев» двумя изданиями вышел сборник его стихов<sup>14</sup>. Там же выходила и его небольшая двуязычная книжечка избранных стихотворений<sup>15</sup>.

Между тем сам факт написания повести именно в 1964 году не был случайным. Думается, что завершившаяся в тот год «хрущёвская оттепель» стала для Окуджавы временем первого серьёзного осмысления судьбы родителей и всего их поколения, отразившееся и в его творчестве, тем более что именно с эпохи «оттепели» берёт отсчёт зрелое поэтическое творчество Окуджавы, сделавшее его большим поэтом. Как раз в эту пору (по предположению Е. Азимовой — в интервале между 1960 и 1962 годами<sup>16</sup>) написано одно из значительных его стихотворений этого периода — «О чём ты успел передумать...»:

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

.....

По-моему, всё распрекрасно, и нет для печали причин,  
и грустные те комиссары идут по Москве как один.

<sup>13</sup> Окуджава Б. Наибольшее счастье — жить / [Беседовал] А. Кравченко // Моск. правда. 1997. 18 июля. С. 11.

<sup>14</sup> Будь здоров, школяр. Франкфурт н/М.: Посев, 1964; То же: 2-е изд. — 1966.

<sup>15</sup> Okudshawa B. Ausgewahlte Gedichte / Übers. von M. v. Holbeck. Frankfurt/M.: Possev, 1965.

<sup>16</sup> См.: Азимова Е. Версия // Голос надежды. Вып. 2. М., 2005. С. 148–164.

Нам представляется, что по повести «Фотограф Жора» можно судить о том непростом отношении Окуджавы к гражданской войне, ко всему советскому периоду отечественной истории, каковым оно сложилось у писателя к исходу «оттепели». Иным постперестроечным критикам, упрекавшим его за воспевание *комиссаров в пыльных шлемах* в «Сентиментальном марше» и не замечавшим того, что в этой песне «утверждается не идеологическая связь, а невынимаемость человека из условий рождения»<sup>17</sup>, не мешало бы заглянуть в текст повести, где после убийства Трубниковым в бою белого штабс-капитана происходит тяжёлое объяснение комиссара с женой, ставшее началом охлаждения отношений между ними (вплоть до разезда супругов<sup>18</sup>, когда окажется, что Катерина *в Москве женщинами командует, комнату получила /143/*):

- Сколько её, крови-то...
  - Это враги, Катя.
  - А Зуева убили...
  - А он врагам продался.
  - Живодёры вы все, все... живодёры вы... — сказала она и заплакала.
  - Катя, — говорил он и гладил её по голове, — Катя, Катя...
- Война ведь какая происходит.
- Один раз понравится, ещё раз захочется, — сказала она.
  - Ты непротивленка какая-то, — сказал комиссар, сердясь /140/.

Аллюзия на Льва Толстого и на его идею «непротивления злу насилием» здесь явно не случайна. Уже замечено, что автор «Войны и мира» был особенно значительной фигурой в читательских и творческих интересах Окуджавы<sup>19</sup>; да и сам писатель этого не скрывал, даже сделал однажды Льва Николаевича сво-

<sup>17</sup> Чудакова М. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 23.

<sup>18</sup> С учётом автобиографизма сюжетной линии родителей можно предположить, что и между Шалвой Степановичем и Ашхен Степановной тоже не всё было гладко: всё-таки какое-то время они, как отмечено выше, жили врозь, и это как раз в начале уральского периода.

<sup>19</sup> См., например: Лебедева Е. «Война и мир» Л. Толстого и «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы: Традиции и новаторство // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 485–488.

им персонажем («Похождения Шипова»). Нам думается, что и сам упомянутый эпизод из повести 1964 года возник не без «подсказки» Толстого, а именно сцены столкновения Николая Ростова с юным французским офицером (т. 3, ч. 1, гл. XV). Напомним эту сцену: «...лошадь Ростова ударила грудью в зад лошади офицера, чуть не сбила её с ног, и в то же мгновение Ростов, сам не зная зачем, поднял саблю и ударил ею по французу. <...> Офицер упал не столько от удара саблей, <...> сколько от толчка лошади и от страха. <...> Драгунский французский офицер одной ногой прыгал на земле, другой зацепился в стремях. Он, испуганно шурясь, как будто ожидая всякую секунду нового удара, сморщившись, с выражением ужаса взглянул снизу вверх на Ростова. Лицо его, бледное и замызганное грязью, белокурое, молодое, с дырочкой на подбородке и светлыми голубыми глазами, было самое не для поля сражения, не вражеское лицо, а самое простое комнатное лицо. Ещё прежде, чем Ростов решил, что он с ним будет делать, офицер закричал: “Je me rends!”<sup>20</sup>». И после того как подоспевшие русские гусары пленили француза, Ростов «скакал назад с другими, испытывая какое-то неприятное чувство, сжимавшее ему сердце»<sup>21</sup>.

А вот фрагмент повести Окуджавы:

После того, как полк ворвался в скучный волжский городок, уже не было надобности продолжать рубку. Но кони несли, клинки словно сами вращались над головами, и пулемёт бил с тачанки куда-то вперёд, без цели... И не было сил остановиться. И Викентий Трубников размахивал маузером и что-то кричал, а что — он не мог вспомнить. Это было что-то от страха, от неистовства, от жалости, от детства. И когда он видел погоны бегущих белогвардейцев и их спины, его рука сама собой вытягивалась вслед им, и палец нажимал на спуск... И уже после, на самой окраине городка, Семёнов круто развернул тачанку, и по пустынной улице, отделившись от забора, вдруг побежал, прихрамывая, грузный невысокий штабс-капитан. И Трубников выстрелил ему вслед, но промахнулся. А штабс-капитан продолжал

<sup>20</sup> Сдаюсь! (франц.)

<sup>21</sup> Толстой Л. Н. Собрание соч.: В 20 т. Т. 6. М., 1962. С. 76, 77.

бежать, смешно подпрыгивая как заяц, и комиссар, не отдавая себе отчёта, соскочил с тачанки и побежал за ним вслед, и стрелял на ходу, и не мог попасть, и всё больше и больше распался. Штабс-капитан был, вероятно, ранен. Он хромал всё больше и больше, и Трубников настигал его. Вот уже показался конец улочки, а за ним — ровное поле, а дальше — лес... И тут штабс-капитан споткнулся, и фуражка слетела с его головы. Трубников был уже совсем близко. Перед ним закачалась непокрытая голова с большой круглой лысиной, обрамлённой седым нимбом. Потом случилось самое невероятное: штабс-капитан резко повернулся, взмахнул руками и упал на колени, и пополз к комиссару. Трубников стоял неподвижно, оставив маузер прямо в старческое лицо офицера. А тот всё полз и полз. И Викентий Трубников закрыл глаза и тут же услышал, как кто-то крикнул: «Не надо!», и нажал спуск, и открыл глаза. Штабс-капитан ползал по земле, словно устраивался поудобнее, потом затих. Рядом стояла Катерина, прикрыв ладонью рот. Она словно и не бежала следом, она словно выросла из земли. /139/

Сходство двух сцен представляется нам очевидным: их объединяют, помимо самих сюжетных ситуаций, мотивы испуга и «невоенного» поведения и внешнего облика противника (*дырочка на подбородке; большая круглая лысина*), спонтанного поведения *не отдающего себе отчёта* героя (Ростова и Трубникова) и сомнения в правильности содеянного — с той разницей, что у Толстого оно владеет самим Ростовым, а у Окуджавы персонифицировано в фигуре Катерины. Одним словом, автору «Фотографа Жоры» уже присуще сложное, трагическое восприятие исторических событий, в водоворот которых оказались втянуты по воле истории его родители. Эти события воспринимаются им не с позиций «классовой борьбы», а с позиций высокого гуманистического пафоса русской классики, для которой самой главной ценностью являлась человеческая жизнь. Стоит привести образное сравнение двух фотоснимков — Трубникова и его дочери: «На одном — один утверждал новое, на другом — другой его оплакивал» /140/. Здесь можно вспомнить написанную Окуджавой несколькими годами раньше повесть «Будь здоров, школяр», вызвавшую у ортодоксально настроенной критики упреки в «пацифизме» и тому подоб-

ных грехах<sup>22</sup>. Кстати сказать, у сцены убийства Грубниковым штабс-капитана тоже (как и у сцены ареста и всей сюжетной линии, связанной с репрессиями) не было никаких шансов пройти советскую цензуру: она обязательно вызвала бы тот же упрёк в «абстрактном гуманизме»<sup>23</sup>.

Биографам Окуджавы известно его краткое интервью, опубликованное весной 1964 года в «Вопросах литературы». В нём есть такие слова: «Пишу повесть. Не о войне. Пока могу сказать, что главный герой — любитель фотографирования»<sup>24</sup>. Цикл производства ежемесячного журнала, длившийся примерно полгода, позволяет нам утверждать, что в сентябре-октябре 1963-го уже существовал как минимум замысел этой *повести*. (Этот факт, кстати, ещё раз свидетельствует в пользу версии о н е п р е р ы в н о с т и прозаической линии в творчестве писателя<sup>25</sup>.)

Именно интерес к судьбе родителей, вообще поколения *грустных комиссаров*, и привёл писателя к решению совершить весной 1964 года поездку на Урал — в Нижний Тагил и Свердловск. Это не было ностальгическим путешествием по местам собственного детства. Поездка была обдуманной и целенаправленной. Отвечая незадолго до этого поэту В. Дагурову на приглашение приехать в гости в его родной Свердловск, Окуджава сказал: «Я обязательно приеду в Свердловск... Но не потому, что меня там ждут. В вашем городе расстреляли моего

<sup>22</sup> Подробнее источники см.: Вспомним их поимённо: Совет. критика нач. 60-х о повести «Будь здоров, школяр» / Публ. и коммент. К. Андреева // Голос надежды. Вып. 2. С. 237–284.

<sup>23</sup> Этот эпизод близок сценам бессмысленной жестокости в рассказах из книги Бабеля «Конармия» («Конкин», «Соль» и др.), отозвавшимся, судя по всему, и в стихотворении Галича «Рассказ старого конармейца» («Поймал жидя четырёхглазого // И утопил его в Дону»). Любопытно, что он будет отчасти продублирован в написанном вскоре Окуджавой совместно с П. Тодоровским киносценарии «Верность» (1965), в самом его финале (см.: *Окуджава Б.* Капли Датского короля / Сост. и автор примеч. В. И. Босенко. М., 1991. С. 127–128).

<sup>24</sup> Писатели за работой // Вопр. лит. 1964. № 3. С. 241.

<sup>25</sup> См.: *Гизатулин М.* «Два старых солдатака»: Булат Окуджава и Николай Панченко // Голос надежды. Вып. 3. С. 143.

отца. <...> Скоро я поеду в Новосибирск, в Академгородок. Вот на обратном пути, может быть, сделаю остановку в Свердловске»<sup>26</sup>. Более определённо (в смысле конкретной цели поездки) звучит свидетельство Л. Зонва: «Булат приезжает в Свердловск <...> по пути из Новосибирска в Нижний Тагил, где он собирался писать киносценарий о своём отце»<sup>27</sup>.

По-видимому, повесть и есть тот самый «киносценарий» — то есть творческий результат поездки на Урал. В контексте этого предположения интересно рассмотреть одно «признание» писателя. Как известно, он сам больше ни разу не упоминал «Фотографа...» в своих интервью. Пожалуй, единственным скрытым таким упоминанием можно считать фразу, оброненную уже в 1990-е годы томскому журналисту: «В начале 60-х я переехал в Ленинград, бродил по его улицам, а он весь — история, у каждого здания свой сюжет. Я стал искать нужные книги, появились какие-то образы, которые постепенно оживали. Я профессионал, и моё изучение истории выразилось в писании. Сначала *были наброски, попытки киносценария*, а потом созрел и роман»<sup>28</sup>. Ни о какой другой самостоятельной — без соавторства — *попытке киносценария* того времени сведений нет, а роман, который был начат в те годы — это, конечно, «Глоток свободы» (по ходу написания которого «отпочковалась» пьеса с тем же названием).

К моменту написания будущего *маленького романа* у автора как раз был свежий опыт сотрудничества с кинематографом: в феврале—марте 1964-го он находился в Одессе, где работал с Петром Тодоровским над сценарием фильма «Верность»<sup>29</sup>,

<sup>26</sup> Дагуров В. Один поэт на свете жил // Голос надежды. Вып. 3. С. 29. Поездке на Урал посвящён целый блок материалов в процитированном здесь выпуске альманаха.

<sup>27</sup> Зонва Л. «Пока Земля ещё вертится...»: Булат Окуджава на Урале // Грани Урала. Екатеринбург, 2002. № 5 (май — июнь). С. 136.

<sup>28</sup> Окуджава Б. Я был «красным мальчиком» / Подгот. А. Сотников // Комсом. правда. 2004. 6 мая. С. 17. Курсив наш.

<sup>29</sup> Об этой совместной работе см.: Тодоровский П. Мы работали и были счастливы // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. Ниж. Новгород, 2003. С. 56. Датировка событий — наша.



предназначавшегося для местной киностудии. Не удивительно, что на этой волне задуман новый сценарий. Кстати, мотив работы на киностудии звучит и в тексте самой повести. До того как Жора стал трудиться в фотоателье, он пытался устроиться кинооператором. Но, увы, «Жоре места на киностудии не нашлось. Обещали с осени. Кинооператоров было много» /99/. Текст повести несёт на себе отпечаток «сценарного» стиля: композиция построена как монтаж эпизодов. Чередуются идущие встык друг к другу не только сцены происходящего одновременно с разными героями в разных местах, но и, как мы уже видели, картины прошлого и настоящего. (Такое движение по Времени будет в дальнейшем использоваться Окуджавой в исторических романах.) Кроме того, автор заранее рассчитывает на чисто кинематографические приёмы («появление» Трубникова из фотографии и т. п.); большую часть текста занимают диалоги.

Кстати о диалогах. В своих мемуарах кинорежиссёр Владимир Мотыль вспоминает своё знакомство с Окуджавой. Он пришёл к поэту, прочитав его повесть. Пришёл с готовой заявкой на киносценарий картины «Женя, Женечка и “катюша”». «Прочтя мою заявку, Булат сказал, что сюжет готов и он не видит, чем мне может быть полезен. Я сказал, что повесть “Будь здоров, школяр”, на мой взгляд, одно из лучших произведений об Отечественной войне <...> что хочу позаимствовать кое-какие детали из его повести, хотя там совсем другие герои, другие люди, другие имена, другие ситуации, другой род войск... <...> Он сказал: “Но я не умею придумывать сюжеты — это моя слабость. Я могу описывать только то, что пережил”. На что я ему ответил: “Вы сами говорите — сюжет уже существует. Но понадобятся диалоги”. Он сказал: “Ну в этом я хоть что-то понимаю”. Конечно, он был отменно скромн, потому что мог сочинять не только диалоги»<sup>30</sup>.

В общем, текст повести вполне мог осознаваться автором как литературная основа для будущего фильма. Но, во-первых, как уже отмечалось, «оттепель» закончилась, и в 1964 году та-

<sup>30</sup> Мотыль В. О Булате Окуджаве / Запись Н. Васиной // Встречи в зале ожидания. С. 33–34.

кой сценарий был уже, конечно, «непроходным». Во-вторых, писатель мог услышать и нелестные отзывы друзей-кинематографистов. Не с этой ли истории берёт отсчёт неуверенность Окуджавы в своих драматургических возможностях? «По природе своей я не драматург, — говорил он. — Не умею писать сценарии. Если иногда и делаю это, то вместе с режиссёрами, специалистами. Тут помогает мой литературный опыт, а не знание законов драматургии»<sup>31</sup>. Но несложившаяся к и н е м а т о г р а ф и ч е с к а я судьба повести ещё не объясняет того обстоятельства, что она осталась на периферии л и т е р а т у р н о г о творчества художника. Мы же помним его позднейшую оценку повести: *не нравится*. По-видимому, на то были свои причины, и надо попытаться их восстановить.

## 2.

В реальности повесть получилась не столько о родителях, сюжетная линия которых по объёму оказалась сравнительно небольшой, и не о фотографе Жоре, фигура которого представляется нам довольно условной; она получилась — о с е б е.

В одном из своих поздних интервью писатель, в ответ на вопрос о степени автобиографичности его исторической прозы, сказал: «Всё — автобиография. Единственная задача, стоящая перед художником, — это рассказать о себе. Любыми способами. И исторические вещи (исторические не в буквальном смысле слова), они, конечно, точны по своим деталям, но в основном это — вымысел, который основан на мне самом, потому что я себя очень хорошо знаю. И все мои персонажи обладают моими чертами — и дурными, и положительными»<sup>32</sup>. Это признание чрезвычайно важно для нас: оно приоткрывает секреты творческой лаборатории пишущего прозу (автобиографическую ли, историческую ли, прозу ли вообще...) л и р и ч е с к о г о п о э т а.

<sup>31</sup> Окуджава Б. Три минуты песни / [Беседовал] Б. Велицын // На стройке. М., 1985. 15 июня.

<sup>32</sup> Окуджава Б. Я сумел сделать то, что мне велела природа / [Беседовал] А. Кравченко // Новая ежеднев. газ. 1994. 7 мая.

При этом слова *все мои персонажи* — не такая уж гипербола. Достаточно присмотреться к различным (не обязательно главным) персонажам повести «Фотограф Жора», и мы увидим, что в них то и дело встречаются какие-то автобиографические черты *очень хорошо себя знающего* автора.

Скажем, директор фотоателье Пузырьков был ранен в ногу, и потому у него *вместо правого колена красно-синий нарост*, из-за которого он ходит *так странно, пританцовывая /167/*. Но ведь и Окуджава тоже был ранен в ногу. Кстати, образ самого Пузырькова имеет прототип: писатель, по свидетельству И. Волгина, «очень любил вспоминать Солохина, директора той калужской (точнее, Шамординской — *Авт.*) школы, в которой работал. Этот директор к нему обращался в очень смешной форме: называл его на “вы” и в то же время говорил про него в единственном числе (“Почему вы сделали это?”)»<sup>33</sup>. Именно такова на протяжении всей повести манера обращения Пузырькова: «Хотите — работайте, не хочешь — иди, куда хочешь...» /99/ и т. п. В автобиографической повести «Новенький как с иголочки» Солохин будет изображён под фамилией Шулейкин, но уже без этой речевой особенности.

Другая автобиографическая параллель: разница в возрасте между Татьяной Трубниковой и её мужем Потехиным составляет полтора десятилетия. «Пятнадцать лет разницы? — рассуждает Потехин. — Это ерунда. Сколько угодно тому примеров...» /114/ И самый близкий пример — второй брак Окуджавы, с Ольгой Арцимович: разница в возрасте между ними составляла почти столько же лет, всего на один год меньше<sup>34</sup>. Сосед Жоры Андрей Сытов (о котором подробнее мы ещё скажем ниже) работает токарем — подобно тому как перед войной работал токарем на заводе сам Окуджава. Однако это па-

<sup>33</sup> Волгин И. «Весёлому барабанщику от грустного литавриста» / Записала М. Раевская // Голос надежды. Вып. 2. С. 27.

<sup>34</sup> Ср. в повести «Новенький как с иголочки» об ученице Вере Багреевой: «Мне двадцать шесть — ей семнадцать. Это значит, девять лет разницы. Не так уж много...» (*Окуджава Б. Новенький как с иголочки // Окуджава Б. Заезжий музыкант: Проза. М., 1993. С. 80.*)

раллели скорее внешние; важнее те, которые приоткрывают читателю какие-то грани в н у т р е н н е г о мира автора. Одну такую параллель — сиротство и клеймо «детей врагов народа» автора и героини — мы уже отмечали. Но есть и другие.

Во-первых — уже упоминавшаяся нами нереализованная возможность перейти из фотоателье на киностудию. По сравнению с рутинной работой в ателье работа кинооператора воспринимается в повести как творческая: «Диплом пропадает <...> ведь надо же выдумывать что-нибудь... Ведь мёртвое всё... Скучно ведь...» /106/ Напомним, что сам автор повести к моменту её написания — уже «свободный художник»: в 1961 году он был принят в Союз писателей, и статус профессионального литератора позволил ему оставить работу в «Литературной газете» и получить относительную творческую независимость. Естественно, этой жизненной перемене предшествовали размышления, подобные тем, которые владеют фотографом Жорой и которые поддерживает в разговоре с ним Татьяна: «У тебя специальность такая хорошая. Оператор... Кино... Живи в своё удовольствие...» /164/. В финале повести он всё же уходит из ателье, хотя этот шаг делает его положение весьма шатким: его берут *кинооператором по научной съёмке* в экспедицию, затем должность оператора «срезают», он устраивается туда же фотографом, но и эту должность постигает та же участь. В итоге он едет чернорабочим: после пережитой истории с Татьяной и её фотографиями ему уже всё равно. Такой финал казался бы почти анекдотичным, если бы не серьёзность решения героя:

— Послушайте, — сказал Жора, — я не на должность еду, я просто еду... Вы понимаете?.. Еду. Я не мальчишка взбалмошный, не искатель приключений, я не от несчастной любви... Вы понимаете?.. /167/

Те же переживания, что и его герой, испытывал сам Окуджава в 1962–1964 годах, непосредственно перед написанием повести о Жоре, когда радужные надежды на «вольную жизнь» не оправдались. Пётр Годоровский, говоря о той же совместной работе над кинокартиной «Верность», вспоминает: «В Одессе мы сделали сценарий только в общих чертах, самое

начало, а заканчивать я был вынужден приехать в Ленинград. ...Его после “Тарусских страниц” не печатали, и он зарабатывал переводами. Из Москвы присылали подстрочники стихов каких-то арабских и иранских поэтов, и каждый день с восьми утра до двух-трёх часов дня к нему нельзя было подступиться, так как он должен был зарабатывать деньги»<sup>35</sup>.

Что касается *несчастной любви*, то Жора считает, что он любил не саму Татьяну, а *вот девочку эту, одинокую эту* с фотоснимка, *судьбу её любил /159/*.

Во-вторых, автобиографичен мотив сложных, доходящих порой до конфликта, отношений героя с руководством. В ответ на процитированные нами только что слова Жоры о том, что *надо же выдумывать что-нибудь*, директор Пузырьков кричит:

— Аа! <...> придумывать?.. Нет, нет, нет. Классика нужна, совершенство! Вам нужны переживания, а мне — монументы... Я изобретать не хочу... не смею... Вы понял?.. У меня — опыт /106/.

Налицо противоречие между творческим духом одного и ремесленным следованием принятым образцам у другого. Это напоминает ситуацию, в которой оказался в своё время молодой учитель Шамординской школы, описавший её позже в повести «Новенький как с иголочки». Директор школы, узнав, что «первый диктант весь класс написал на единицу», «дрожащей рукой перелистывает странички» и «так говорит об этом, что я (т. е. автобиографический герой — *Авт.*) чувствую себя виноватым, хотя и недели не прошло, как я вошёл в этот класс»<sup>36</sup>. Подлинность этой истории подтвердили коллеги Окуджавы по работе в школе<sup>37</sup>. Так что с формализмом и очковтирательством молодой учитель столкнулся уже в первые дни своей трудовой деятельности, и эти впечатления остались в его памяти навсегда, отразились в творчестве.

<sup>35</sup> Тодоровский П. Мы работали и были счастливы // Встречи в зале ожидания. С. 56.

<sup>36</sup> Окуджава Б. Новенький как с иголочки. С. 74.

<sup>37</sup> См.: Гизатулин М. Шамордино: (1950–1951) // Голос надежды: [Вып. 1]. М., 2004. С. 108–109.

На ту же конфликтную ситуацию с начальством проецируется и реальный уход Окуджавы из «Литературной газеты» в 1961-м. Обычно он — вообще не склонный, как известно, афишировать свои инциденты с каким бы то ни было «начальством» — не распространялся о причинах своего увольнения, но однажды обмолвился: «...Много лет проработав в газете, оставил журналистику. Трудно было писать с ходу»<sup>38</sup>. А вот как ещё позднее — уже в «перестройку» (и тоже вскользь) — он упоминает о том же: «Я понимаю и состояние тех официальных людей, между прочим, когда я на их головы свалился (со своими песнями. — *Авт.*). Они не могли этого приветствовать, признать — им это дико было. Звонили моему редактору “сверху”, когда я работал в “Литературной газете”, и говорили: “Это безобразие, у вас заведует отделом поэзии гитарист!..”»<sup>39</sup>.

Что же касается формализма, то в партийно-бюрократическом языке 60-х годов это слово имело совсем другой смысл, и как раз в таком смысле оно звучит в повести (это — в-третьих) из уст разглядывающего Жорины фотоснимки Пузырькова, призывающего Жору *не чудить* и снимать *в классической манере*: «Вас засасывает формализм <...> Формалистические выкрутасы... Вы меня здорово подвёл, истратил государственные химикаты на штучки...» В ответ на Жорины слова «Химикаты я тратил свои» Пузырьков упорно твердит: «...всё равно нам это не нужно» /116/. К моменту создания повести ещё свежи были впечатления от того разноса, который устроил Хрущёв художникам-абстракционистам на выставке в московском Манеже 1 декабря 1962 года. Это событие, как известно, имело продолжение в виде часто поминаемых ныне погромных «встреч руководителей партии и правительства с представителями твор-

<sup>38</sup> Окуджава Б. «Я строил замок надежды...» / [Беседовал] А. Ромм // Веч. Одесса. 1984. 24 мая.

<sup>39</sup> Окуджава Б. Ты весь — как на ладони... // Беседу вёл М. Поздняев // Сел. молодежь. 1987. № 5. С. 36. Ср. с образом начальника в позднем рассказе «Как Иван Иванович осчастливил целую страну» (1989), который «кричал и топал ногами из-за какой-нибудь мелочи» (Окуджава Б. Заезжий музыкант. С. 368).

ческой интеллигенции» 17 декабря того же года и 7–8 марта следующего, а также некоторых других — менее значительных<sup>40</sup>. Обвинение в формализме после этого обычно адресовалось официальной критикой художникам, чьё творчество отличалось от принятого в искусстве «социалистического реализма» кано-на (см. выше цитату о *классике* и *монументах*); вслед за такой «критикой» обычно следовали «оргмеры».

(Напомним, что прямо вслед за автором «Фотографа Жоры» — и, конечно, независимо от него — в 1966 году, на эту ситуацию двумя песнями откликнулся другой крупнейший бард — Александр Галич. По следам тех же *разговоров о творчестве в ЦК* им написана песня «Летят утки». И следом в его же «Вальсе-балладе про тещу из Иванова» воссоздана судьба как раз такого художника, которого, судя по сюжету, исключают из профессионального Союза: «— А за что ж его? — Да за абстракцию. // Это ж надо! А трезвону подняли!»<sup>41</sup>.)

Сравним слова Пузырькова с реакцией *влиятельного лица* в разговоре с Птичкиной, хлопотавшей о выставке Жориных фотографий:

- Вам нравится это? — спросил он.
- У американцев... — начала было она.
- Ну, то у американцев, — сказал он.
- Но там человечество вообще, — возразила она, — а здесь мы, со всеми, так сказать...
- Неужели вам нравится это? — снова спросил он.
- Нет, — сказала оробев Птичкина, — не совсем... — и даже обрадовалась, что так быстро пришлось сдаться.
- Он засмеялся.
- Если я покажу это товарищам, — сказал он дружелюбно, — они будут смеяться.

<sup>40</sup> Окуджава, напомним, даже выступал в защиту коллег на одной такой встрече; его выступление см. в материалах заседания Идеологической комиссии при ЦК КПСС 24 и 26 декабря 1962 г.: «Мы собрались для того, чтобы искренне высказать свои мысли»: (К истории встреч Н. С. Хрущёва с творческой интеллигенцией в 1962 и 1963 гг.) / Подгот. к печати С. Попов // Изв. ЦК КПСС. 1990. № 11. С. 212–213.

<sup>41</sup> *Галич А.* Песня об Отчем доме: Стихи и песни с нот. прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003. С. 160, 167.

- Не надо, — попросила она и потянулась за фотографиями.
- Почему у вас всегда всё так мрачно? — спросил он.
- У кого? — не поняла она /137/.

Так вот, незадолго до всех этих событий с «нравами» и «вкусами» официозной критики столкнулся и сам Окуджава. Мы уже касались вскользь истории восприятия его повести «Будь здоров, школяр», опубликованной в альманахе «Тарусские страницы» (Калуга, 1961). Считаем нужным, однако, напомнить хотя бы пару цитат из откликов в печати: «Сложность школяра сведена только к мучениям. Более того, из-под переживаний его выбита какая-либо гражданская основа. Все мысли о любви к родине умещены в ироническую фразу...»; «Откровения, которым предаётся герой Окуджавы, были бы, пожалуй, уместны в устах персонажа какого-нибудь западного романа: трагедия солдат капиталистических армий в том и состоит, что они не знают, за что воюют»<sup>42</sup> и т. п. Обвинения в «безыдейности», в дурном влиянии западной литературы («ремаркизм»; ср. в повести: «Ну, то у американцев...») сродни обвинениям в «формализме». Для всякого оригинального, не совпадающего с официально принятым канонем, явления ярлыки у советской критики всегда были под рукой. Заметим заодно, что в повести звучит и мотив несовместимости творческих занятий и руководящей должности:

- Хочешь, я вас назначу главным администратором? — шёпотом спросил Пузырьков.
- А искусство? — усмехнулся Жора.
- Искусство — ночью. Зато будешь получать... Три раза в неделю сможешь в «Арагви»... четыре раза... Хочешь?
- Нет /128/.

И этот конфликт с собой Окуджава тоже почувствовал на себе, когда работал в калужской комсомольской газете. Молодой коммунист, вступивший в «очищающуюся» партию на волне хрущёвских разоблачений культа Сталина, заведующий отделом пропаганды, всё своё рабочее время он вынужден был тратить впустую. Да и на службе в «Литгазете», хоть и при-

---

<sup>42</sup> Вспомним их поимённо. С. 265, 269–270.



ходило иметь дело со стихами, было не намного легче. Вот что сказано писателем о тех временах: «Я жил двойной жизнью. Особенно мучился, когда служил. Когда чуть ли не три раза в неделю надо было быть на партсобраниях»<sup>43</sup>. Действительно, творчеству оставалась лишь ночь...

В-четвёртых, автобиографизм ощущается в ситуациях, когда Жора выслушивает комплименты от женщин — как бы поклонниц его таланта:

— Послушайте, Жорка, — сказала Птичкина, — это так интересно, что дух захватывает! Вы сами до этого додумались? Впрочем, есть небезызвестный американец... Но у вас своё, своё... — и она радостно засмеялась, и по её круглому белому лицу прокатились разноцветные волны, во всяком случае, Жоре так показалось. — У вас своё... Как это грустно всё, что вы видите, но ведь и жизнь не слишком празднична... Но вам будет трудно, Жорка... Почему вас зовут Жоркой?

— Это вы меня зовёте так... — сказал Жора. Он уже не улыбался. — О, — протянула она удивлённо, — тогда простите.

Она долго молча разглядывала его, словно только что увидела. Потом торопливо заговорила снова:

— У нас в музее можно было бы выставить всё это. Но я боюсь, что наши не пойдут на открытую выставку... Не согласятся...

— А я и не собираюсь выставлять это, — сказал Жора, борясь с раздражением. — Мне ещё рано. Мне ещё много лет нужно, чтобы это завершить. Я ещё думаю поехать.

И вдруг он понял, что так раздражало его в этой круглолицей женщине. Было три часа. Таня обещала прийти в три. Птичкина уходить не собиралась.

— Как это прекрасно всё-таки! — сказала она. — Мне хочется сказать вам...

— Только, ради Бога, не говорите громких слов, — перебил Жора. — Я очень этого не люблю, — добавил смущённо, — когда я закончу, я позову вас.

— Да, да, — заулыбалась Птичкина. — И всё-таки... вы...

«Смотрит на меня как на бутерброд», подумал Жора. /118/

Или в эпизоде с соседкой героини:

— А вам самому это нравится? — спросила Вера.

<sup>43</sup> Окуджава Б. Учитель-словесник / [Беседовал] Е. Типикин // Независимая газ. 1997. 20 сент.

Она разглядывала руки Пузырькова (на сделанном Жорой снимке; Жора вообще любит снимать руки разных людей — *Авт.*), и глаза её были полны слёз.

Неужели это так впечатляет? Вся эта придуманная, искусственная жизнь, запечатлённая на клочках глянцевой бумаги, в которую он перестает верить — так она поверхностна и неподвижна.

— Вам самому нравится?

— Нет.

— Вы хотели всю жизнь изобразить с помощью вот этих штук?

— Я не с того начал, — сказал Жора, словно извиняясь, — теперь я знаю, что нужно делать...

— А Таня говорит, что вы гений...

И она продолжала вышагивать по комнате, уверенно переставляя тонкие стройные ножки. Когда она поворачивалась к Жоре, он видел на лице её интерес, даже благоговение, но в профиль лицо её выглядело насмешливым, и Жора никак не мог понять: смеётся она или восхищается /130/.

Вот как вспоминает ситуацию как раз 1964 года, то есть времени написания повести, И. В. Живописцева, свояченица Окуджавы по его первому браку: «Известность Булата как поэта и певца росла. Всё больше появлялось у него поклонников и, к сожалению, поклонниц. Кончилось всё трагично. В 1964 году Булат оставил семью. Сестра не выдержала напористости претенденток, способных к театральным коленопреклонениям на сцене во время концертов Булата...»<sup>44</sup>. Мы понимаем, что касаемся здесь очень деликатной темы, но заметим лишь: иронические фразы из повести свидетельствуют о том, что уже в том самом 1964-м Окуджава знал истинную цену «театральным коленопреклонениям» и не обольщался на этот счёт.

В сцене выяснения отношений между Жорой и мужем Татьяны Потехиным, возможно, тоже отразилась реальная история — любовный треугольник «Окуджава — Ольга Батракова — Давид Шраер-Петров» (в начале 60-х у Батраковой, которую ленинградский поэт Шраер-Петров считал своей девушкой, завязался роман с Окуджавой). Во всяком случае, Шраер-Петров, уже находившийся в эмиграции и знакомый

<sup>44</sup> Живописцева И. О Галке, о Булате, о себе... [2-е изд., испр. и доп.]. М., 2006. С. 134.

с текстом повести по западным публикациям, эту параллель почувствовал. Не знаем, какова доля беллетризации в описанной им сцене в номере ленинградской гостинице, куда он пришёл (с ножом!) отомстить<sup>45</sup>, но сама эта история в любом случае могла — в преображённом, конечно, виде — отозваться в повести:

— Мне это стоило дорого, — сказал Потехин.

— Что?

— Всё это создать.

— А...

— Я буду бороться, хотя это и не совсем по-мужски.

«Это как раз и по-мужски... Только зачем бороться? Разве я покушаюсь на ваше счастье? Пожалуйста, не устраивайте трагедии, это ни к чему... Мы только знакомы... Какая чушь!..»

— А если я её люблю? — сказал Жора.

Потехин вскочил. Указательный палец его замотался перед Жориным носом.

— Что вы глупости порете!.. /121/

Это тем более вероятно, что Шраер-Петров «опознал» и портрет Ольги Батраковой в сцене знакомства Татьяны с Потехиным, процитировав в своих мемуарах ещё больший фрагмент повести, чем мы<sup>46</sup>:

Он (Потехин. — *Авт.*) хорошо помнил этот странный вечер. Компания молодых, ну совсем молодых. Он так нелепо выглядел там и всё боялся сказать что-нибудь не в тон, и потому старался молчать. А они пили чрезмерно много, и его раздражала собственная трезвость, но пить он боялся, чтобы не сказать чего-нибудь смешного. И эта девушка с прекрасными грустными глазами, немного пьяная и не слишком словоохотливая... И какие-то её обожатели (он успел позабыть их лица)... Они всё время старались уединиться с ней, сердились, просили и спорили друг с другом. А она немного лениво, но очень грациозно отмахивалась от них (и это ему запомнилось: её жест и полные губы, которые чуть шевелились, когда она говорила слова). Может быть, потому, что он так не походил на остальных, она несколько раз со слабым любопытством взглянула на него. И вдруг он почувствовал, что ему хочется подсесть к ней. Но он не решился. Потом играла музыка, и все тан-

<sup>45</sup> См. его воспоминания: *Шраер-Петров Д.* Гусар с гитарой // *Время и мы.* № 105. Нью-Йорк, 1989. С. 76–77.

<sup>46</sup> См. там же. С. 75–76.

цевали. И её наперебой приглашали танцевать. И она не отказывала им, но когда танцевала, Потехин очень жалел её партнеров — так равнодушно и безучастно двигалась она в такт музыке. После очередного танца она очутилась в этом конце комнаты и уселась рядом с ним. А он набрался смелости, наклонился к ней и сказал, глядя в её русский затылок:

— Мы с вами оба трезвы, и потому нам здесь не место.

Она обернулась, молча, оглядела его. И все обожатели усталились на неё и ждали, что она скажет. А он понял, что она пьяна, не очень, но всё-таки.

— А давайте удерём, — сказала она и вызывающе улыбнулась. /114/

И ещё один мотив, присутствующий в повести, проходит через несколько произведений Окуджавы. Это «символ» новой жизни бывшего комиссара Викентия Трубникова:

...Он припомнил, как товарищи окружили его, когда он купил новое пальто, и как они смеялись над ним по-дружески, и как кто-то сказал:

— Не могу сказать, что ты, Трубников, обыватель... Но, что это нам угрожает, несомненно...

Почему?.. Из-за паршивого первого пальто?.. Первого в жизни бобрикового с собачьим мехом, подбитого чёрт знает чем?! Потому, что захотелось сменить шинель, пить ежедневно настоящий чай, читать газеты на белой бумаге и есть белый хлеб?.. В конце концов живот — вне классовых противоречий... Он хочет получить своё, кожа — своё, вообще тело... /151/

Ещё перед повестью до такого же символа одежда была поднята Окуджавой в одноимённой песенке про перешитый *старый пиджак* (1960<sup>47</sup>). (В. Сажин отмечает ту же символику ещё в трёх стихотворениях поэта<sup>48</sup>.) В 1978 году этот же мотив

<sup>47</sup> Датировка стихотворений Окуджавы даётся в соответствии с современными исследованиями и может отличаться от данных «Новой библиотеки поэта» (см.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина, Д. В. Сажина. СПб., 2001), где учтены далеко не все источники, которые были доступны публикаторам даже до 2000 г. Тексты стихотворений, если это не указано особо, цитируются по этому изд.

<sup>48</sup> *Сажин В. Н.* Примечания // Там же. С. 625. См. также: *Гельфонд М.* Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // *Голос надежды.* Вып. 3. С. 329–331.

занимает существенное место в автобиографическом рассказе «Отдельные неудачи среди сплошных удач»: «Я сразу увидел пальто из замечательного драпа цвета переспелой моркови. Примерил — оно было сшито на меня. Оно было тёплое, мягкое, облегающее, на блестящей скользкой подкладке. Она была столь прекрасна, что хотелось вывернуть пальто и носить его подкладкой вверх. <...> Короче, заглянул я в зеркало. Передо мной стоял уже не прежний сугулящийся от холода человек в потертом полуплаще, а статный независимый молодой мужчина со счастливым румянцем на щеках»<sup>49</sup>. А ещё через семь лет покупке драпового пальто и попытке сшить ещё одно — лучшее, кожаное — будет посвящён целый рассказ (тоже автобиографический) «Искусство кройки и житья».

Наконец, вернёмся ненадолго к судьбе родителей Татьяны. В повести есть эпизод, когда Трубников и Катерина, несмотря на безденежье (*в кармане был рубль*), заходят в ресторан на Арбатской площади — просто так, посмотреть, *как эппманы веселятся*:

Они уселись за угловой столик. И молодой официант бросился к ним. И в его стремительности не было ничего, кроме холуйского презрения к плохо одетым. И они это поняли. Викентий Трубников хотел было что-то сказать, но Катерина мягко прикоснулась к нему ладонью. Тогда они заказали по кружке пива и горку солёных сухек.

— Пива не держим, — сказал холуй.

Трубников встал. Руки по швам. Как перед строем. И словно почувствовав недоброе в его движении, подскочил метр.

— Сейчас позвоню кое-куда, — отдельно сказал Трубников, постукивая пальцем по столу, — и всю вашу богадельню вместе с вами...

— Позвольте, товарищ, — сказал метр, — если что не так...

— Они пива просили, — сказал официант с испугом.

— Сейчас будет пиво, — сказал метр, поглядывая на выцветшие красные полосы на старой гимнастёрке Трубникова, — для красного командира...

— Да поживей! — приказал комиссар.

<sup>49</sup> Окуджава Б. Отдельные неудачи среди сплошных удач // Окуджава Б. Заезжий музыкант. С. 156.

Метр увёл официанта. Через десять минут пиво было на столе. И солёные сушки /144/.

Конечно, ресторан на Арбатской площади — это «Прага». Он тоже из детства автора повести: «Я гордился тем, что совсем недалеко от нашего двора стоял дом, в котором жил Александр Сергеевич Пушкин. Знал я и то, что на углу Арбатской площади есть ресторан “Прага” и в нём в Татьянин день собирались студенты. Залы были отданы им одним: сдвигались столы, оркестр играл “Гаудеамус”, студенты читали свои стихи, пели, спорили...»<sup>50</sup> Или — о нём же в стихах: «И если вам, читатель торопливый, // он не знаком, тот гордый, сиротливый, // извилистый, короткий коридор // от ресторана “Праги” до Смоленги...» («Речитатив»).

Эпизод, подобный тому, что описан в повести, но из биографии молодого Окуджавы воссоздаёт в своих воспоминаниях И. В. Живописцева. Булат с женой Галиной и её сестрой Ириной, уставшие, идут по улице Горького в Москве. «Хочется пить, хотя бы на минутку присесть. Но везде очереди, тьма народу. Хоть плачь. Булат останавливается и решительно открывает дверь, пропуская нас. Мы пытаемся возражать: вид ужасный, денег мало. Но он ведёт нас <...>, усаживает и подзывает официанта. Тот нехотя отделяется от стойки...» Ощущая презрение официанта к обутым в запыхлённые спортивные тапочки посетителям, Булат «закипает, но внешне спокоен». Он заказывает кефир и булочки и демонстративно требует сдачи. «Меня хамством не возмёшь», — эти слова, как вспоминает по данному поводу мемуаристка, Окуджава произносил не однажды<sup>51</sup>.

А об отношении к этому роду «культурного отдыха» Окуджава скажет позже в уже упомянутом рассказе: «...Я теперь не люблю вокзальные рестораны, подвыпивших швейцаров и официантов и постоянную суету: от поезда к столу, от стола к поезду. Теперь не люблю. А тогда, видимо, любил. А что было делать? После деревни, сырой холодной комнаты,

<sup>50</sup> Окуджава Б. Дорога к истине / Беседу вела О. Огнева // Совет. музей. 1986. № 3 (май—июнь). С. 54.

<sup>51</sup> См.: Живописцева И. О Булате, о себе... С. 74—75.

жёлтой лампочки под потолком — и вдруг этот зал, и люди, и звонкие подносы, и можно заказать, отменить, развалиться, пошутить, презрительно оглядеть зал, соседей, или, наоборот, сладко улыбнуться. Я плачу — а вы подавайте. Никто обо мне ничего не знает. Все, словно в бане, равны. Были бы деньги. Теперь я не люблю вокзальные рестораны. Теперь уже нет необходимости самоутверждаться, стараться выглядеть и тому подобное. А тогда, хоть и было так же: и вонь, и суета, и подвыпивший швейцар у дверей, но воспринималось как карнавал...»<sup>52</sup>.

### 3.

Описанный случай в ресторане тоже, как и сюжет с новым пальто, не может не вызвать ассоциаций. И не только со сценой унижения перед швейцаром в том же рассказе, но и с очень известной песенкой Окуджавы «А мы швейцару: “Отворите двери!..”» (1957).

Как видим, в написанной лирическим поэтом повести обнаруживаются не только автобиографические мотивы, но и темы и мотивы его лирики — причём не только те, которые уже прозвучали к этому времени в его стихотворениях и песнях, но и те, которые отзовутся позже, а здесь пока только заявлены, предвосхищены. Это вполне соответствует присущему Окуджаве пониманию взаимосвязи поэзии и прозы, которым он не раз делился в своих интервью: «Я не вижу большой разницы между своими стихами и романами. И здесь и там герой приблизительно одинаков — это мой лирический герой»<sup>53</sup>; «Конечно, разница есть, но какая? Формальная: это — стихи, это — проза, это — рифмованное, это — нет, это — большое, это — маленькое по объёму. Вот и всё. И там, и там — я»<sup>54</sup> (см.

<sup>52</sup> Окуджава Б. Искусство кройки и житья // Окуджава Б. Заезжий музыкант. С. 218–219.

<sup>53</sup> Окуджава Б. Годы суровой прозы / Беседу вела Т. Шохина // Моск. комсомолец. 1980. 3 февр.

<sup>54</sup> Окуджава Б. О времени и о себе / Интервью взяли А. Григорьев, В. Чекарёв, Л. Клюшкина // Север. правда. Кострома, 1983. 24 июля.

также высказывание, процитированное в начале второго раздела нашей статьи).

Некоторые из обнаруженных нами в тексте повести перекличек с лирикой принципиально важны для всего художественного мира Окуджавы; с них мы и начнём.

В название повести вынесено слово *фотограф*; фотограф является и главным её героем, а сама тема фотографии проходит через весь её сюжет<sup>55</sup>. Окуджава не раз обращался к ней и как лирик. Так, ещё в начале московского периода своей биографии он пишет стихотворение «В музее Революции» (1957), лирический сюжет которого построен на впечатлении от увиденного в музейной экспозиции снимка: «А молоденький парнишка // болен хлебом и Москвой, // болен хлебом, // чистым небом // тот парнишка городской. // У него шинель вразлёт, // Руку на руку кладёт // и в глаза мне смотрит долго...» и т. д. В написанной в том же году известной «Песенке о комсомольской богине» перед нами та же лирическая ситуация — герой и снимок:

Я смотрю на фотокарточку:  
две косички, строгий взгляд,  
и мальчишеская курточка,  
и друзья кругом стоят.

Песня эта, как нам думается, важна и для понимания повести «Фотограф Жора» в целом, ибо в ней в поэтически преображённом облике предстаёт судьба матери поэта и женщин её поколения. Напомним, что сюжет повести организован как бы вокруг двух *фотографий* — отца-комиссара и дочери-сироты. Наконец, нельзя не вспомнить здесь и более позднюю песню «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» (1971):

На фоне Пушкина снимается семейство.  
Как обаятельны (для тех, кто понимает)  
все наши глупости и мелкие злодейства  
на фоне Пушкина! И птичка вылетает.

<sup>55</sup> Любопытно, читал ли эту повесть и помнил ли её Василий Аксёнов, создавая роман «Скажи изюм» с автобиографическим героем-фотографом.



Кстати, повесть и открывается сценой, где в фотоателье *свалилось большое семейство, чтобы сфотографироваться /99/*.

В стихах Окуджавы фотография — это и память, и средство соединять не только разных людей («На веки вечные мы все теперь в обнимку...»; ср. в повести: «...я тружусь на благо, потому что людям нужно, чтобы их увековечили...» /127/), но и разные поколения («Я по прошлому иду...» — первая строка процитированного выше стихотворения «В музее Революции»). И ещё — беспристрастный суд, высвечивающий *все наши глупости и мелкие злодейства* (особенно если — *на фоне Пушкина*); правда, о них сказано с иронической усмешкой — *как обаятельны...*

Но сравним эти стихи с фрагментом повести «Фотограф Жора»:

Как хочется запечатлеть себя таким, каким ты смог бы быть, если бы не... Или таким, каким тебя желают видеть. Но всё это лучше, лучше, чем ты есть на самом деле. И уж тут всё зависит от вкуса, и от твоей скромности, и от твоего тщеславия, и от твоего эгоизма... Не так ли? Ведь ты приводишь же себя в порядок прежде, чем шёлкнет затвор? И тебе ведь не безразлично, как посмотреть в объектив, или на ладонь фотографа, или в окно, чтобы свет падал на левую сторону твоего лица?.. Зачем тебе фотографировать, скажем, колено? Ты хочешь — глаза. Ты хочешь что-то там сказать, выразить, донести... До кого?.. Вот, в самом деле, как это странно. Ты что, позируешь перед будущим? Ты хочешь обмануть его? Или ты обманываешь женщину, которая задумалась: полюбить — не полюбить?.. Или себя самого? Обманываешь?.. Успокаиваешь?.. <...>

...Ты так выразительно смотришь, ты так задумчив, грустен даже. Ты много пережил, да? Ты это хочешь сказать?.. И ты стараешься из последних сил. И когда говорят, что снимок удачен — это что? Это ты выразил лучшее или сфальшивил?..

...А руки не врут. И они тоже выразительные. И они не тщеславны: что им? И лишь кулак иногда кладут на колено, но ведь это очень мужское. Женщина кулак на колено не положит. А вот мужчина — да. Но это и не страшно. Если он, к примеру, шахтёр, так отчего бы и нет? Отчего бы и не положить? Пусть показывает свой кулак... /102–103/

Можно сказать, что в повести, по сравнению с лирикой, усилено этическое содержание темы.

Второй важнейший мотив, сближающий повесть с лирикой поэта — образ Женщины, именно так, с прописной буквы, которой требует явное восхищение и поклонение, вызываемое этим образом в творчестве Окуджавы — достаточно назвать известные песни «Не бродяги, не пропойцы...», «Ещё один романс». Вот первое впечатление появления Татьяны Трубниковой в фотоателье: «Она была прекрасна — вот что увидел Жора в первое мгновенье» /101/. Это впечатление заметно даже постороннему человеку:

На следующий день Люся сказала Жоре:

— Приходила та, длинноногая, в которую вы влюбились...

— Что?!

— Конечно, я же видела, как вы на неё смотрели... А на фото она самая обыкновенная /102/.

А вот сцена воображаемого Жорой появления Татьяны в его жилище (мотив напряжённого ожидания её прихода пронизывает всю повесть):

В парадном его дома пахло луком и картофельной пылью.

В комнате стоял полумрак. Жора распахнул окно, присел на край кровати, и тотчас перед ним возникла она. Она сидела напротив и молчала, и разглядывала Жору. Одна её рука была откинута на спинку кресла, другая покоилась на колене. Глаза были внимательны и спокойны. Полные губы слегка шевелились /104/.

(Кстати, Татьяна — и эти её не раз упоминаемые в повести *полные губы*, узнанные Шраером-Петровым, — могла иметь прототипом не одну лишь Ольгу Батракову. Не с Ольги ли Арцимович срисован Окуджавой этот портрет сидящей красавицы? Вообще можно осторожно предположить, что в чертах Татьяны отразились её черты — это заметно даже по портрету героини /см. цитату в начале нашей статьи/; нужно учесть и то, что первая половина 60-х — время самого начала их отношений.)

Здесь, конечно, налицо прямая переключка с песней «Тьмою здесь всё занавешено...» (1959):

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?

Обе героини — и в стихах, и в повести — так и остаются несбывшейся мечтой, идеальным и недостижимым образом<sup>56</sup>. Здесь уместно заметить, что любовная тема в прозе и лирике Окуджавы сопровождается общим для них мотивом преклонения колен, только в повести на колени неожиданно встаёт... женщина:

— Ты знаешь, мне хочется стать перед тобой на колени. Это, наверное, недопустимо в наш просвещённый век, но мне хочется... И мне совершенно не стыдно.

— Стань, — сказал Жора.

И она стала. Легко и стремительно. С радостью на лице. И вдруг застеснялась и уткнулась лицом в его колени.

— Как странно, — сказал Жора, — это ведь я должен был стать перед тобой. Всё перепуталось /133/.

Напомним рефрен позднейшей «Песенки о молодом гусаре» (1983): «А молодой гусар, в Амалию влюблённый, // он всё стоит пред ней коленопреклонённый». В той же песне звучит и мотив *просвещённого века*, в котором старинная форма выражения чувств может показаться неуместной: «Вот иные столетья настали, // и несчётно воды утекло, // и давно уже нет той Амальи, // и в музее пылится седло. <...> А юный тот гусар...» — и так далее.

Ещё один очень значимый мотив, обнаруживающий переключки в поэтическом творчестве Окуджавы разных лет — мотив сноса старого московского дома, в котором жила Татьяна. Он звучит в финале повести и составляет сильную эмоциональную кульминацию её:

...он (Жора — *Авт.*) словно заново предстал перед старым домом в Арбатском переулке, где он побывал за два часа до отъезда.

<sup>56</sup> Неслучайно Вл. Новиков отметил родство поэтического мира Окуджавы и Блока, автора «Стихов о Прекрасной Даме». См.: *Новиков Вл.* «...Всё дал — кто песню дал»: Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // *Голос надежды*. Вып. 3. С. 361.

Там было шумно и весело. Весело, как на ярмарке. И грудились вокруг нарядно одетые люди с грустными выражениями на лицах. И подъёмный кран торчал перед стеной дома, словно примериваясь... Все жители дома, бывшие жители, собрались тут же, только Тани не было...

Наконец подъёмный кран качнул стрелу, и чугунная труба ударила о стену. И тотчас дом вскрикнул. Но остался стоять. И пожилая женщина рядом с Жорой прикрякнула даже и вытянула шею... Но дом продолжал стоять...

— А ну, ещё разик! — крикнула эта женщина и ещё сильнее вытянула шею.

— Не жалко? — спросил Жора.

— Чего его жалеть?..

И кран ударил снова. И облако пыли вырвалось... Штукатурка, брёвна, обрывки обоев — всё перемешалось.

— Давай! — крикнула женщина.

Тумба тупо проламывала дому рёбра. Потом стена рухнула. Кто-то закричал, глухо и странно. И запахло сыростью и духами.

И снова удар.

И снова — крик, и ещё крики, далёкие и неизвестно чьи.

Пахло духами. Дешёвыми духами, что продаются в зелёных бутылочках с яркими этикетками. Сладко пахло духами. А дом оседал, скрипел, вскрикивал. Какие-то тени метались в облаках пыли, воздевая белые руки.

Пахло духами.

Перекатившись через голову, словно клоун в цирке, рухнула на зелень двора деревянная лестница из бывшего подъезда... Рухнула и застыла. Но скрип её ещё долго стоял в ушах, как много лет. Особенно сильно она скрипела под чужими ногами: они ведь не знали, куда ступать, чтоб меньше было шума. Теперь она успокоилась. И снова пахло духами, как озоном после грозы...

— Так его! — кричала женщина и убирала со лба пряди волос, чтобы лучше видеть. — Чего его жалеть!..

И дом разваливался. Но всё сильнее пахло духами. И этот запах был активнее запаха пыли, старости, пота, подсолнечного масла.

Тепло, привычное и вековое, постепенно поднималось к небу. Кирпичи и брёвна холодели. Бульдозер сгрёб их в одну кучу. Они лежали опять все вместе, рядом, но дома уже не было.

Пожилая женщина плакала. Она уже не кричала восторженных слов...

Дома не было. Только по-прежнему сильно пахло духами, что продаются в зелёных бутылках с яркими этикетками /168–169/.

Запах духов — это запах Татьяны (см. выше: «Она скрылась за углом внезапно. Ещё стоял в вечернем воздухе тонкий запах её духов...» /116/). Память, воплощённая в поэтическом запахе духов (а это совсем не то, что запах *подсолнечного масла!*), сильнее материального разрушения, физического небытия.

Окуджава был одним из тех немногих художников слова, кто в авангардистские, устремлённые в будущее 60-е годы, с сомнением отнёсся к самой идее сноса исторической застройки в центре Москвы. Причём такое отношение сложилось у него не сразу. На это обратил внимание в своём замечательном эссе «Седьмая строка» М. Муравьёв (В. Альтшуллер)<sup>57</sup>, сравнивший два стихотворения с одним названием — «Старый дом» — разделённые, как он считает, двумя годами (предположительная датировка по первым публикациям — соответственно 1962 и 1964<sup>58</sup>). Если в первом поэт приветствует намеченный снос дома:

А он пересуды ещё лепит смачные,  
ядовитой плесени разливает моря...  
Осторожно, девочка! Он тебя запачкает,  
твои круглые плечики, голубка моя!

— то во втором «плюс», кажется, меняется на «минус», прежнее согласие с разрушением переходит в сочувствие к дому, перерастающее даже в чувство ответственности за его судьбу:

Мел осыпается. Ставенька стонет.  
Двери надеются на визит.  
И удивлённо качается столик.  
И фотокарточка чья-то висит.  
.....

Ну-ка, взбежим по ступенькам знакомым!  
Ну-ка, для успокоенья души

<sup>57</sup> См.: *Муравьёв М.* Седьмая строка // Мир Высоцкого. Вып. II. С. 448–461.

<sup>58</sup> Впрочем, зная трудную двухгодичную историю издания сборника «Весёлый барабанщик» (см.: *Михайлов М.* Булат Окуджава / На сербохорват. яз. // Дело. Белград, 1965. № 2; Перепечатано в альм.: Голос надежды. [Вып. 1]. С. 260–261), где впервые появилось второе из этих стихотворений, мы можем предположить, что оно вполне могло быть написано и в 1963 году, и в том же 1962-м.

Крикнем, как прежде: «Вы дома?.. Вы дома?!»  
Двери распахнуты. И ни души.

Стало быть, внутренний перелом в отношении к сносу старой застройки произошёл как раз перед созданием повести или одновременно с ним. Этот перелом словно отражён и в эпизоде сноса дома — в поведении некой женщины, сначала радостно кричащей «Давай!», а затем плачущей и уже не кричащей *восторженных слов*. Заметим, что во втором стихотворении, созданном примерно в одно время с повестью, появляется уже знакомый нам мотив *фотокарточки* как знака ностальгической памяти о прежней жизни, которая вот-вот навсегда уйдёт из обречённого дома.

Особенно важно, что сносимый бульдозером дом Татьяны находится в *Арбатском переулке*. И дом, и переулок становятся для писателя символом уничтожаемой старой Москвы: ведь снос старой застройки в те годы касался более всего района Арбата, где возводился сверхсовременный и резко контрастировавший со старыми улочками и переулками Новый Арбат (бывший проспект Калинина — кстати, частично уничтоживший и тот самый Арбатский переулок)<sup>59</sup>. Не исключено, что фамилия комиссара и его дочери Татьяны, арбатской жительницы, не сменившей её при замужестве (быть *Потехиной* возлюбленной главного героя, конечно, не к лицу), восходит к названию *Трубниковского* переулка, расположенного как раз в районе Арбата. Переулок этот был хорошо известен писателю с детства: по нему он ходил в 69-ю школу, расположенную в перпендикулярном Трубниковскому Дурновском переулке. В одном из эпизодов повести в качестве места действия появ-

---

<sup>59</sup> Любопытно, что вслед за Окуджавой на эти перемены в облике города откликнется и Высоцкий в своей иронической, но тоже полной сожаления, «Песне-сказке о старом доме на Новом Арбате» (1966): «...От страха дети больше не трясутся: // Нет дома, что два века простоял, // И скоро здесь по плану реконструкций // Ввысь этажей десятки вознесутся — // Бетон, стекло, металл... // Весело, здорово, красочно будет...» (*Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 2002. Т. 2. С. 161*)

ляется и *Трубная* площадь. Поэтическая любовь Окуджавы к старому Арбату избавляет нас от необходимости цитировать его известные песни разных лет на эту тему («Песенка об Арбате», «Арбатский романс», «Плач по Арбату» и др.). Достаточно сказать, что растянувшееся на десятилетия прощание со старым Арбатом окажется для поэта столь драматичным, что будет равносильным прощанию с жизнью<sup>60</sup>: «Когда его не станет — я умру, // пока он есть — я властен над судьбою» («Надпись на камне»).

Но и помимо этих принципиально важных для поэта и прозаика Окуджавы тематических узлов (фотограф как художник; возвышенный женский образ; разрушение старой Москвы) в повести можно выделить более частные мотивы, известные по уже созданным или на тот момент пока только будущим поэтическим произведениям художника. Например, на одном из снимков Жоры изображены *обыкновенные солдатские сапоги*, что вызывает удивление у Веры, соседки Татьяны: «Для чего же вы их сфотографировали?» /130/ Вспоминается, конечно, «Песня о солдатских сапогах» (1957), с её непривычной по тем временам, казавшейся «низкой» и «негероической» тематикой («И снова переулком — сапоги, // и птицы ошалелые летят, // и женщины глядят из-под руки... // В затылки наши круглые глядят»). Выступая в 1969 году в ЦДЛ, поэт рассказывал, что именно эта песня вызвала отрицательную реакцию в зале во время одного из первых его концертов (1960). Вообще же сапоги становятся у Окуджавы символом войны — ср.: «Примяли наши сапоги траву газонную» («Послевоенное танго», 1973).

Ещё цитата из повести — из сцены, в которой Потехин покидает Татьяну:

Все женщины, которые попадались ему навстречу, казались счастливыми. Фонари светили ярче обычного. Троллейбусы были переполнены. Но мужчины не просто шли, а уходили. Так ему казалось. И всё-таки в мире было счастье, только оно лежало не ровну на осенней земле /161/.

<sup>60</sup> Впервые отмечено М. Муравьевым в указ. выше эссе.

Здесь можно услышать отголосок как минимум двух песен Окуджавы второй половины 50-х — «Полночный троллейбус», где привычный городской транспорт уподоблен кораблю, подбирающему *потерпевших в ночи крушение* (кстати, в одном из эпизодов Жора, вскоре после расставания с Татьяной, заходит в трамвай) и где пассажиры, словно матросы, *приходят на помощь*, и «На Тверском бульваре», где у Окуджавы впервые прозвучал характерный для него впоследствии мотив разделённого «не поровну» счастья («...одни уходят парами // дорожками бульварными, // другие в одиночестве уходят»).

Укажем, наконец, отдельные текстуальные переклички с написанными Окуджавой до или после неё песнями и стихотворениями:

## «ФОТОГРАФ ЖОРА»

А это он ещё на этой... на  
Гражданской... /103/

люди... словно прикладываются  
щеками к холодной земле /104/

И тонкие злые пальцы торчали  
растопыренно /105/

Или это не я махнул рукой  
на прошлое её родных? /114/

...человечество — это слишком  
громко. Нельзя ли потише? Тише,  
чем больше у тебя печалей. <...>  
Тише, чем меньше у тебя  
дешёвых надежд /116/

Это вот мои руки. Они будто бы  
на гитаре играют /117/

## СТИХОТВОРЕНИЯ

я всё равно паду на той, на той  
единственной Гражданской  
(«Сентиментальный марш», 1957)

И к ногам осины, весь в поту,  
припадаю  
(«Первый день на передовой», 1957)

пальцы злы, смычок остёр  
(«Музыкант», 1983)

А мы рукой на прошлое: враньё!  
(«Песня о солдатских сапогах», 1957)

Всё глуше музыка души,  
всё звонче музыка атаки. <...>  
чем громче музыка печали,  
тем чище музыка любви  
(«Всё глуше музыка души...», 1985)

как умеют<sup>61</sup> эти руки  
эти звуки извлекать  
(«Музыкант», 1983)

<sup>61</sup> В публикациях: *как способны*.



в этой тишине он отчётливо  
услышал постукивание Таниных  
каблучков /119/

каких бы страданий удалось  
избежать, как много башмаков  
не было бы изношено! /120/

Пусть всё кончится, ведь ещё  
ничего не началось... /121/

Вот я вижу: с одной стороны,  
идеи, борьба, <...> с другой —  
женщина. <...> И мы снова идём  
вперёд, потому что она смотрит  
вслед, и нет от этого спасения /122/

Боже, ты такой всемогущий,  
как же Ты не смог учесть такого  
пустяка? Дай товарищу Потехину  
пожить в своё удовольствие  
/124—125/

Вся эта придуманная,  
искусственная жизнь,  
запечатлённая на клочках  
глянцевой бумаги... /130/

Оказывается, я такой маленький  
и тщедушный <...> А что, если я  
великий художник? Или —  
великий писатель? Только мне  
об этом неизвестно... /133/

каблуки по асфальту стучат  
(«...И когда удивительно близко...»,  
1959);  
их каблучков полночный стук  
(«Надежда, белую рукою...»,  
<1962—1964>); и др.

ещё подошвы не поотгорвались  
(«Арбатский романс», <1974>);  
Какие бы нас миновали  
напрасные муки  
(«Я вновь повстречался  
с Надеждой...», 1975)

Пусть начнётся,  
что ещё не началось!  
(«Живописцы», 1961)

И снова переулком — сапоги, <...>  
и женщины глядят из-под руки...  
В затылки наши круглые глядят  
(«Песня о солдатских сапогах»);  
с четверга — война, и нет спасенья  
(«Солнышко сияет,  
музыка играет...», 1980)

Господи, дай же ты каждому,  
чего у него нет <...>  
Я знаю: ты всё умеешь,  
я верую в мудрость твою  
(«Молитва», 1964)

Я сижу перед камином,  
нарисованным в углу  
(«В день рождения подарок  
преподнёс я сам себе...», 1985)

Насмешливый, тщедушный  
и неловкий, <...>  
Вдруг Лермонтов возник  
передо мной  
(«Встреча», 1965)<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Ср. позднейшее воспоминание поэта об одном из первых его выступлений: «Я выхожу — маленький, тщедушный...» (Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 37).

Прости меня, Катя... Я ведь  
не виноват, но ты прости /139/

А он по крайней мере вот он  
весь как на ладони... /141/

...Вы всё мечетесь.  
Быстро-быстро. /141/

Вера посмотрела на Жору. Жора  
смотрел в небо /149/

Он сидел за столом, пил чай.  
Настоящий. И даже с овсяным  
печеньем /142/;  
Хотите, я вас чаем напою?... <...>  
Чай... и варенье... /151/

Слова, как бабочки ночные,  
кружились на его губах. И ни одно  
из них не слетало /154/

Он (Трубников на снимке — *Авт.*)  
смотрел куда-то туда, в тридцатые  
годы, в тот самый туман,  
в котором покачивался дорогой  
его сердцусилуэт Катерины /155/

Прости его, мама, он не виноват  
(«*Письмо к маме*», 1986)

все пули — в одного  
(«*Не верь войне, мальчишка...*», 1959)

Всё ты мечешься день-деньской  
по смешной привычке своей  
городской...  
(«*Всё ты мечешься день-деньской...*»,  
<До 1959>)

Благородные жёны поэтов  
безумных,  
как же мечетесь вы, семена...  
(«*Благородные жёны безумных  
поэтов...*», <1985>)

а вы смотрите на него,  
а он глядит в пространство  
(«*Чудесный вальс*», 1961)

из чашки запотевшей  
счастливое питьё  
(«*Арбатский романс*»);  
Пейте чай, мой друг старинный  
(«*Чаепитие на Арбате*», <1974>)

слова, как ястребы ночные,  
срываются с горячих губ  
(«*Песенка о ночной Москве*», 1965)

Среди житейского тумана  
кого-то ищем непрестанно,  
но два знакомых силуэта  
мы различаем тем верней  
(«*Два силуэта*», 1975)

Мы не ставили себе целью составить полный перечень автореминисценций, однако и не стремились к его сокращению. Это сделано для того, чтобы с большей убедительностью констатировать, что повесть словно погружена в мир лирических тем и мотивов, характерных для поэтического мира Окуджавы. И это по-своему подтверждает её особый, личностный, даже автобиографический характер.

## 4.

Вслед за «Фотографом Жорой», в 1965 году (датировка тоже авторская), Окуджавой был написан рассказ «Промоксис», опубликованный в первом номере журнала «Юность» за 1966 год. Рассказ этот ни в СССР, ни в России никогда не перепечатывался, не включался в сборники прозы писателя. Зато он регулярно переиздавался на Западе<sup>63</sup>. Нам представляется, что он основан примерно на тех же творческих принципах, что и повесть, и текстуально даже связан с нею (поскольку текст рассказа невелик, ссылки на него в нашей статье — а цитируется он по публикации в «Юности» — не оговариваются).

Прежде всего, рассказ тоже явно автобиографичен. Здесь, правда, отсутствует столь важная в повести тема родителей, зато весь груз автобиографизма ложится на плечи главного героя — Павла Сытова, токаря по профессии и любителя *по воскресеньям играть на гитаре* (фамилия его перешла сюда из недавней повести: там её носил один из второстепенных персонажей, сосед Жоры Андрей Сытов — тоже, кстати, токарь и тоже игравший на гитаре). Автобиографична уже эта «иерархия»: сам Окуджава, с шутливой скромностью (и всё-таки скромностью!) много раз называвший себя *гитаристом* (а со временем и *бывшим гитаристом*<sup>64</sup>), предпочитал, кажется, этому «сомнительному» положению статус профессионального литератора (*токаря*).

Но автобиографично не только «хобби» героя — автобиографична даже внешность, а именно *редкие волосы на его теле*. Это характерная примета внешнего облика самого писателя середины 60-х, когда он начал терять свою шевелюру.

С повестью «Фотограф Жора» рассказ «Промоксис» сближают отдельные мотивы и отчасти сама сюжетная ситуа-

<sup>63</sup> См.: Проза и поэзия. 3-е изд., доп. и испр. Франкфурт н/М.: Посев, 1968; и др., вплоть до 7-го изд., изм. и доп. — 1984.

<sup>64</sup> Оборот *от бывшего гитариста* был дежурным оборотом в его дарственных надписях на книгах — см., например: *Крылов А. Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ*. М., 2005. С. 85.

ция. В основе её условного сюжета — встреча Павла Сытова в деревне с некой Настасьей (в повести Андрей Сытов тоже мечтает поехать с гитарой на Клязьму), угощающей его молоком, а затем «забывающей» о нём и уезжающей на мотоцикле с парнем в кожанке. На обратном пути в город Сытов неожиданно оказывается в одном вагоне электрички с ними, оставившими мотоцикл у продавца пристанционного пивного ларька, и вмешивается в драку, когда двое парней начинают избивать Сергея (так зовут спутника Настасьи). Далее сюжет складывается почти анекдотически: хулиганы сами жалуются на Сытова, Сергея и Настасью, их троих на вокзале задерживает милиция, но в итоге всё выясняется и встаёт на свои места.

Так вот, Сытов оказывается невольным спутником *прекрасной Настасьи* из восхищённо-поэтического любопытства и даже некоторой ревности. Это очень напоминает линию отношений Жоры и Татьяны. Её образ настраивает героя на высокопарный, как сам он выражается, лад: «...я ведь приехал не затем, чтобы наслаждаться парным молоком, а чтобы полной мерой почувствовать вашу красоту. <...> Итак, я знаю, прекрасная...» Этот стиль, конечно, в духе лирики Окуджавы, которую мы уже цитировали («Женщина, ваше величество...» и так далее). О Татьяне Грубниковой напоминают и *тонкие, загорелые* руки Настасьи: у героини «Фотографа Жоры» были такие же (см. цитату выше), а у её матери Катерины, кстати, — *загорелая шея и смуглые цыганские руки* /112, 140/.

Текст рассказа «Промоксис» тоже содержит переклички с песнями и стихотворениями Окуджавы. Когда мы читаем, что Павел Сытов сидит на ступеньках деревенского дома Настасьи *перед ликом своей судьбы*, трудно не вспомнить позднейшего «Заезжего музыканта» <1971>: «Но словно лик судьбы, он весь в оконной раме...»<sup>65</sup> В этом же эпизоде сказано, что гитара

<sup>65</sup> В данном случае мы позволили себе процитировать текст песни не по указанному выше изданию 2001 года (с вариантом «Но как портрет судьбы...»), а по широко известному варианту авторского исполнения, зафиксированному на фонограммах разных лет.

*прислонялась к Сытову тёплым боком*, и это олицетворение напоминает строку «Моя гитара меня обнимет» из песни «Гитара» (1961). Кстати, финальная сцена рассказа, где герой после разбирательства в милиции идёт с гитарой под дождём («Дождь полил, а ему хоть бы что»), отсылает читателя к той же песне: «...гитара корчится под рукой <...>, // а дождь сентябрьский льёт такой... // Мы из компании. Мне привычны // и дождь и ветер, и дождь и ты». Вообще лирическая ситуация «Гитары» — хорошо знакомое самому поэту противостояние героя и его инструмента окружающим («Пусть друг недолгий в нас камень кинет, // пускай завистник своё кричит...») — близка, конечно, и автору «Промоксиса», герой которого только что сам столкнулся с чем-то подобным. «Электричка налетела стремительно», — пишет ниже автор «Промоксиса», и нам становится ясно, что строки «Вот и январь накатил-налетел // бешеный как электричка» из созданной в год публикации рассказа песни «Прощание с новогодней ёлкой» — по-видимому, невольная автоцитата из этого рассказа.

О многочисленных героях (и особенно — героинях) лирики Окуджавы напоминает такой характерный и многократно подчёркиваемый признак Настеньки как синие глаза (*испугался её синих глаз; увидел два её синих глаза; та, с синими глазами, уже улыбалась* и так далее; кстати, синие глаза были и у фотографа Жоры, и в повести это не раз обыгрывалось). Напомним для сравнения несколько стихотворных цитат: «и синие глаза как синие озёра»; «и синих глаз сплошное небо»; «Пусть синими их глазами глядит и глядит на нас // идущее за нами поколение»; «к тем глазам нагнусь // и отражусь в их океане синем»; «И были чёрными и бездонными // голубые её глаза»; цитаты такого рода можно умножить.

Особенно выделим здесь тему насекомых, которых, оказывается, везёт в стеклянных пробирках под своей кожаной курткой Сергей и ради сохранения которых, *во имя их неизвестной славы*, он во время драки *полз по проходу вагона с красным крестом на лбу*. С виду это кузнечики и мухи (*или кто там ещё*),

но имена у них диковинные и по-своему поэтичные: гриллоус, пфеудонеуроптера, стомоксис... Этот последний, *фамилия* которого могла бы принадлежать *старинному графу*, и даёт название рассказу, герой которого в итоге *весь промоксис*. Так вот, поэтическое пристрастие Окуджавы к кузнечикам, вообще насекомым, известно, хотя образы их у него обычно иносказательны: кузнечики у него ассоциируются с творчеством — они то *пишут белые стихи* («О кузнечиках», <1962>), то *струны касаются прекрасной* («Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?..», 1985)... Но ведь и здесь, в рассказе, кузнечики и мухи — не просто насекомые; они, требующие к себе *уважения и любви* (*ну надо же!*), — знак служения науке, а значит, и творчеству: «Наука? А у него, у Сытова, не наука? Наука. Так в чём же дело?» Так исследователь насекомых Сергей и токарь и гитарист Сытов, оказываются уравниены в системе ценностей автора рассказа, «другим я» которого Сытов, напомним, как раз и является.

Мы видим, что и рассказ «Промоксис», и предшествовавшая ему повесть «Фотограф Жора» явно не были случайными в творческой работе Окуджавы, что они тесно связаны и с его биографией, и с его лирикой. Тем важнее попытаться объяснить, почему же писатель словно отрёкся от этих произведений, никогда не возвращался к ним. Процитированные нами в начале статьи слова его о повести, что она *недописана, недоделана*, мало что дают. Да и зачем было сдавать в печать (в эмигрантский журнал и почти пять лет спустя!) «недоделанное» произведение? Откровенен ли здесь автор? Не скрывает ли (вольно или невольно) подлинную причину?<sup>66</sup>

Объяснения возможны разные. Не исключено, что «Фотограф Жора», создававшийся как *сценарий*, не вполне устраивал автора в качестве *повести*. Или что Окуджава не хотел афишировать произведение из-за того, что были живы

<sup>66</sup> Одному из авторов данной статьи приходилось отмечать у Окуджавы не вполне, на наш взгляд, оправданное критическое мнение о «забытом» им собственном произведении — см. ст. «На Тверском бульваре» в наст. сборнике.

реальные участники уральских событий (те же Чевардины и др.; к тому же здравствовала ещё Ашхен Степановна, в то время как её *alter ego* в повести Катерину Трубникову Потехин похоронил /см.: 114/). А может быть, и правда — в том числе под влиянием западной критики — разочаровался в этом сочинении?.. Но позволим себе предположить, что и повесть и рассказ могли смущать писателя как раз тем, что мы в них постоянно отмечаем, — повышенным автобиографизмом и естественной при этом резко выраженной связью с лирикой (при том что позже он сам, как мы видели, эту связь и провозглашал). Они слишком открыто дублировали то, что уже было сказано художником в другом роде литературы, и потому быстро потеряли для него самостоятельный творческий интерес, ушли из его писательского актива. Для лирического поэта такое явление по-своему закономерно: мы наблюдаем его, например, в прозе младшего коллеги Окуджавы по бардовскому цеху, Владимира Высоцкого<sup>67</sup>. Между тем Окуджава после «Жоры» и «Промоксиса» стремился, по-видимому, к более опосредованному самовыражению в прозе. Начиная с «Бедного Авросимова», он уйдёт в историческую тематику, где автобиографизм будет приглушён, хотя, конечно, не исчезнет («...и поручиком в отставке // сам себя воображал»). И лишь на склоне лет он, словно отбросив исторические «декорации» и подтверждая собственное лирическое признание «Я вам описываю жизнь свою, и больше никакую», вернётся к откровенно автобиографической манере, изображая себя то *Иваном Ивановичем*, то *Отаром Отаровичем*. Так написаны роман «Упразднённый театр» и несколько рассказов. Теперь, в эпоху подведения жизненных итогов, такая установка стала сознательной и принципиальной. В семьдесят лет можно было уже не стесняться того (например, каких-то интимных аллюзий), что могло казаться не вполне удобным в сорок.

<sup>67</sup> См.: Кулагин А. «Роман о девочках» и поэтическое творчество Высоцкого // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002. С. 38–51.

Так что можно сказать определённо: опыт «Фотографа Жоры» и «Промоксиса» не пропал для Окуджавы даром: своеобразно «подсвечивая» его лирику и его биографию, эта «диалогия» становится закономерным звеном всей творческой эволюции художника, своеобразным прологом его позднейшей автобиографической прозы. Заложенные здесь художественные принципы, уйдя на время из творческого арсенала Окуджавы, впоследствии вернуться туда в обновлённом виде и лягут в основу той повествовательной манеры, которая позволит писателю напрямую рассказать о времени и о себе<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> См.: *Скобелев В. П.* «Пепел Клааса бьётся в моей груди»: Эпич. проза лир. поэта: о романе «Упраздн. театр» // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 194–214..



### III

#### ВСТРЕЧИ В ЗАЛЕ ОЖИДАНИЯ\*

Нижегородское издательство «ДЕКОМ» выпустило первый сборник воспоминаний об Окуджаве<sup>1</sup>. Событие неслучайное «для тех, кто понимает». Ведь именно в «ДЕКОМе» вышла в 1996 году одна из последних поэтических книг Булата Шалвовича — «Зал ожидания». Название книги 2003 года — своеобразная «реминисценция» названия того сборника. Строка Окуджавы «Наша жизнь — это зал ожидания...» стала эпиграфом к сборнику воспоминаний, в котором встретились голоса разных людей, встречавшихся с поэтом в большом «зале» его судьбы.

Конечно, сама эта переключка двух книг продумана равнодушными к поэту нижегородскими издателями, издавшими новый сборник любовно, в скромном, но изящном полиграфическом исполнении, с немалым количеством фотоиллюстраций и даже с симпатичной закладкой, вложенной в каждый экземпляр. Оформленная В. Петрухиным книга наверняка бы понравилась её главному герою, как понравился ему в своё время «Зал ожидания», о чём вспоминает в предисловии инициатор обоих изданий Я. Гройсман. Она, бесспорно, понравится и читателю. Автор этих строк прочёл её на едином дыхании, «взахлёб» черпая увлекательные подробности жизни поэта и мысленно восстанавливая черты эпохи, памятной многим из нас, но уже ставшей историей.

Написалось слово «история» — и сразу за этим словом и за страницами новой книги замаячила большая проблема,

---

\* Впервые: Голос надежды. [Вып. 1]. М., 2004.

<sup>1</sup> Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост. Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2003. 288 с. (Имена).

от которой никуда не уйти и не отвернуться. «Встречи в зале ожидания» недвусмысленно говорят нам: Булат Окуджава, которого мы по инерции ещё воспринимаем иногда как своего современника (ведь он умер каких-то семь лет назад), уже стал историческим лицом. Он остался в своём столетии, черта под которым, можно сказать, подведена. Его творчеством уже вплотную занялись исследователи. Наука же стремится к максимальной объективности, она должна как можно полнее знать факты биографии своего героя, иначе всякое исследование будет заведомо исказить творческий облик художника.

Нижегородский сборник сообщает читателю о таких вещах, которые раньше были известны узкому кругу лиц, а теперь стали общим достоянием. Мы имеем в виду прежде всего обстоятельства личной жизни Окуджавы, особенно его разрыв с первой семьёй, обернувшийся трагедией для близких (в сборнике об этом наиболее подробно пишет кинорежиссёр В. Мотыль). Оказывается, этот человек, внешне обычно дипломатично-невозмутимый, жил с чувством глубокой вины и внутренней, скрытой от окружающих, внутренней драмы. Как знать, может быть, «космос» творчества был во многом способом преодоления этого душевного «хаоса»? Мы уже не говорим о давно известном и в сборнике не раз упомянутом сиротстве Окуджавы, наложившем сильнейший отпечаток на его личность и судьбу. А слова поэта, взятые как подпись к фотографии довоенных «детей Арбата»: «...у этих девочек война отняла мужей, женихов, самих искалечила...» (с. 277) — своей наглядностью поражают и шемят душу не меньше, чем приведённые здесь же его поэтические строки: «Поплачьте, девочки мои, о том, что вспомнилось...»

Одним словом, гармоничная цельность художественного мира Окуджавы оплачена дорого, страшно дорого. Поистине: «мы за ценой не постоим...» И нам думается, что знание биографии поэта, которое отныне, естественно, будет расширяться, неизбежно столкнётся с противоположной тенденцией: трогать и «копать» поменьше, не разрушать устойчивый образ

«московского муравья», любимца интеллигенции... С подобной проблемой уже столкнулось высочковедение, и пишущих об Окуджаве чаша сия не минует. Однако ход времени необратим, и нам захочется узнавать о поэте всё больше и больше, и узнавать мы будем. Главное — понять, что Окуджавы от этого всё равно «не убудет», что быть любимцем интеллигенции он всё равно не перестанет, что ничто так не вредит историческому лицу как замалчивание или недоговорённость. Уже сейчас, в первом сборнике воспоминаний, он, как, наверное, и всякий живой человек, очень разный: «внимателен к другим и часто столь же эгоцентричен», «проницателен и доверчив», «ироничен и сентиментален», «кокетлив, добр, нетерпим и снисходителен»... (К. Ваншенкин, с. 113)

Итак, важнейшее достоинство нижегородского сборника — обилие фактических данных, которые станут со временем основой научной биографии Окуджавы. Ведь такой труд когда-нибудь (лет через двадцать?) обязательно появится. Нынешнее же издание на научную полноту, конечно, не претендует. Это скорее мозаика, вразнобой высвечивающая разные периоды и разные обстоятельства биографии художника. Сквозного сюжета — как, например, в сборниках о классиках типа «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников» — здесь пока нет, да и не может быть. Составители, правда, постарались отнести в конец книги материалы, связанные с последним путешествием и смертью Окуджавы (А. Половец, И. Медовой, А. Гладилин), но сделать это было и несложно. Перед ними помещён короткий этюд С. Спиваковой, жены известного музыканта, адресата позднего стихотворения Окуджавы «Отъезд» и автора поэтического ответа на него. Нам кажется, что эти три странички под «ахматовским» названием «Невстреча с Булатом» — одна из эмоциональных кульминаций книги. Оказывается, два замечательных художника почти не были знакомы между собой, но какой пронзительно-грустный шедевр посвятил Окуджава на склоне лет Спивакову!

Так вот, композиция всего сборника — свободная, здесь хронологический принцип не выдерживается. Скажем, воспо-

минания Ст. Рассадина, относящиеся в основном к «дебютному» для барда рубежу 50–60-х годов, идут следом за заметками А. Приставкина, пишущего более всего о последнем периоде жизни поэта, о его работе в Комиссии по помилованию при Президенте России. А открывают сборник мемуары композитора И. Шварца, тоже общавшегося с Окуджавой далеко не в юности. Вообще молодость поэта освещена в сборнике мало, а ведь можно было бы включить в него (хотя бы во фрагментах) воспоминания И. Живописцевой о послевоенных годах. Они, правда, публиковались и в журнальном варианте, и отдельной книжкой; возможно, это и помешало им попасть в сборник. Но, с другой стороны, ведь и не все материалы сборника являются эксклюзивными, некоторые уже встречались в периодике.

Впрочем, хронологии читатель пока и не требует. Она потребуется тогда, когда будет собрано много материала, и возникнет, с одной стороны, опасность заблудиться в нём, а с другой — необходимость критического отбора воспоминаний, их «взаимопроверки». Пока же в качестве «компенсации» предложена составленная М. Р. Гизатулиным и В. Ш. Юровским «Хроника жизни и творчества» Окуджавы, открывающая книгу, и довольно подробная. Одно лишь пожелание к ней: хотелось бы иметь сведения о московских адресах поэта. Для восприятия творчества Окуджавы это вопрос не праздный («Я выселен с Арбата...» и т. п.), но, возможно, дать сейчас такую информацию по разным причинам непросто.

Хотя ценность мемуаров будет, повторим, проверена временем, какие-то предварительные оценки можно дать уже сейчас, и здесь многое определяется личностью и профессией мемуариста. Опытнейший звукоархивист Лев Шилов, одним из первых сделавший профессиональные записи авторского исполнения Окуджавы, профессионально подошёл и к воспоминаниям о нём: он не просто пишет о встречах с поэтом, а приводит при этом даты, заглядывая в документы — протоколы, газетные вырезки... Если не помнит точно, то оговаривается: «Это мог быть 61-й год». Конечно, мемуары поэта будут отличаться от воспоминаний архивиста. И впрямь, из очерка Е. Ев-

тушенко мы узнаём о самом Евтушенко, пожалуй, больше, чем об Окуджаве. Вот Евтушенко изгоняет с праздничного обеда на своей даче К. Симонова и космонавта В. Севастьянова за то, что за столом они не так, как надо, отозвались об Окуджаве (а судя по тексту, ничего особенного они и не сказали), вот он спасает поэта от исключения из КПСС... Что ж, такой материал, говоря словами другого барда, «подливает в это блюдо остроты», и без него сборник был бы неполон, как бы ни относиться к очерку и его автору.

Многие воспоминания в сборнике мозаичны, являют собой свободный коллаж впечатлений по принципу «о том, что вспомнилось». Поэтому хочется выделить две тематических публикации, представляющих Окуджаву с какой-то конкретной стороны. Таков, во-первых, очерк Константина Шилова о встрече писателя с известным пушкинистом Т. Г. Цявловской, рецензировавшей его киносценарий о Пушкине (написанный в соавторстве с женой, О. Арцимович, и так и не ставший фильмом): «То была встреча «пушкинизма» исследователей старой школы с «пушкинианством» тех, кто в наступающие мрачные времена принимал духовную эстафету» (с. 191). А вторая публикация — очерк художника С. Авакяна «Портрет в Божественном (вместо пресловутого Безбожного! — А. К.) перелуке». Автор писал портреты Окуджавы с натуры у него дома, и работы эти — нам кажется, удачные — помещены в сборнике на качественной цветной вклейке. Зафиксированный художником комментарий поэта к одной из них многозначителен и не должен пройти мимо читателя: «В этом портрете вам, помоему, удалось передать самое главное — эту мою беспомощность перед обстоятельствами, перед невозможностью что-то изменить» (с. 210). Здесь есть о чём подумать...

Да и весь сборник — хороший повод подумать о судьбе замечательного художника, о судьбах русской культуры. Наверняка он станет точкой отсчёта для новых публикаций, подтолкнёт людей, тесно общавшихся с Окуджавой, но пока не написавших о нём. В этом просторном «зале ожидания» нас ждут новые увлекательные встречи.

## ОКУДЖАВА И ОКУДЖАВОВЕДЕНИЕ 1997–2006 *Из обзоров «НЛО»\**

### 1\*\*.

Авторская песня долгие годы оставалась «падчерицей» критики и литературоведения. В советское время это объяснялось цензурными условиями, а позже — психологическими стереотипами немалой части гуманитариев, по привычке считающих этот жанр неполноценным, «второсортным» по отношению к большой поэзии: мол, гитара, она и есть гитара, под неё серьёзные стихи не поются. И всё же осмысление жанра шло и продолжает идти. В печати оно началось в конце 80-х, в эпоху «перестройки», а года с 90-го публикации об авторской песне стали приобретать научный характер. Страна, в которой жанр сложился и достиг расцвета, уходила в прошлое; со сменой общественной и культурной ситуации он, как всякое историческое явление, стал предметом уже не оценки, а изучения.

Книги об авторской песне в целом и об отдельных бардах — Высоцком, Галиче — появлялись уже с самого начала

---

\* Фрагменты из трёх обзоров, опубликованных в журнале «Новое литературное обозрение», соединены нами в один текст. Приносим свои искренние извинения автору за несанкционированное вмешательство в его статьи и за результаты этого вмешательства, не совпадающие, возможно, с отбором и теми сокращениями, которые он самолично сделал бы в случае необходимости. — *Сост.*

\*\* Из обзора: Барды и филологи: Авт. песня в исследованиях послед. лет // Новое лит. обозрение. № 54. 2002. С. 333–354.

90-х годов<sup>1</sup>. Но новый этап в осмыслении этого явления начался в 1997 г., с выходом сразу нескольких значительных изданий, и продолжается по сей день.

\* \* \*

К числу таких книг относится прежде всего сборник «Авторская песня», выпущенный в 1997 г. издательством «Олимп» (при участии издательства «АСТ») и переизданный в 1998 и 2000 гг. (в последнем издании устранены опечатки, среди которых были очень существенные — вплоть до неточного указания года смерти одного из бардов, так что пользоваться рекомендуем изданием 2000 г.). Этот сборник, включённый в серию «Школа классики. Книга для учителя и ученика», является учебным пособием. Поэтому в нём есть солидный методический раздел, удачно составленный Е. Н. Басовской и включающий разнообразные материалы. Но особую ценность в книге имеют материалы собственно литературоведческие, над которыми работал Вл. И. Новиков, при всём разнообразии своих критических и научных интересов уже добрых полтора десятилетия настойчиво занимающийся изучением и популяризацией авторской песни.

Заслуга составителя сборника видится нам прежде всего в том, что он оформил своего рода «табель о рангах» наших бардов — очень важную для будущих исследований вещь. Понятно, что у ценителей авторской песни есть свои личные предпочтения, но ей как явлению в общем сложившемся (хотя, по мнению критика, и остающемся «исторически, духовно и эстетически открытой структурой», с. 407) необходимы уже и объективные критерии, тот самый «гамбургский счёт», о ко-

---

<sup>1</sup> См.: *Андреев Ю.* Наша авторская... М., 1991; *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991; *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991; *Фризман Л.* «С чем рифмуется слово Истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992; *Рудник Н. М.* Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995, и др. «Высоцкиане» середины 90-х был посвящён наш обзор в «НЛО» (1995. № 15).

тором некогда писал В. Шкловский и о котором напомнил теперь составитель сборника.

Поющие поэты сгруппированы им в три ряда. Ряд первый: Окуджава, Высоцкий, Галич. Каждому из этих авторов в сборнике посвящён развёрнутый очерк с обильным цитатным материалом; многие произведения приводятся даже полностью, хотя специальных подборок текстов здесь нет: как выбрать десять-пятнадцать «самых-самых» песен, скажем, Окуджавы? Далее выстраивается второй ряд: М. Анчаров, А. Городницкий, Ю. Визбор, Н. Матвеева, Ю. Ким. Спорно? Может быть. Но в чём-то и бесспорно. Ибо первый был, в сущности, родоначальником жанра и сильно повлиял на Высоцкого, а может быть, и на Галича; второй наиболее ярко представляет «ленинградскую школу», третий — «туристическую» линию, четвёртая — «женскую», а пятый — иронико-пародийную. (Во всяком случае, работая недавно над обзорной статьёй об авторской песне для одного учебного пособия и размышляя о том, в какой последовательности расположить имена бардов и какие именно имена, — автор этих строк невольно... открыл оглавление «Авторской песни».)

Здесь у каждого персонажа краткая вводная заметка предваряет подборку текстов наиболее показательных песен. Вводные заметки ёмки и охватывают самую суть явления. Скажем, очень точный ход найден в предисловии к подборке Городницкого, чьи биография и творчество снимают, по замечанию критика, «все возможные антитезы и противоречия»: между миром профессиональной поэзии и бардовским сообществом, между гуманитарной и естественно-научной сферой, «меж Москвой и Ленинградом»...

Третий ряд освещен в обзорной статье «По гамбургскому счёту». Здесь кратко охарактеризовано творчество более чем двадцати бардов разных поколений — от Ю. Кукина до М. Щербакова, а ещё несколько десятков имен идут, что называется, списком. Неизбежная в таком случае беглость иногда чуть-чуть оттесняет критерии «гамбургского счёта» как такового, но компенсируется впечатляющей панорамностью, опять-таки даю-



щей задел будущим исследователям. Теперь уже никто из них не пройдет мимо того, что «Клячкин — поэт элегический» (с. 476) и что «для Бачурина характерно парадоксальное сочетание лирического разгула с некоторой долей саркастического высокомерия» (с. 394). Так что книга, по замыслу своему популярная, методическая, имеет немалую научную ценность — ведь составителю её зачастую приходится идти, что называется, по целине.

Книга Льва Аннинского «Барды» (М.: Согласие, 1999) тоже по-своему претендует на широту охвата, хотя и более выборочную: в ней собраны эссе о самых известных авторах — кстати, в точности тех, кто составляет у Вл. Новикова первый и второй ряды, плюс ещё «предтеча» — Вертинский, «дед Охрим и другие» (А. Охрименко и его соавторы С. Кристи и В. Шрейберг) и М. Щербаков — представитель нового поколения поющих поэтов. Эссе Л. Аннинского публиковались прежде в периодике или в виде предисловий, иные — несколько раз. Соединение их под одной обложкой (точнее, суперобложкой изящно оформленной А. Б. Коноплёвым книжки) естественно, хотя не обошлось и без «швов»: так, рассказ автора о его личном знакомстве с Окуджавой повторяется в книге трижды. Наверное, можно было чем-то и пожертвовать — скажем, выбивающимися из общей эссеистической канвы «ответами на вопросы фирмы JVC» или одним из двух эссе об Окуджаве.

Но широта широте рознь. Свободный творческий почерк Л. Аннинского далёк от манеры Вл. Новикова. Последний пишет *портреты* — и в силу адреса своего издания, и в силу вообще присущей ему как критику большей «академичности» (не исключаяющей, впрочем, порой весьма нелицеприятных оценок, но уже за пределами «Авторской песни»). Эмоциональный же Аннинский набрасывает силуэты: слово подобралось по аналогии с известной книгой Юлия Айхенвальда «Силуэты русских писателей». Айхенвальд не претендовал на объективность и создавал очерки о писателях откровенно субъективные, выделяя в своих героях какие-то отдельные черты и строя на них свои этюды. Примерно таков, на наш взгляд, и почерк

Л. Аннинского. У каждого барда ему важно найти какую-то зацепку, «изюминку», ниточку, за которую можно потянуть и очертить «силуэт». Скажем, критик пишет о Вергинском: «Не поэт, не композитор, не певец. Артист. С этим ключевым словом мы и входим в тайну его завораживающего мира» (с. 7). Или о Щербакове: «...любая истина <...> возникает для него через “нет”» (с. 134–135). Такого рода броский тезис раскручивается почти в каждом эссе, разрешаясь в неперенном литературном пуанте типа «Горек дым отечества. От сладкого тошнит» (это о Городницком).

У «силуэтов» есть, однако, и обратная сторона. Дело не только в том, что какие-то вещи говорятся наспех, без проверки, по памяти (например, Высоцкий жил в детстве не в «польском городке», как пишет Л. Аннинский на с. 77, а в немецком). А в том, что «предлагаемый» поэту абрис оказывается иногда тесноват и жестковат.

«Система его воплощений по-своему логична, — читаем, например, о Высоцком. — Элементарный ход: от забулдыжного хулигана — к карточному пирату с ножом в зубах. Далее — к пещерному человеку с дубиной. Далее — к какому-нибудь зверю-хищнику, соседу по ветви на древе эволюции. А там и до “жирафа” недалеко: “Жираф большой — ему видней!” Фантазия железно срабатывает, потому что построена на безошибочно найденной стилистике “тюремного румана”» (с. 75–76). Скорее, здесь «железно срабатывает» фантазия Аннинского. Во-первых, он предпочитает не говорить о том, что «тюремные руманы» Высоцкого обычно полны иронии. Во-вторых, нужно ли причислять к ним «Песенку ни про что...» с тем самым Жирафом — там такой «стилистки» (при чём тут вообще стилистика?) нет. В-третьих, небрежно-размашистое красное словцо (то самое, ради которого...) «сосед по ветви» — неужели это про героя «Охоты на волков», одного из самых трагических произведений во всей русской поэзии?

Для чего всё это нужно? А для того, что «так или иначе всё у Высоцкого упирается — в войну», что «всегда у него — драка, бой, схватка, <...> рваные глотки, разбитые черепа, выпущен-

ные внутренности» (с. 76). Ну уж!.. Между тем эффектная мысль требует жертв, и жертвовать приходится реальным содержанием произведений.

Читаем дальше. Перечислив многочисленные поэтические роли Высоцкого (солдат, шахтёр, шофёр и т. д.), Л. Аннинский видит в них «шеренгу положительных героев, освящённых всеми идеологами Советской власти». И заявляет, что за это власть ему «простила» (с. 78). Простила?! Тогда почему она не позволяла ему печататься, снимать кино и сниматься в кино, травила в газетах, заводила уголовные дела?.. За решётку вот только не упекла; что ж, спасибо ей, сердешной, за это. Будьте уверены, упекла бы, не окажись у Высоцкого скрытых поклонников «в верхах» и жены-француженки, ради мужа (точнее, ради возможности чаще видеться с ним) вступившей в компартию и фотографировавшейся с самим Брежневым. Прямая расправа с Высоцким была чревата международным скандалом.

Но власть, якобы простившая «хорошего» Высоцкого, может ли быть «плохой»? Нет, она тоже «хорошая», и автор ей симпатизирует. Это, конечно, его дело, но как критику эти симпатии служат ему, кажется, плохую службу, заставляют иногда соскальзывать в риторику и произносить нечто высокопарно-банальное, вроде этого: «Увы, нашлись силы — разрушили герб, растоптали серп и молот, осмелили космическую Одиссею Советской власти» (с. 68; из очерка о Н. Матвеевой). Красное словцо, ох красное... Но кто же были эти злодеи? Подозреваю, те же самые, что слушали Галича и Высоцкого...

Мы подробно остановились на очерке о Высоцком не случайно. Высоцкий — самый многогранный из бардов, «наше всё». И здесь перекосы и передержки особенно заметны. Вообще же в когорте поющих поэтов Высоцкий по-прежнему лидирует по количеству посвящённых ему работ. <...>

\* \* \*

Творчеству Булата Окуджавы, в отличие от стихов Высоцкого и Галича, не пришлось после ухода поэта годами ждать официального признания, без которого невозможно и полно-

ценное изучение. Исследовать его можно уже сейчас. Но зато у окуджавоведения (а предлагаются ещё «окуджавознание» и даже, в шутку, «булатоведение») есть пока другой сильный тормоз — слишком краткий срок, прошедший после смерти этого художника. Явление по имени «Окуджава» ещё не успело отстояться во времени; ещё слишком близко оно к сегодняшнему дню, чтобы стать предметом относительно объективного рассмотрения. Поэт ещё остается участником нашей жизни, словно озвученной его голосом как голосом современника. Наверное, поэтому о нём до сих пор охотно пишут критики и эссеисты, а филологических работ пока немного.

Это отчетливо проявилось на конференции в Доме-музее поэта в Переделкине, прошедшей в ноябре 1999 г.; её материалы опубликованы теперь в сборнике «Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века» (М: Соло, 2001; редактор-составитель И. И. Ришина)<sup>2</sup>. Конференция собрала круг скорее писательский и литературно-критический, чем собственно литературоведческий (хотя, конечно, и последний был представлен тоже). Соответственно, подходы и тон многих выступлений не отличались академизмом, тем более если их авторы были лично знакомы с Окуджавой. Эссеизм — вещь хорошая, но для науки не самая перспективная. В самом деле, много ли дают для постижения творчества поэта характеристики такого рода (цитируем наугад разные эссе из сборника): «Огромная заслуга Окуджавы в том и состоит, что он приучал людей видеть в себе не “советского человека”, а просто — человека» (с. 32). Или: «Его поэзия не делится на составляющие: текст, мелодия, исполнение. Она там, где они неразлучны» (с. 142). Удачных эссе в сборнике немного. К их числу отнесем, например, работу Г. А. Белой «Моцарт в неволе», в которой свободная манера изложения не мешает конкретности историко-культурного анализа. Отход Окуджавы от молодой «социальной наивности», его духовный рост объясняются здесь не только извест-

<sup>2</sup> Этот любовно оформленный сборник, содержащий две имеющие, мы бы сказали, самостоятельную культурную ценность подборки фотоснимков, — увы, рассыпается в руках при первом же чтении.

ным общественным контекстом 50–60-х гг. («оттепель» и т. д.), но и «мощным художественным инстинктом», сделавшим его «первым внутренне свободным поэтом» (с. 36). Окуджава, пишет Г. А. Белая, ощущал «первичность» личного, непосредственного опыта в творчестве, неизбежно при этом «ломающая советские идеи “отражения” искусством действительности» и превращая его в «способ самовыражения» (с. 36).

Вообще лучше всего смотрятся в сборнике материалы, связанные с конкретными истоками и конкретным контекстом творчества художника. Прежде всего — истоками и контекстом биографическими. Мы имеем в виду не столько даже полупублицистическое-полумемуарное выступление С. О. Шмидта на тему «Булат Окуджава и “арбатство”» (об образе Арбата у Окуджавы подробно и более конкретно сказано в культурологической статье Г. С. Кнабе в третьем — «окуджавском» — номере «Литературного обозрения» за 1998 г.<sup>3</sup> и в эссе М. Муравьёва [В. Альтшуллера] во втором выпуске «Мира Высоцкого»), сколько статью С. В. Ломинадзе о «грузинской нити» в творческой судьбе поэта. Пристальное прочтение стихов разных лет позволяет автору, во-первых, увидеть любопытные параллели и реминисценции из грузинских поэтов (например, «Разговор с рекой Курой» Окуджавы навеян, по мнению С. В. Ломинадзе, «Размышлениями на берегу Куры» Н. Бараташвили), а во-вторых, ощутить «грузинскую» природу некоторых образов и мотивов. Такова, скажем, строка в «Прощании с новогодней елкой»: «Синяя крона, малиновый ствол...» — с тем же «изысканно-сдержанным цветовым контрастом», что и в знаменитой «Грузинской песне»: «Синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...» Конечно, о грузинских корнях поэзии Окуджавы ещё будут написаны развёрнутые исследования, но начало уже положено (см. также статью А. Абуашвили «Два истока» в первом выпуске «Вопросов литературы» за 1999 г.).

<sup>3</sup> В этом номере в довольно мозаичной подборке мемуарных этюдов и эссе выделяется и широтой охвата, и обилием частных свидетельств и наблюдений работа Вс. Некрасова «Окуджава». См. также перепечатку материалов этого номера: Старое лит. обозрение. 2001. № 1.

Несколько работ посвящены проблеме поэтического генезиса Окуджавы в русской литературе — как XIX, так и XX веков. Известно, как важен был для художника духовно-эстетический опыт пушкинской эпохи, во многом определивший пафос и стиль его поэзии и прозы. Закономерно поэтому, что Е. Лебедева усматривает «традиции и истоки песен Окуджавы» (так названа её работа) в открытом Денисом Давыдовым жанре «гусарской песни». Очень точно выделены мотивы, роднящие двух поэтов: «не подвиги великих полководцев, а личный военный опыт, индивидуальные переживания человека» (ср. с работой Г. А. Белой, о которой сказано выше. — А. К.), «потеря героических иллюзий», «употребление военных понятий в интимной любовной лирике»... Здесь же — тонкое сопоставление «гусарских» стихов Окуджавы и Галича; последний, замечает Е. Лебедева, не случайно «выбрал» в своей «Гусарской песне» образ Полежаева, а не Давыдова. В трагической судьбе Полежаева он, будущий изгнанник, почувствовал нечто близкое своей судьбе.

Выступление В. А. Зайцева интересно попыткой конкретизировать круг поэтических интересов Окуджавы, отразившихся, естественно, и в его собственном творчестве. Опираясь на высказывания самого Булата Шалвовича (собранные А. Петраковым в книге «Я никому ничего не навязывал...», изданной в серии «Библиотека журнала “Вагант-Москва”» в 1997 г.), исследователь выделил фигуры наиболее близких ему поэтов XX столетия — Заболоцкого (философичность поэтического пейзажа), Самойлова (мотивы истории, судьбы современника, поколения в целом), Ахмадулиной («пушкинский» контекст, взаимное поэтическое портретирование). Между тем в выступлениях и в дискуссии не раз возникало ещё одно имя, оказавшееся в последние годы «магнитом» и «оселком» не только для окуджавознания: Иосиф Бродский.

Впервые проблема «Окуджава и Бродский» была обозначена статьёй С. С. Бойко, опубликованной за год до данной конференции в журнале «Вагант-Москва» (1998. № 4–6). На конференции же имя Бродского в полемическом контексте прозвучало сначала в докладе Вл. И. Новикова «Место Окуд-

жавы в ряду русских поэтических классиков». Окуджава здесь оказался фигурой как бы альтернативной Бродскому, чья репутация «классика» закреплена «сегодняшней эстетической конъюнктурой»; в будущем же художественная система поэтического постмодернизма, «крупнейшим представителем» которого Бродский, по мнению исследователя, и является, «может <...> подвергнуться значительной переоценке и просто уценке» (с. 23). В этих словах нельзя не почувствовать если не «уценку», то недооценку Бродского (он, на наш взгляд, не «вмещается» в литературу постмодернизма, а его авторитет едва ли зависит от какой-либо конъюнктуры). И на конференции это было услышано и оспорено. Прозвучал доклад В. А. Куллэ о влиянии Окуджавы на стихи Бродского, и затем вспыхнула полемика, в сборнике тоже зафиксированная. Первый докладчик обратил внимание на натяжки в некоторых предложенных вторым параллелях; тот, в свою очередь, заметил, что молодой Бродский «за довольно краткое время “примерил” на себя множество чужих поэтик — прежде, чем выработать собственную» (с. 59; это, добавим от себя, черта Пушкина-лицеиста!), и «окуджавская» линия здесь тоже была.

Тему «Ранний Бродский и Окуджава» поддержал в дискуссии А. С. Кушнер, свидетельствующий, что чтение Бродских ранних стихов «было очень близко к пению» (с. 59). Она была продолжена и Е. А. Семёновой в докладе о соотношении «устного» и «письменного» вариантов текста у двух поэтов. Кстати, стихи Бродского не раз привлекали внимание бардов, сочинявших к ним мелодии (Е. Клячкин, А. Мирзаян, В. Берковский), и сама проблема «Бродский и авторская песня» существует и уже изучается<sup>4</sup>. Нам вообще кажется (это пока труд-

<sup>4</sup> См.: *Фоменко В.* Иосиф Бродский и авторская песня // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 221–227. Ряд специальных работ на тему «Бродский и Высоцкий» опубликован в альманахе «Мир Высоцкого» — Дж. Смита, Н. М. Рудник (*III/2*) и автора этих строк (*IV*). (Здесь и далее — ссылки на изд.: Мир Высоцкого: Исслед. и материалы: Альм. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997–2002. Вып. I–VI. — *Сост.*)

но доказать и, наверное, ещё рано доказывать), что так называемая сложность Бродского преувеличена критикой; мы здесь склонны согласиться с В. А. Куллэ в том, что поэт «не столь сложен — скорее несколько непривычен для русской традиции» (с. 50). Думается, время ещё откроет в его стихах классическую ясность и гармонию.

Проблема «Окуджавы и Бродский» заявлена и в другом специальном издании — небольшом сборнике «Свой поэтический материк...», выпущенном по материалам прошедших в МГУ Чтений, посвящённых 75-летию со дня рождения поэта (М., 1999; ответ. редакторы Б. С. Бугров и В. А. Зайцев). И. М. Дубровина, автор сообщения «Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы», сопоставляет отдельные стихотворения двух поэтов на тему жизни и смерти. У Бродского это — «Август», «Сретенье», у Окуджавы — цикл стихотворений, опубликованный в журнале «Юность» в 1986 г. (№ 1). За пределы этого цикла автор не выходит, а жаль: всё-таки «вечные темы» требуют более широкого контекста творчества художника. Выбор материала мотивируется здесь тем, что «собственная поверка души (поэта. — А. К.) искренне, откровенно и остро была представлена читателю уже в самом начале 1986 года» (т. е. в начале «перестройки»; с. 8). Но неужели до этого поэт кривил душой? По отношению к Окуджаве возникает некоторая двусмысленность. И вообще, всегда лучше, если содержание работы шире её названия, а не наоборот.

Помимо статей уже упоминавш~~егося~~ нами В. А. Зайцева («Художественный мир поэзии Булата Окуджавы»), И. А. Соколовой («Фольклорная традиция в лирике Булата Окуджавы») и других исследователей, в сборнике есть ценный фонографический и библиографический материал. Известный знаток звукозаписи Л. А. Шилов рассказывает историю создания первой пластинки с песнями Окуджавы, растянувшуюся на целых пятнадцать лет, — историю трудную и очень показательную для «застойного» времени. А. Е. Крылов и В. Ш. Юровский подготовили «материалы к библиографии» Б. Окуджавы за первые два посмертных года (1997–1998). Кстати, библиог-



рафию за 1945–1997 гг. А. Е. Крылов — не только ведущий текстолог, но и ведущий библиограф авторской песни — поместил в «Литературном обозрении» (1998. № 3; в соавт. с В. Ш. Юровским); в «Мире Высоцкого» (II) им же опубликован каталог прижизненных публикаций стихотворений поэта. «Избранная» библиография Окуджавы (сост. А. Е. Крылов и В. Ш. Юровский) вошла в составленный Р. Шиповым справочник «Пятьдесят российских бардов», изданный в «Библиотеке журнала “Вагант-Москва”» (М., 2001)<sup>5</sup>.

Два посвящённых поэту издания вышли в 1999 г. в Магадане усилиями Р. Р. Чайковского. Это, во-первых, его собственная книга «Милости Булата Окуджавы. Работы разных лет» (издательство «Кордис»), а во-вторых, сборник материалов прошедшей в магаданском вузе с громким названием «Северный международный университет» научной конференции «Проблемы творчества Булата Окуджавы», где ответственный редактор одновременно является автором или соавтором трёх публикаций. Издания ценны анализом переводов произведений Окуджавы на иностранные языки (Р. Р. Чайковский — специалист по проблемам перевода). Каковы прочие материалы? В книге самого Р. Р. Чайковского собраны все его публикации об Окуджаве — от «Темы Победы...» до интервью местной газете. Все эти «работы разных лет» занимают по несколько страничек каждая и образуют своего рода мозаику, где даже и собственным стихам об Окуджаве находится место. Короче говоря, «авторский» сборник. В другом издании нередко встречаются общие места вроде следующего: «В течение длительного времени народ нуждался в правдивой, исповедальной, лирической песне, которая бы противостояла песне официальной» (с. 29). Или: Галич, Окуджава и Высоцкий — «три кита, на которых стояла и продолжает стоять авторская песня» (там же).

<sup>5</sup> Редкий библиографический справочник обходится без ошибок; есть они, увы, и в этом ценном издании. Годом рождения Галича ошибочно назван 1919-й (вместо 1918-го). Датой смерти Ю. Визбора на с. 81 названо 16 сентября 1984 г., а спустя две страницы — почему-то уже 17 сентября. Какой же дате верить?

Может быть, в популярной работе такие фразы неизбежны и даже необходимы, но в коротком научном сообщении, где место, так сказать, дорого, — подобная «вода» должна быть отжата.

От необходимости говорить подробно об этих изданиях и других публикациях нас избавляет опубликованный в «переделкинском» сборнике обзор С. С. Бойко. Его автор — едва ли не единственный в стране литературовед, специализирующийся именно на творчестве Окуджавы. Несколько лет назад она защитила кандидатскую диссертацию «Поэзия Окуджавы как целостная художественная система». Её статьи появлялись в «Вопросах литературы», «Вестнике МГУ» и других изданиях. Из них мы бы выделили (помимо уже упоминавшейся выше работы «Окуджава и Бродский») статью «Непоправимое родство столетий...» (Вагант-Москва. 1996. № 10–12), в которой исследуется и сопоставляется чувство истории в творчестве различных бардов. Признаться, предпринятый исследовательницей поиск «доминанты творчества» поэта (см.: Филологические науки. 1998. № 3) смущает нас — и не столько некоторым схематизмом подхода, сколько, может быть, некоторой преждевременностью... «Большое видится на расстоянии».

В заключение необходимо сказать об издании «Стихотворений» Окуджавы, вышедшем в «Новой библиотеке поэта» (СПб., 2001; вступительные статьи (довольно эссеистичные, хотя от полуакадемической «Библиотеки» ждешь, соответственно, и большего академизма) Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина, составление и подготовка текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; примечания В. Н. Сажина). Заявленная концепция издания — опора на печатные источники: мол, тексты печатаются по последней авторской публикации и датируются по первой публикации. Но заявлено одно, а на деле вышло нечто иное.

До начала 1993 г. сведения о первых публикациях и, соответственно, датировки даются в соответствии с изданием «Русские писатели: Поэты (советский период): Библиографический указатель» (Т. 16. СПб., 1994; раздел об Окуджаве составлен И. В. Ханукаевой). Более поздние публикации туда уже не попали. С 1993 г. ссылки В. Н. Сажина на периодику становятся

куда более редкими, и получается, что множество стихотворений середины 90-х публиковались не в газетах и журналах, а сразу в авторских сборниках «Зал ожидания» и «Чаепитие на Арбате» (оба — 1996). Скажем, комментатор сообщает, что стихотворение «Дойдя до края озверения...» опубликовано в седьмом номере «Нового мира» за 1995 год. Всё так. Между тем подборка Окуджавы в этом номере включала ещё несколько стихотворений, о чём В. Н. Сажину неизвестно. Он полагает, что, например, стихотворение «Мой дом под крышей черепичной...», на деле открывающее ту самую подборку, появилось впервые лишь в двух указанных сборниках 1996 года. То же самое произошло и с другими стихотворениями подборки («От стужи, от метелей и от вьюг...», «Покуда на экране куражится Сосо...» и проч.). Некоторые из них В. Н. Сажин предпочитает вовсе не датировать (хотя тип издания требует хотя бы предположительной датировки). Открывал ли он новомирскую подборку? Очевидно, нет. Но откуда он узнал о журнальной публикации стихотворения «Дойдя до края озверения...»? Из упомянутого нами выше библиографического списка А. Е. Крылова и В. Ш. Юровского в «Литературном обозрении». А почему авторы упомянули из всей подборки только одно стихотворение? Да потому, что расписывали только стихотворения, не вошедшие в авторские сборники, о чём и предупредили во вступительной заметке. Наш «текстолог» этого не заметил — на том и попался.

Но даже если бы его работа была верхом добросовестности, издание не могло бы ответить на все неизбежно возникающие здесь вопросы. Вот один из них: а что, если Окуджава пропел данный текст до того, как напечатал его, а в последнем исполнении на публике, состоявшемся после последней печатной публикации, внес какие-то изменения? Об этом комментатор нам не сообщает. Понятно, что если он не открывал первопубликаций, то с фонограммами не работал и подавно. Но оправдан ли сам по себе такой — чисто литературный, мниющийся авторское исполнение — подход?

Оправдан наполовину. Дело в том, что Окуджава, будучи литератором-профессионалом и многократно публикуя свои

стихи, относился к ним при этом именно как к стихам, а не как к песням (на выступлениях с гитарой перед аудиторией — другое дело), меня порой слова и строки, известные слушателям, но в печатном тексте автора почему-то не устраивавшие. Именно с этой стороны и подошли к его поэзии составители сборника, напомнившего нам «Избранное» Высоцкого 1988 г., где в качестве основных источников использовались не фонограммы, а рукописи поэта. В случае с Окуджавой такой подход, конечно, более уместен («наполовину»), ибо Высоцкий стихов не печатал, сам подготовил к публикации лишь несколько произведений и для него автограф был лишь отправной точкой в творческой истории текста, шлифовавшегося в исполнительской практике. Но поскольку новый одномник Окуджавы (независимо, повторим, от качества подготовки) — это книга поэта *печатавшегося*, а не *певшего*, то и к проблеме авторской песни он отношения, надо признать, не имеет.

Одним словом, текстология авторской песни по-прежнему остается большой научной проблемой. В целом же изучение жанра, конечно, не должно ограничиваться анализом творчества трёх ведущих бардов, сколь бы ярким оно ни было. Заслуживают развёрнутых монографических работ (пока хотя бы на уровне статей) и авторы «второго ряда». Кое-что уже делается и в этом направлении — назовём, например, опубликованные в «Мире Высоцкого» статьи Вс. Ревича об Анчарове (I) и И. А. Соколовой об Анчарове и Визборе (III/2); но вообще реконструкция жанрового контекста, «перекрёстного опыления» слушавших друг друга и влиявших друг на друга бардов — пока ещё дело будущего. Ну и, само собой, остаются в силе традиционные литературоведческие проблемы, применительно к авторской песне имеющие особую и очень непростую специфику, пока затронутую в самом первом приближении (скажем, проблема лирического «я» или стиховедение). Нужно, наконец, рассматривать авторскую песню комплексно, в союзе с музыковедами и театроведами, которые, однако, пока не спешат предложить концептуальные разработки в этой области. Что ж, рано или поздно они всё равно появятся.

Между тем даже очень выборочный (и, несмотря на это, сильно разросшийся) обзор показывает, что филология уже ощутила «вкус» жанра, что очевидный прорыв в этом направлении в последние годы — весомая заявка на будущее глубокое постижение авторской песни как ключевой области русской поэзии XX века.

## 2\*.

В обзоре литературы об авторской песне, опубликованном на страницах «НЛО» два года назад, мы предположили, что наметившийся на самом рубеже десятилетий высокий исследовательский интерес к этому необычному и сложному художественному явлению — весомая заявка на будущее более глубокое постижение его. Прогноз стал подтверждаться настолько быстро, что уже сейчас, знакомясь с изданиями 2002–2003 гг., ощущаешь, что наука не стоит на месте, предлагает новые подходы к авторской песне, хотя и подходы «старые» во многом ещё не успели устареть...

\* \* \*

<...>

«Мир Высоцкого»<sup>6</sup> себя, конечно, не изжил, и обидно, что его век оказался недолог. Но кое-какие внутренние проблемы у него поднакопились, и одна из них — необходимость выйти за рамки одного только *мира Высоцкого*. Редакция альманаха, ощущая эту необходимость, и ранее публиковала отдельные материалы, связанные с истоками творчества Высоцкого и авторской песни в целом. Вот и в шестом выпуске помещена подготовленная Н. А. Богомоловым републикация заметки об известной песне «Бублички» из варшавской русской газеты «За свободу!» (1928), неизвестный автор которой укрылся под псевдонимом Странник. В заметке сообщается,

\* Из обзора: В поисках жанра: Новые книги об авторской песне // Новое лит. обозрение. № 66. 2004. С. 325–345.

<sup>6</sup> «Мир Высоцкого» выходил до 2002 г. — *Сост.*

со ссылкой на выступление некоего С. А. Лырика в еврейской газете «Наш Пшеглонд» (интересно было бы познакомиться и с этим материалом), что мелодия «Бубличков» происходит из еврейского фольклора. Так что проблема авторства песни, уже не раз становившаяся предметом обсуждения, получает новый любопытный аспект.

Важно изучать и собственно бардовскую традицию. Рядом с Высоцким — или в стороне от него — работали другие яркие авторы, чьё творчество ценно и само по себе, и как контекст поэзии Высоцкого. Не случайно в «Мире Высоцкого» изначально возникла соответствующая рубрика («Контекст»), которая обрела всё больший вес, пока ей не стало тесно в альманахе и пока она не обернулась наконец изданием приложений — целых сборников, посвящённых персонально другим бардам.

Если в качестве такого приложения к пятому выпуску альманаха (2001) в ГКЦМ был издан сборник статей о Галиче (о нём шла речь в предыдущем обзоре), то шестой сопровождается аналогичным изданием, посвящённым другому классику жанра: «Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии»<sup>7</sup>. Не будем останавливаться на всех материалах сборника, хотя каждый из них любопытен и мог бы стать предметом отдельного разговора. Важнее обратить внимание на новые и потому особенно перспективные направления, намеченные в книге.

Во-первых — вновь о фундаменте, то есть о текстологии. Любой филолог, пишущий ныне о поэзии Окуджавы, оказывается в двусмысленном положении: ведь пока не существует ни одного удовлетворительного издания текстов поэта. И посему быть уверенными в том, что, изучая Окуджаву, мы изучаем именно *Окуджаву*, именно *его* текст, — мы не можем. Излишне говорить, как важно выработать принципы эдиционного подхода к творчеству выдающегося барда. Первую заявку на текстологическую концепцию делает на страницах сборника

<sup>7</sup> Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. 260 с. 700 экз. (Прил. к вып. VI альм. «Мир Высоцкого».)

А. Е. Крылов, автор развёрнутой, богатой материалом статьи «О задачах и особенностях текстологии произведений Окуджавы. К постановке проблемы». Главная мысль её совершенно прозрачна: нельзя считать авторитетными источниками текста книжные и журнальные публикации поэта, ибо они проходили цензуру и автоцензуру и потому вели к сознательному искажению текста (у Галича и Высоцкого такой проблемы почти не было — ведь они практически не печатались). На концертах же Окуджава обычно исполнял подлинный вариант. Поэтому основанное на печатных источниках издание произведений Окуджавы в серии «Новая библиотека поэта» (СПб., 2001) специалисты признали неудачным, а издание, учитывающее авторские фонограммы, ещё впереди.

Другое направление исследований связано с музыкальным аспектом творчества барда. Вообще в работах об авторской песне всегда преобладал и продолжает преобладать филологический подход. Это делает честь филологам, но, согласимся, искусство поющих поэтов нуждается в комплексном подходе. Музыковеды и театроведы «раскачиваются», увы, долго. И тем отраднее, что музыковедческие работы всё же появляются.

В новом сборнике их две. Е. Р. Кузнецова в статье «Мелодичность как тематическая и структурная доминанта поэтики Б. Ш. Окуджавы» сначала рассматривает звуковые, музыкальные образы и ассоциации (от «сладких» материнских песен до «грохочущих» солдатских сапог), а затем анализирует мелодику самого стиха, искусство интонации в соотношении с искусством композиции. В итоге «основное свойство поэтики» барда видится автору статьи в «слиянии музыкальных и лирических приёмов построения сюжета» (с. 111; речь идёт, конечно, о *лирическом* сюжете). Работа М. В. Каманкиной «Песенный стиль Б. Окуджавы как образец авторской песни» помещена в сборнике в качестве приложения: это фрагмент искусствоведческой кандидатской диссертации об авторской песне, защищённой в 1989 г. И хотя времени с тех пор прошло немало, устаревшей работу не назовёшь: ведь музыковеды все эти годы данным явлением не занимались. В статье, проиллюстриро-

ванной нотами, есть много любопытных наблюдений над музыкальными особенностями творчества барда. Комментируя авторские жанровые определения Окуджавы (вальс, марш, романс, песня и песенка), исследовательница замечает, что, скажем, в песне «Бумажный солдатик» образ героя-игрушки точно передан «с помощью кукольного, марионеточного марша, который всё время, как заводной, кружится на одном месте», а песня «Не бродяги, не пропойцы...» написана «как легкая застольная песенка-вальс» (с. 242).

Есть в сборнике и работы, намечающие ещё одну большую проблему — проблему творческой эволюции Окуджавы. О. М. Розенблюм обращается к его первой поэтической книге («Лирика», 1956) и, анализируя характерные для неё темы и образы, показывает, как отозвались некоторые из них (*поколение, музыка, дорога...*) в последующем творчестве художника. В. П. Скобелев в статье о романе «Упразднённый театр» выявляет специфику «эпической прозы лирического поэта» (роль автора-повествователя, несобственно-прямой речи и так далее), и хотя он не ставит перед собой специальной задачи сравнительного анализа этого итогового автобиографического произведения и более ранней прозы писателя, тем не менее «оглядывается» на неё, отмечая общие мотивы и ситуации.

Иногда и знакомая, казалось бы, тема может получить неожиданную свежую трактовку. Уже немало написано о московской теме в творчестве «певца Арбата», но И. Б. Ничипоров в статье «Поэтические портреты городов в лирике Булата Окуджавы» находит нестандартный ход и пишет не о каждом городе в отдельности, а о *поэтическом портрете Города вообще* как «уникальной художественной целостности», содержащей «мифопоэтическое обобщение эпохи срединных десятилетий XX века» (с. 80). При этом анализ строится на конкретном материале и учитывает (да и невозможно было бы не учитывать) своеобразие окуджавской Москвы, окуджавского Петербурга, Тбилиси... Творчеству Окуджавы полностью посвящён ещё один сборник, представляющий сложившееся в Магадане «пе-



реводческое» направление в «окуджавоведении»<sup>8</sup>. Он включает работы о специфике перевода на немецкий и другие языки как поэзии (Р. Р. Чайковский, С. Б. Христофорова, П. Лигенза), так и прозы художника (С. В. Киприна); есть и библиография переводов (Р. Р. Чайковский, С. В. Киприна). Нельзя не позавидовать активности основных авторов сборника (каждому из них принадлежат здесь — по отдельности и в соавторстве — четыре-пять публикаций) и общему уверенному тону как научного редактора («Место Булата Окуджавы в русской литературе уже определилось... Имя Булата Окуджавы в мировой литературе также уже сформировалось...», с. 3), так и всего авторского коллектива, полагающего, по-видимому, что именно фигура Окуджавы (не имеющего пока, повторим, ни одного текстологически выверенного издания на *родном* языке) является наиболее репрезентативной для изучения проблемы перевода.

<...>

Читатель, вероятно, заметил, что в наших заметках о сборниках, посвящённых Окуджаве и Галичу, критических замечаний немного. И в самом деле, исследование творчества двух этих бардов заметно набирает силу, и на этом фоне заметно, что чуть подуставшее висоцковедение в каких-то моментах делает холостые обороты. Нам думается, что залог «выравнивания» (повторим ещё раз) — в исследовательском погружении каждой из этих фигур в контекст эпохи, в контекст литературы и авторской песни, и обязательно — в сам контекст ОВГ (Окуджава — Высоцкий — Галич), если воспользоваться аббревиатурой Вл. Новикова.

В новых сборниках по Окуджаве и Галичу триада ОВГ стала предметом специального рассмотрения лишь в одной работе, помещённой в первом из них — обстоятельной, богатой материалом статье С. В. Вдовина «Польские мотивы в поэзии

<sup>8</sup> Перевод и переводчики: Науч. альм. каф. нем. яз. Сев. междунар. ун-та (г. Магадан). Вып. 3. Б. Окуджава / Гл. ред. Р. Р. Чайковский. Магадан: Кордис, 2002. 127 с. 100 экз.

Окуджавы, Высоцкого, Галича»<sup>9</sup>. Зато эта триада стала темой книги В. А. Зайцева<sup>10</sup>, включившей работы последних пятнадцати лет. Здесь и очерки общего характера о каждом из поэтов, и статьи о военной тематике и поэтической традиции в их творчестве, о жанровых поисках Галича. О некоторых вошедших в сборник статьях мы писали в предыдущем обзоре, поэтому не будем повторяться, а остановимся лишь на последних работах. Так получилось, что они составили целое направление в книге — «военное».

Статья «Когда солдат уходит на войну...» имеет подзаголовок: «Ив Монтан и Окуджава, Высоцкий, Галич». Исследователь обратил внимание на признание Окуджавы о собственном интересе к французскому певцу в эпоху 50-х, о влиянии «очень тёплых, очень личных песен» Монтана о Париже на творчество российского барда («Мне захотелось и о Москве написать что-то похожее»). В. А. Зайцев убедительно показывает, что разработку военной темы у Окуджавы заметно предвосхищает «Песенка французского солдата» из репертуара Монтана, с характерными для неё, преломленными сквозь военную тему, мотивами молодости, любви, возвращения и нового ухода на войну. Те же мотивы звучат у Окуджавы в «Песне о солдатских сапогах», «Песенке о пехоте»... Монтановские отголоски обнаруживаются и у двух других классиков жанра, хотя там они, возможно, более опосредованны (через того же Окуджаву?); автор, впрочем, и не настаивает на прямом влиянии.

Нам думается, что статья «Когда солдат уходит на войну...» — настоящий прорыв в АП-ведении, — и вот почему. Это первая специальная работа, ставящая проблему влияния на авторскую песню *западной* песенной культуры, в частности — французского шансона (прежде такое влияние лишь констати-

<sup>9</sup> В кн.: Галич: Новые статьи и материалы: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. М.: ЮПАПС, 2003. 288 с. 1 000 экз. — *Сост.*

<sup>10</sup> *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. 272 с. 700 экз. (Прил. к альм. «Мир Высоцкого».)

ровалось, но не исследовалось<sup>11</sup>). Надеемся, что с легкой руки В. А. Зайцева это направление станет одним из ключевых в научной проблематике изучения авторской песни.

Несколько иначе построены впервые публикуемые (и, видимо, специально для сборника написанные) статьи о военной тематике у Высоцкого и Галича. При всей, вообще присущей работам В. А. Зайцева, обстоятельности, при умении не упустить ничего важного, им можно было бы добавить чуть-чуть проблемности — скажем, в связи с намеченной в статье о Высоцком проблемой цикла. Но и предложенный автором срез военной темы в творчестве каждого из крупнейших бардов, выполненный в жанре описательной поэтики, любопытен сам по себе, тем более что по творчеству Галича работ такой тематики пока вообще нет. Так что и здесь исследователь оказался первым. Позволим себе только не согласиться с интерпретацией финала «Песни о нейтральной полосе» в статье о Высоцком. Автор полагает, что она заканчивается гибелью героев, но в тексте речь идёт, как нам кажется, лишь о *сне*: «Спит капитан — и ему снится, // Что открыли границу, как ворота в Кремле...» В траву же капитан-пограничник и его не то турецкий, не то пакистанский коллега «рухнули» не от пуль, а «от запаха цветов».

\* \* \*

Да, книги об авторской песне разнятся не только по жанру, но и по качеству. АП-ведение становится всё более профессиональным, хотя от налёта любительства, особенно заметного в некоторых работах о Высоцком, оно ещё не освободилось.

Издания последних лет позволяют выделить три ведущие тенденции в осмыслении явления. Во-первых, это обращение к эстетической специфике и генезису авторской песни в целом, в том числе и в «межпредметном» аспекте (роль музыки).

Во-вторых, всё более широкая реконструкция бардовского контекста. Здесь Высоцкий, сохраняя лидирующее поло-

---

<sup>11</sup> Не была исследованием в строгом смысле слова и небольшая книжка однофамильца нашего героя: Зайцев В. Черты эпохи в песне поэта: (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). М.: Знание, 1988.

жение, постепенно утрачивает свою «монополию», и всё больший исследовательский интерес вызывают фигуры Галича и Окуджавы, ставших героями сборников статей, а за ними наверняка придёт очередь и других крупных мастеров — Анчарова, Визбора... Думается, после трёх больших международных конференций по творчеству Высоцкого, прошедших в ГКЦМ, придёт черёд конференции по авторской песне вообще и научных сборников такого рода.

В-третьих, всё более очевидной становится необходимость создания научных биографий бардов-классиков; при этом особенно заметны, конечно, успехи высококоведения, но и здесь Высоцкий уже сейчас не одинок.

Изучение авторской песни, по большому счёту, только начинается. Давший её нам век ушёл в историю, и лишь новое столетие приблизит нас к более-менее объективной картине, очертит научные рамки этого явления русской культуры. Но будущее АП-ведение будет таким, каким мы сегодня его делаем, и следующие поколения исследователей пойдут по нашим следам. Честь и ответственность — велики...

### 3\*

Последние годы отмечены заметным ростом исследовательского интереса к Окуджаве. Поэт ушёл от нас сравнительно недавно, всего десятилетие назад, и в первое время после ухода творчество его, естественно, давало основания не столько для научного, сколько для эмоционального разговора. Теперь оно, что называется, берёт своё и начинает осмысляться как крупное историко-культурное явление.

Региональный общественный фонд Булата Окуджавы и Государственный Дом-музей Булата Окуджавы выпустили сборник материалов Второй международной научной конференции по творчеству поэта, прошедшей в Перedelкине в 2001 году (материалы первой конференции, состоявшейся в 99-м, были

---

\* Из обзора: «И наши в общем хоре сольются голоса...»: Книги о бардах: 2004–2006 // Новое лит. обозрение. № 82. 2006. С. 482–497.

выпущены в том же 2001-м; надеемся, что будут изданы и материалы третьей /2005/) <sup>12</sup>. По сравнению с первым сборником, содержащим немало эссеистики, новый выпуск выглядит в большей степени научным. И тон в нём задают, как нам кажется, статьи, нацеленные на анализ наследия Окуджавы в историко-культурном контексте — как диахроническом, так и синхроническом.

Выделим здесь, прежде всего, статью М. Чудаковой «Возвращение лирики», в которой творчество Окуджавы рассмотрено на фоне поэзии сталинских десятилетий. Беря отсчёт от середины 30-х годов, когда «произошло вымывание лирики из публикуемой поэзии» (с. 16) в пользу советской риторики, исследовательница убедительно показывает, как этот самый риторический «осадок с середины 30-х превращался год за годом в агломераты, заменившие в советской печати поэзию. Песни Окуджавы четверть века спустя начали растворять этот осадок. Это были не первые, но наконец-то удавшиеся попытки» (с. 17). Тезис автора статьи подкрепляется богатым поэтическим материалом (кстати, более рациональная система сносок в этой и в других статьях сборника позволила бы избежать громоздкости справочного аппарата; для статьи объёмом примерно полтора авторских листа 132 «неудобные» концевые сноски с бесконечными «Там же...» — всё-таки многовато). Так, в статье показано, какую роль сыграло на поэтическом переломе к «оттепели» творчество Л. Мартынова, несшее в себе новые лирические темы и мотивы (*движение, изменение, дело* и др.), как оттолкнулся Окуджава в раскрытии темы гражданской войны от стихов Светлова... Ощущение контекстуальной насыщенности поэзии Окуджавы даёт исследовательнице верный, на наш взгляд, ключ к трактовке тех или иных песен барда. Сколько было написано в последние годы о «Сентиментальном марше», сколько раз молодые да ранние перья упрекали поэта за воспевание «комиссаров в пыльных шлемах»! И вот в статье М. Чудаковой читаем едва ли не самую точную и проницатель-

<sup>12</sup> Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб. — 2 дек. 2001 г. М.: Соль, 2004. 208 с. Тир. 1 000 экз.

ную интерпретацию песни: «Утверждается не идеологическая связь, а невынимаемость человека из условий рождения: “комиссары” (родители поэта и вообще люди их поколения — А. К.) были у его колыбели и пребудут близ неё (в прошлом) и близ его последнего одра — в будущем» (с. 23).

Статья Н. Богомолова «Булат Окуджава и массовая культура» обращена уже к современному для поэта культурному контексту. Она построена иначе: это скорее конспект возможной монографии, в котором идей пока больше, чем конкретных аргументов. Автор прослеживает эволюцию взаимоотношений песенной поэзии Окуджавы (которую он считает «гениальной» и резко противопоставляет «письменной» лирике и прозе художника, где тот явился, по мнению исследователя, лишь «одним из длинного ряда соревнователей, и далеко не всегда <...> в их первых рядах»; насколько нам известно, на конференции это мнение вызвало горячую полемику) с массовым сознанием, суть которого видит в ориентированности на «закон тождества воспринимаемого искусства и своих стереотипов, существующих сознательно или подсознательно» (с. 91). Итак, обойдя уже в своих первых «песенках» массовое культурное сознание (точен и замечателен предложенный автором статьи анализ песни 1957 года «Ванька Морозов»), Окуджава, по мнению исследователя, ощутил, что его песенная поэзия сама стала порождать стереотипы восприятия и творчества, и потому в 70-е годы почти замолчал как бард, ушёл в основном в прозу. А в 80-е аудитория окончательно разделилась на мыслящих слушателей (которых осталось, естественно, сравнительно немного) и поклонников «Пугачёвой, “Нирваны” или “Аквариума”» (с. 95; не желая переоценивать группу Б. Г., рискнём всё же возразить, что в 80-е годы её слушала как раз *мыслящая* молодая аудитория). Установившаяся в эту пору определённости в отношениях с публикой (этакий отсеб «чужих») и дала, по мнению Н. Богомолова, новый импульс Окуджава-барду. И впрямь, для него это время нового взлёта, породившего «Музыканта», «Надпись на камне», «Песню о молодом гусаре», «Счастливый жребий»... О творческих

и биографических истоках этого явления ещё будет сказано и написано; первый шаг уже сделан.

Проблемы контекста касается и яркая статья недавно (как и автор другой упоминаемой нами ниже статьи — Г. Белая) ушедшей из жизни Т. Бек «Старые жанры на новом витке». Опираясь на известную литературоведческую аксиому о развитии жанров за счёт их внутреннего перерождения, перехода в новое качество, автор показывает, какой «встряске подверг Булат Окуджава и гимн, и романс, и <...> совсем было усопшую басню» (с. 84). Скажем, «марш у него не воинственный и не бодряческий <...>, а сентиментальный. А гимн — он гимн уюту, а не государству» (с. 82; речь идёт соответственно о песнях «Сентиментальный марш» и «Гимн уюту»). Мы бы только скорректировали одно утверждение Т. Бек: говоря о «филологичности» жанрового мышления поэта, часто называющего свои произведения то *балладой*, то *романсом*, то *элегией* или *фантазией*, она считает, что в этом сказалось его «желание, усмиряя *песенно-стиховую* дрожь (курсив наш — А. К.), прислониться к вечным поэтическим формам как к прочным сваям...» (с. 81) Нам-то как раз кажется, что творческий интерес Окуджавы к жанровым обозначениям во многом вызван именно его работой с *песней*, не признающей «трёх звёздочек» вместо названия; и неспроста в его жанровом арсенале немалое место занимают именно *музыкально-поэтические* жанры (особенно романс). Напомним, что и крупнейшие коллеги Окуджавы по авторской песне то и дело используют названия разных музыкальных жанров («Марш шахтёров» Высоцкого, «Домбайский вальс» Визбора...).

Другая обозначившаяся в сборнике тенденция — попытки «поверить его (Окуджавы — А. К.) творчество серьёзным теоретическим анализом» (с. 62); так пишет Г. Белая, автор статьи «Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М. М. Бахтина». После ёмкого краткого экскурса в историю советской литературы начиная с 20-х годов, когда произошёл сдвиг от *образа* к *идее*, исследовательница, опираясь, в частнос-

ти, на бахтинское положение о слушателе как самостоятельном участнике эстетического общения, трактует лирику Окуджавы как своеобразный диалог со слушателем, в котором поэт «апеллирует к знакомому <...>, всем известному, потому что у него, автора, и у слушателя — общая память» (с. 66). По мнению Г. Белой, именно Окуджава вернул нашу словесность от *идеи* к *образу*, к тропу, метафоре как ведущей категории авторского художественного мира. Пусть эта мысль сама по себе и не нова<sup>13</sup>, но, рассматривая творчество поэта на фоне литературы 50–60-х годов, Г. Белая тоже напрасно упускает бардовский контекст и воспринимает своего героя очень «литературоцентрично». Ведь то, что она ставит в заслугу Окуджаве, одновременно осваивали Анчаров и Визбор (насыщенная метафоричность поэзии которого достойна специальной монографии), хотя Окуджава, сочиняя в конце 50-х свои первые песни, ни того ни другого, скорее всего, ещё не слышал. Это не снижает его заслуг, но помогает восстановить объективную картину.

В сборнике немало других интересных материалов разной тематики и разных жанров: исследования отдельных тем, мотивов и даже тропов (О. Клинг, Л. Дубшан, О. Розенблюм), работы о литературных и документальных источниках прозы Окуджавы (С. Бойко, А. Цуркан), историческая публицистика (М. Кораллов, Ч. Гусейнов), эссеистика (в который уже раз — Л. Аннинский и С. Рассадин); есть, как и в первом выпуске, дежурный блок статей типа «Рецепция поэзии О. в стране N» (конференция-то международная). И при этом — *ни одной работы* о поэте в связи с авторской песней. Для авторов сборника Окуджава остаётся исключительно литературным явлением. Оно и понятно — так проще: привычный подход, привычный понятийный аппарат, привычный литературный контекст...

В этом смысле более выигрышно смотрится вышедший уже тремя выпусками в издательстве с говорящим названием

<sup>13</sup> Ср.: «Окуджава возвращает в стих метафору...» (Владимиров С. Стих и образ. М., 1968. С. 146).



«Булат» ежегодный альманах «Голос надежды»<sup>14</sup>. Более выигрышно уже и в буквальном смысле слова: качественная полиграфия, приятный дизайн, твёрдый переплёт, в конце концов — приемлемый книжный формат, чего не скажешь о переделкинском сборнике, больше напоминающем журнал, под который надо мастерить специальную полку, ибо в обычную он «по росту» не входит. Но то — «одежка», а по внутренней композиции «Голос надежды» отчасти напоминает альманах «Мир Высоцкого», с 1997 по 2002 год выходивший в Музее Высоцкого. Это и естественно: у нового альманаха тот же главный редактор и составитель — А. Е. Крылов, а среди авторов обязательно встречаются знакомые по «Миру Высоцкого». Как и прежнее издание, «Голос...» разнообразен и гибок по своей структуре, адресован не только специалистам, но и любителям творчества поэта. Он включает литературоведческие статьи, биографические исследования (выделим здесь развёрнутые очерки М. Гизатулина об учительском периоде биографии поэта /1/ и о его грузинских предках и родственниках /2/), мемуары, а также рецензии и обзоры книг и дисков, библиографию. Такая оснащённость альманаха справочными материалами (это заслуга в основном А. Крылова и В. Юровского, ведущих библиографов авторской песни) позволяет говорить о нём как о первой ласточке будущего академического (именно так) окуджавоведения. В каждом выпуске есть тематические разделы — например, блок статей о романе «Свидание с Бонапартом» (1), подборки материалов о влиянии Вертинского на творчество Окуджавы и других бардов (2), о глубоком уральском «следе» в биографии поэта (3). Не имея возможности говорить обо всех материалах альманаха, остановимся на литературоведческих работах, и прежде всего как раз на тех, которые обращены к песенному

<sup>14</sup> Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве / Сост. А. Е. Крылов. [Вып. 1]. М.: Булат, 2004. 447 с. Тир. 5 000 экз.; Вып. 2. 2005. 495 с. Тир. 5 000 экз.; Вып. 3. 2006. 544 с. Тир. 1 500 экз. Ниже для удобства мы будем обозначать в тексте обзора эти выпуски соответствующими арабскими цифрами (*курсивом*) и в скобках.

контексту наследия барда; мы уже видели, что именно такой подход сегодня особенно дефицитен.

Вл. Новиков уже довольно давно — около десяти лет назад — призвал исследователей изучать феномен «ОВГ»: такую аббревиатуру он придумал для тройки наших крупнейших бардов: *Окуджавы — Высоцкий — Галич*. С тех пор известный учёный не раз демонстрировал плодотворность такого тройственного подхода, и теперь вновь обратился к нему в статье «“...Всё дал — кто песню дал”. Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича» (3). Будучи не только литературоведом, но и, по выражению одного рецензента, «остроумным и пассионарным критиком», а теперь ещё и прозаиком, Вл. Новиков любит броские, запоминающиеся научные сюжеты, выразительные метафорические формулировки. С ними удобно. Они концептуальны и помогают читателю (и слушателю) обжить то или иное литературное пространство. Вот и в новой статье автор, опираясь в основном на стихи о поэтическом творчестве и справедливо полагая, что «для всех трёх поэтов *дар* и *жертва* — не просто тематические мотивы, но категории поэтического мышления», делает вывод, что «лирические миры Высоцкого и Галича строятся по принципу “жертвоцентричности”, а лирический мир Окуджавы — по принципу “дароцентричности”» (с. 363), то есть утверждению жизни не как жертвы, но как дара (в одном из своих докладов филолог даже употребил по отношению к поэзии Окуджавы точный окказионализм «наслажденчество»). Наверное, интересная интерпретация Вл. Новикова ещё будет «обрастать» нюансами и уточняться, как будет уточняться и изложенная в этой же статье плодотворная мысль о том, что в поэзии ОВГ возродился «творческий опыт трёх основных школ классического модернизма» (с. 363) — соответственно символизма, футуризма и акмеизма<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Так, сам Вл. Новиков ещё прежде отмечал влияние на поэтику Окуджавы стихотворной техники Маяковского (см.: *Новиков Вл.* Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 188–191).

Важна для изучения творчества Окуджавы (и авторской песни в целом) и статья Р. Абельской, соотносящей поэтику барда и блатной фольклор (1). Предложив понимать под блатной песней (это понятие ещё не устоялось терминологически и трактуется исследователями различно) «дворовые» песни и песни, связанные с уголовной тематикой, исследовательница обнаруживает сходство первых песен поэта с блатным фольклором на уровне сюжетов («посещение блатной компанией кабака, любовь-измена и трагическая история героя-уркагана» — с. 156), образности (мать-страдалица или красивая одежда, оборачивающаяся у поэта «серым-серым костюмчиком», в котором выходит на сцену его лирический герой), даже строфики, ритмики и рифмовки (например, мастерская стилизация наивной рифмовки блатных песен в «Ваньке Морозове»). Всё это Окуджавой, конечно, не копируется, а, как убедительно показывает Р. Абельская, творчески переосмысливается. Если поэзия Высоцкого уже сравнительно давно привлекает внимание ученых в связи с традицией блатного фольклора, то по отношению к Окуджаве развёрнутая попытка такого анализа предпринимается — на наш взгляд, удачно — впервые; поэзия третьего крупнейшего барда, Галича, пока ещё ждёт таких работ.

На фоне статьи Р. Абельской менее убедительной представляется напечатанная следом и состоящая из двух этюдов работа Л. Левиной «Булат Окуджава и другие» (1). В первом из них автор сравнивает «песни-новеллы» Вертинского и Окуджавы. Сюжетная лирика, разумеется, связана с эпическими жанрами и содержит в себе какие-то элементы их, но вряд ли правомерно говорить о песне как «новелле в полном смысле слова», о том, что в тех или иных песнях Вертинского «нередко... *полностью* выдерживается» новеллистическая структура (с. 170; курсив наш). Этого (даже при совпадении каких-то отдельных признаков) не может быть в принципе, ибо новелла — эпический жанр. Тут же Л. Левина пишет об «исключительном лиризме новеллистических песен» Окуджавы (с. 173), и воспринимается такая формулировка не иначе как литературоведческий парадокс: песни — новеллистические, а лиризм в них —

исключительный! В общем, изначальная посылка Л. А. Левиной настолько сомнительна, что можно уже не удивляться анекдотическим пассажам вроде такого: «Соединение двух линий (в песне Окуджавы “Всю ночь кричали петухи...” — А. К.) — петушиной и человеческой — представляет собой один из возможных вариантов построения новеллистического сюжета...» (с. 177).

Второй этюд статьи Л. Левиной содержит несколько разрозненных наблюдений о соотношении авторской и массовой советской песни. Понятно, барды каждый раз «побеждают», но и тут не помешала бы точность — на сей раз не теоретическая, а просто фактографическая. Песня А. Фатьянова и В. Соловьёва-Седого «По мосткам тесовым вдоль деревни...» воспринимается исследовательницей как чуть ли не прообраз авторской песни, а ведь её основные поэтические мотивы — например, оппозицию *шинели/платья*, действительно отозвавшуюся позже у Окуджавы и Высоцкого, — до Фатьянова использовал в своей, широко известной в советское время, песне «Каховка» (и в стихотворении «Рабфаковке») М. Светлов; думается, именно оттуда Фатьянов её и позаимствовал.

Но всё же в своём большинстве научные материалы «Голоса надежды», в том числе и выходящие за рамки собственно бардовской тематики, интересны и перспективны. Такова, например, статья Г. Хазагерова и С. Хазагеровой «Окуджава и аристократическая линия русской литературы» (2): в ней поэт уподоблен аристократу, который «не обличает власть, не бодается с ней как телёнок с дубом. По своему положению он равен ей...»; он ей — «дерзит» (с. 308); таковы проделанный М. Александровой анализ стихотворения «Счастливчик Пушкин» на фоне стихов Окуджавы о других классиках (2), прослеженные М. Гельфонд параллели в «московских» стихах Окуджавы и Мандельштама (3). Не сомневаемся, что дальнейшая реконструкция историко-культурного генезиса творчества поэта обещает немало открытий, в том числе и самых неожиданных.

## УМНЫЙ ЛЮБИТ УЧИТЬСЯ... *По страницам учебных пособий\**

Начиная с 90-х годов творчество Окуджавы, Высоцкого, Галича, авторская песня вообще, стали восприниматься как уже историко-культурное явление, а значит — входить в школьные и вузовские программы, освещаться в различных учебных пособиях. От того, что и как говорится на страницах этих книг, во многом зависит восприятие звучащей поэзии второй половины истекшего столетия современными молодыми людьми. Перелистаем страницы этих пособий, ограничившись изданиями нескольких последних лет, которые в первую очередь попадают в руки сегодняшних школьников, студентов, учителей и которые вышли в свет в большинстве своём уже после известной книги «Авторская песня», подготовленной Вл. И. Новиковым и Е. Н. Басовской для серии «Школа классики. Книга для ученика и учителя»<sup>1</sup>. Издание это, литературоведческое и методическое одновременно, высокое по своему уровню, во многом проложило пути для изучения бардовской поэзии — может быть, не только в средней, но отчасти и в высшей школе.

\* Впервые: Голос надежды. Вып. 5. М., 2008.

<sup>1</sup> См.: Авторская песня / Сост., автор предисл., ст. и введ. заметок Вл. И. Новиков; Авт. разд. «В помощь ученику и учителю» Е. Н. Басовская. М.: АСТ; Олимп, 1997; [испр. переизд.] — 2002. Нам уже пришлось писать об этой книге — см.: Кулагин А. Барды и филологи: Авт. песня в исследованиях последних лет // Новое лит. обозрение. № 54. 2002. С. 333–334.

## 1.

Сначала — о школе средней. Учебник по литературе для 11 класса, вышедший под редакцией В. Г. Маранцмана, содержит специальную главу о творчестве Окуджавы<sup>2</sup>. Написана он Л. С. Дубшаном, не один год занимающимся творчеством писателя, автором большой вступительной статьи к его одному томику в серии «Новая библиотека поэта» (отдельные положения которой, естественно, использованы в учебнике)<sup>3</sup>. Участие в создании учебника специалиста по конкретному автору — заведомый плюс. Хорошо зная и чувствуя своего героя (хотя и не избежав при этом досадной фактической ошибки: отец поэта был расстрелян не в 1938-м, а в 1937-м), Л. С. Дубшан закономерно выделяет приоритеты в анализе лирики поэта: темы войны и Арбата (правда, в разделе «Арбатство, растворённое в крови...» автор постепенно переходит на другие темы, и название себя оправдывает не вполне)<sup>4</sup>. Глава выигрывает и от того, что в ней постоянно обыгрывается важный для творчества Окуджавы историко-культурный контекст — пушкинский, лермонтовский, толстовский... Интересны и отмеченные автором евангельские параллели — например, отголосок слов Иисуса «Лазарь! иди вон!» в известной песне «А мы с тобой, брат, из пехоты...»: «Вставай, вставай, однополчанин...» Манера изложения — живая и доступная.

Но вот пропорции материала и объёма внутри главы кажутся нам небесспорными. Примерно половина текста посвя-

<sup>2</sup> См.: *Дубшан Л. С.* Булат Шалвович Окуджава // Литература: Учеб. для общеобразоват. учреждений. 11 кл. / Под ред. В. Г. Маранцмана. В 2 ч. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Классикс Стиль, 2004. Ч. 2. С. 355–376.

<sup>3</sup> См.: *Дубшан Л.* О природе вещей // Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста: В. Н. Сажин, Д. В. Сажин. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 5–55. (Новая б-ка поэта).

<sup>4</sup> Эти же темы выделены в неплохой, но очень уж краткой (одной из самых кратких в книге) главке об Окуджаве пособия, адресованного «учащимся средних специальных учебных заведений», к каковым прежде относились ПТУ и техникумы, ныне повсеместно переименованные в лицеи и колледжи — см.: *Педчак Е. П.* Литература: Рус. лит. XX в. Ростов н/Д.: Феникс, 2003. С. 346–349. (Сер. «Учеб., учеб. пособия».)

щена прозе Окуджавы — его романам «Бедный Авросимов» и «Путешествие дилетантов». Для чего так подробно: неужели автор полагает, что современные школьники, не всегда прочитывающие «Отцов и детей» или «На дне», возьмутся за «Дилетантов»? Причём в Программе под редакцией того же В. Г. Маранцмана, написанной, судя по всему, на основе учебника (хотя должно бы быть наоборот), оба романа рекомендуются для внеклассного чтения<sup>5</sup>. Если для внеклассного, для чего тратить на них целый десяток драгоценных страниц учебника? И добро бы на анализ, а то ведь текст напоминает больше пересказ. Может быть, Л. С. Дубшан решил ознакомить таким образом школьника с сюжетом романа и подменить этим само чтение? Но едва ли задача учебника должна заключаться именно в этом. Кстати, глава вообще сориентирована в основном на содержательную сторону творчества художника, в ней мало собственно литературоведческого анализа (необходимого в учебнике, хоть и в популярной форме), мало терминологии (например, ни разу не встречается термин «стиль», а как обойтись без него в разговоре об Окуджаве, да и о любом писателе!).

Поскольку ограничиваться одним Окуджавой как-то неудобно, в программу (но не в учебник! странное разночтение...) под редакцией Маранцмана включён раздел о Высоцком. Правда, по объёму он примерно в четыре (!) раза меньше окуджавского в этой же программе. Чувствуется, что своего Дубшана здесь не нашлось, и составлял раздел человек случайный. Так, рассматривать «тему дружбы» здесь предлагается на примере стихотворения «Пошли мне, господь, второго...», написанного... Андреем Вознесенским (и имеющего, кстати, авторское название «Песня акына»), а Высоцким лишь исполненного на собственную мелодию. Предлагается ещё «обсуждение» (интересная форма работы!) песни «Братские могилы» на материале «воспоминаний Высоцкого об истории написания песни» (не знаем таковых «воспоминаний»). Известный фильм с участием Высоцкого «Вертикаль» назван почему-то «Высо-

<sup>5</sup> См.: Программа литературного образования: 10–11 кл. / Под ред. В. Г. Маранцмана. М.: Просвещение, 2005. С. 155.

та». Не берёмся доискиваться, откуда брал автор названия песен поэта, но в единственном на сегодня авторитетном двухтомном издании наследия поэта, составленном А. Е. Крыловым и выдержавшим почти два десятка переизданий<sup>6</sup>, нет названий «О поэтах и кликушах», «Гимнастика», «В жёлтой жаркой Африке...»: там эти тексты названы иначе. Кстати, в подготовленной тем же коллективом во главе с В. Г. Маранцманом программе для 5–9 классов (а именно — для 7-го) песня Высоцкого «Купола» названа «Песенкой о петровской Руси»<sup>7</sup>. Напомним, что в первом издании посмертного сборника Высоцкого «Нерв», вышедшем в «застойном» 1981 году, название «Песня (уж никак не *Песенка!*) о петровской Руси» появилось по цензурным соображениям («Купола» никак не проходили в эпоху государственного атеизма); в постсоветских же изданиях оно исчезло. Но представления составителей о Высоцком остаются, видимо, на уровне 1981-го года... Кстати, в авторском коллективе обеих программ нет филологов — сплошь кандидаты и доктора педагогических и психологических наук. Лишь М. А. Бабурина в одном случае названа «кандидатом филологических наук», да и то в другом — «...педагогических...»; так и непонятно в итоге, какова её специализация. Впрочем, это ничего не меняет. Кто бы из этих полутора десятков составителей ни «занимался» Высоцким и какими бы «корочками» он ни обладал, верхоглядство остаётся верхоглядством. И всё же участие квалифицированных филологов в составлении школьных программ — необходимо. Справедливости ради нужно сказать, что предлагаемые тем же авторским коллективом в программе седьмого класса аспекты анализа «Куполов» интересны и полезны: «антиномичность эпитетов», ориентация «на культуру и символику Древней Руси», «пространственный образ»; неожиданно, но оправданно предлагается сравнить песню со стихотворением поэта первой волны эмиграции Г. Иванова «Россия счастье. Россия свет».

<sup>6</sup> См.: *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М.: Худож. лит., 1990; См. также многочисленные переизд.

<sup>7</sup> См.: Программа литературного образования: 5–9 кл. / Под ред. В. Г. Маранцмана. 2-е изд. М.: Просвещение, 2006. С. 121.



Несколько страниц посвящены авторской песне в учебнике В. Чалмаева и С. Зинина<sup>8</sup>; при этом выделены имена Окуджавы и Высоцкого, покороче говорится о Визборе и Галиче. Сказано в учебнике (тоже кратко, конечно) и о рок-поэзии как наследнице авторской песни (Б. Гребенщиков, А. Башлачёв и др.). Что ж, эта преемственность, уже осмысляемая филологией<sup>9</sup>, стала на сегодня историко-культурным фактом; обращение к ней в учебнике тем более оправданно, что она по времени ещё не так далека от нынешних школьников, как авторская песня 50–70-х годов: в общении со старшеклассниками и даже абитуриентами гуманитарных факультетов нам приходилось убеждаться, что далеко не каждый из них слышал хоть раз в жизни голоса Окуджавы и Высоцкого.

В творчестве первого из них В. Чалмаев (собственно литературоведческий текст раздела написан им, методический же аппарат составлен С. Зининым) отмечает музыкальность, «элементы городского романа, мягкой романтичности, органичного синтеза высокой лирики и разговорной лексики», в творчестве второго — диалогизм, исповедальность, творческую эволюцию. Всё верно. Правда, можно оспорить утверждение о том, что младший из двух бардов в первые годы своего творчества повёл авторскую песню по пути «эстетически рискованному» — то есть «начал... с воспроизведения жутких ситуаций блатной баллады»; в высококоведческих трудах не раз отмечался иронико-пародийный характер первых песен Высоцкого, так что «жуткого» в них немного. Трудно согласиться и с оценкой творчества Галича. Справедливо говоря о театральности поэзии барда, о ключевом для неё (поэзии) «нравственном противостоянии частной жизни и казённости», В. Чалмаев называет это противостояние «утрированным», песенный монолог Галича как жанр — «тоскливым», считает, что его поэзию «иссужали рационализм и заданность», и объявляет самого по-

<sup>8</sup> См.: *Чалмаев В., Зинин С.* Русская литература XX века: Учеб. для 11 кл.: В 2 ч. 3-е изд. Ч. 2. М.: Рус. слово, 2004. С. 258–262.

<sup>9</sup> См., например: Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. ст. / Отв. ред. Ю. В. Доманский. Тверь, 2001.

эта «песенником-агитатором». Причина недоброжелательной предвзятости автора по отношению к Галичу — в консервативной приверженности автора славному, по его мнению, а вовсе не «мрачному», как у Галича, советскому прошлому, когда «люди не боялись входить в метро, а вечерами в подъезд собственного дома, не были оглушены и подавлены выстрелами киллеров». Ну да, раньше и яблоки были вкуснее, и небо голубее... Но у Галича речь идёт не о тех, кто боится или не боится войти в подъезд, а о тех, кто трусливо молчит на собраниях и своим молчанием поддерживает атмосферу лжи и цинизма, царившую в те годы (и, увы, возрождаемую сейчас, в эпоху новых организованных митингов и собраний «в поддержку курса...»). И не о тех, кто «оглушён выстрелами киллеров», а о тех, кого расстреливают на месте за «шаг влево, шаг вправо...» И таковых было гораздо больше. Так что не надо передёргивать.

В пособии по литературе третьей волны эмиграции, вышедшем в Киеве, творческий портрет Галича удался больше. Здесь ему посвящён раздел, написанный И. С. Заярной и охватывающий основные факты биографии и особенности его поэзии<sup>10</sup>. Автор слышит в творчестве поэта отклик на «ужасающую, кошунственную деформацию всех основ жизни, человеческой судьбы и личности в советском государстве», «вопиющее беззаконие, нарушение элементарных прав человека, аресты, сталинские лагеря», и выделяет ключевые грани поэтики Галича: сарказм, иронию, гротеск, анекдотичность ситуаций, пластичность языка, а также опору на мифологический контекст, на библейские сюжеты и русскую литературу. В итоге портрет получается хотя и компактным, но объёмным, охватывающим разные грани дарования художника. Жаль, однако, что у И. С. Заярной встречаются устаревшие сведения: так, сборник Галича «Мальчики и девочки» (1942) вовсе не выходил «небольшим тиражом», как утверждает И. С. Заярная, а представляет собой машинопись, хранящуюся в РГАЛИ, о чём науч-

<sup>10</sup> См.: *Заярная И. С. Александр Галич // Литература русского зарубежья: Третья волна эмиграции: Учеб. пособие для общеобразоват. учеб. заведений / Сост. Л. И. Шевченко и др. Киев: Рута, 2003. С. 141–148.*

ной общественности стало известно в 2000 году<sup>11</sup>; песня «Леночка» написана не в 1961-м, а в 1962-м году, «Когда я вернусь...» — не в 1972-м, а в 1973-м... К моменту выхода пособия уже имелись качественные издания Галича с выверенной датировкой, на которые можно было бы опереться<sup>12</sup>.

В целом удачным кажется нам и опыт Н. Ю. Русовой и В. А. Шевцова, авторов «хрестоматии с пояснениями» по русской лирике. Здесь каждый поэт (в том числе Галич, Окуджава и Высоцкий) представлен одним стихотворением и небольшим, но содержательным комментарием к нему<sup>13</sup>. Во-первых, продуман выбор текстов: у Галича и Окуджавы взяты соответственно «Петербургский романс» и «Арбатский романс», что даёт авторам, помимо прочего, возможность напомнить читателю об известном историко-культурном сопоставлении Петербурга и Москвы и по-своему освежает это противопоставление за счёт нового поэтического материала. Во-вторых, стихи рассматриваются в контексте своего времени — на фоне общественной атмосферы эпохи «застоя». Особенно это касается стихотворения Высоцкого «Я никогда не верил в миражи...», затрагивающего самые болевые точки сознания российской интеллигенции 70-х годов (правда, не обошлось при этом без неточности: обыгранная Высоцким строка Блока «Мы, дети страшных лет России...» звучит на деле не в поэме «Возмездие», а в стихотворении «Рождённые в года глухие...»). В-третьих, авторы обращают внимание на значимость стихотворной техники, поэтического языка, звукописи, что делают далеко не все, кто пишет для школы.

Этой книге по замыслу своему близка антология В. В. Агеносова и К. Н. Анкудинова «Современные русские по-

<sup>11</sup> См.: Богомолов Н. А. ...Вот она, эта книжка // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 450–466.

<sup>12</sup> См.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999; Галич А. Песня об Отчем Доме / Сост., подгот. текста А. Костромина. М.: Локид-Пресс, 2003.

<sup>13</sup> См.: Русова Н. Ю., Шевцов В. А. Читаем русскую лирику: Хрестоматия с пояснениями: Пособие для старшекл., абитуриентов и учителей. Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2001. С. 185–194.

эты», адресованная как школьникам, так и студентам<sup>14</sup>. Она содержит небольшие подборки поэтических текстов и преамбулы к ним с краткой характеристикой творчества и основной библиографией — кстати, обновлённой, что выгодно отличает книгу от некоторых других. В антологии есть нестандартные, интересные формулировки (например, об Окуджаве: «воссоздаёт царство трогательных, храбрых, сентиментальных и хрупких персонажей»), но предложена странная классификация поющих поэтов: Окуджава попал в ряд «поэтов военного поколения», Н. Матвеева — в раздел «“Городская” лирика», Ким — в «Диссиденты» (о таком поэтическом направлении мы, признаться, не слышали). «Авторская песня» представлена только Высоцким и Щербаковым. Оказывается, остальные барды к авторской песне не относятся. Такой неожиданный подход отчасти объясняется в окуджавском разделе: «Несмотря на то, что большинство своих стихотворений (далеко не большинство — А. К.) автор пел под гитару <...>, это всё же не песенные тексты, а виртуозно инструментованные (Окуджава, с присущими ему простейшими навыками игры на гитаре — виртуозный аранжировщик? — А. К.) поэтические произведения, ориентированные на слово. Именно поэтому Б. Окуджаву нельзя отнести к представителям так называемой авторской (бардовской) песни...» Но разве песни Высоцкого или почему-то вовсе пропущенного авторами-составителями антологии Галича не «ориентированы на слово»? Давно отмечено (в первую очередь самими же бардами, а затем критиками и исследователями), что основой этого своеобразного синкретического искусства является поэзия. Пересмотр общепринятого понимания авторской песни (даже с непонятной для нас оговоркой «так называемая»), конечно, не исключён, но нуждается в более развёрнутой аргументации, которой в антологии, увы, нет.

Окуджаве и Высоцкому посвящены специальные разделы ещё нескольких пособий для школьников. Одно из них на-

<sup>14</sup> См.: Современные русские поэты: Антол. / [Авт.-сост.]: В. В. Агеносов, К. Н. Анкудинов. [3-е изд., перераб.]. М.: Вербум-М, 2006.

писано В. Д. Серафимовой<sup>15</sup>. Здесь содержится традиционная информация о жизни и творчестве поэтов — жаль только, что она имеет самый общий и неконкретный характер, плюс к тому — не всегда грамотно сформулирована. Скажем, обороты «в друзьях, в близких поэт черпает (так! — А. К.) радость жизни, в песнях рассуждает (так! — А. К.) об истории и современности», «взывает к человеческой совести», «славит мир и тишину» — угадайте, о ком именно это сказано? Или: почему выражение «биографическая проза» в главе об Окуджаве закавычено, а его романы «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом» и некоторые другие прозаические произведения «могут называться исторической прозой лишь условно»? Учащимся такие вещи надо объяснять, коли уж об этом идёт речь. Кроме того, автор очень буквально понимает авторские жанровые определения Высоцкого, не замечая их стилизаторской (а порой и иронической) функции: «баллада», «серенада», «инструкция», «случай» и даже... «песня», как будто всё перечисленное выше — не песни. Трактовки некоторых из них довольно рискованны. Так, В. Д. Серафимова полагает, что в «Притче о Правде и Лжи» Высоцкий «выражает оптимистический народный взгляд на то, что правда должна быть с кулаками». Вряд ли стоило превращать Высоцкого в союзника его злейшего посмертного недруга, написавшего когда-то стихи на услышанную от Михаила Светлова фразу: «Добро должно быть с кулаками»; сомнительна и ссылка на «оптимистический народный взгляд». Но дело даже не в этом. Если бы В. Д. Серафимова следила за специальной литературой о бардах, она знала бы, что пишущие о «Притче...» исследователи трактуют её, наоборот, как одно из самых скептических произведений поэта<sup>16</sup>; знала бы и о том, что песню «Молитва» Окуджавы назвал когда-то «Молитвой Франсуа Вийона» только из цензурных сообра-

<sup>15</sup> См.: *Серафимова В. Д.* Русская литература XX в. (вторая половина): Учеб. материалы: 10–11 кл.: В 2 ч. М.: ВЛАДОС, 2002. Ч. 2. С. 185–195 («Булат Шалвович Окуджавы»), 204–217 («Владимир Семёнович Высоцкий»).

<sup>16</sup> См., например: *Томенчук Л. Я.* «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого. [Вып. I]. М., 1997. С. 84–95.

жений (почти тот же случай, что с «Куполами» Высоцкого), и её уже давно не печатают с таким названием, равно как и с названием «Франсуа Вийон», унаследованным В. Д. Серафимовой от советских изданий. Не будучи знакома с изданиями современными, она не всегда хорошо ориентируется и в старых — путает два американских собрания сочинений Высоцкого — двухтомное 1983 года и трёхтомное 1988-го; это заметно по разнобою в упоминаниях.

Попали оба поэта и на страницы пособия Д. И. Довнера и А. И. Запольского, изданного в Белоруссии<sup>17</sup>. Похоже, тут мы имеем дело с элементарной халтурой: как иначе назвать переписывание целых кусков из предисловия Р. Рождественского к упоминавшемуся нами «Нерву» и из статьи И. Дубровиной о стихах Окуджавы, опубликованной в журнале «Русская словесность» (а до этого — в одном из научных сборников МГУ). Вновь звучит уже знакомая нам мысль о первых песнях Высоцкого как произведениях, рассчитанных на «невзыскательного слушателя», которые он сам впоследствии называл «прежними» — то есть, по логике авторов, как бы отказывался от них. Зато, сказано в пособии, «настоящую популярность Высоцкому принесли песни <...> гражданского мужества, человеческой мудрости, человеческой порядочности и честности, великого патриотического долга» (с. 72). Можно представить, как поиронизировал бы поэт над такими характеристиками, отдающими риторикой газеты «Правда» и партийных собраний семидесятых годов... А первые свои песни он как раз ценил и говорил, что они многое ему дали в годы творческого становления: «Я помню первые все мои песни, потому что я ими начинал, они мне очень дороги...»<sup>18</sup>. Большой художник всегда целен, он не нуждается в делении надвое. В окуджавской же главе подборка опубликованных в 1986 году в «Юности» стихотворений

<sup>17</sup> См.: Современная русская литература: Анализ произведений шк. программы: Справоч. пособие / Сост.: Д. И. Довнер, А. И. Запольский. Минск: Кн. Дом, 2003. С. 70–79, 175–189.

<sup>18</sup> Цит. по изд.: Владимир Семёнович Высоцкий: Что? Где? Когда?: Библиогр. справ. (1960–1990 гг.) / Автор-сост. А. С. Эпштейн. Харьков, 1992. С. 394.

напрасно названа циклом — это, конечно, обычная журнальная подборка, как бы ни были важны для поэта те стихи эпохи начинавшегося общественного перелома. Понятно, что завышение статуса подборки 1986-го года идёт от упомянутой в списке использованной литературы статьи И. Дубровиной, которая той самой подборке и была посвящена. Из той же статьи текстуально заимствовано и сравнение поэзии Окуджавы и Бродского, школьнику в данном случае едва ли необходимое: оно, как нам кажется, усложняет главу, но ведь известно: брать так брать. Не сочинять же самим...

В поэтических цитатах встречаются опечатки, а в тексте — фактические ошибки. Например, авторы (скромно именующие себя составителями, но что именно они в этом случае составили? чужие фразы без ссылок? впрочем, и на авторов они мало похожи) полагают, что первая песня, «Татуировка», написана Высоцким в 1962-м году, между тем как в реальности это произошло в 1961-м; что при жизни Высоцкого не было напечатано ни одного его стихотворения (хотя в московском «Дне поэзии-1975» года было опубликовано стихотворение «Из дорожного дневника»); что «наиболее полным» изданием поэта является его «Избранное» 1988 года (и это пишется в 2003-м, при наличии упомянутого выше двухтомника и нескольких — пусть и не вполне удачных — собраний сочинений!); что умер поэт 23 июля (то есть на два дня раньше, чем это произошло в реальности). Поразительно, но ошибка допущена и в дате кончины Окуджавы: он ушёл из жизни не 13-го, как полагают Довнер и Запольский, а 12-го июня. Вот уж действительно: «не везёт мне в смерти...»

Любопытно, что ошибочная дата смерти Окуджавы перекочевала и в два других пособия для школьников, написанных на этот раз О. А. Лукьянченко и тоже содержащих разделы как об Окуджаве, так и о Высоцком<sup>19</sup>. К этой ошибке добавлена

<sup>19</sup> См.: Лукьянченко О. А. 1) Русские писатели: Биографич. словарь: Справ. для шк. 2-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2006. С. 95–101, 285–291; 2) Новые сочинения и изложения. 11 кл.: Учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2006. С. 332–256.

ещё одна: сборник Окуджавы «Острова» датирован здесь не 1959-м (когда он реально вышел), а 1964-м годом. Сами тексты о двух поэтах состоят из общих мест, а иногда их даже трудно отличить друг от друга: так, выясняется, что «тематика песен Б. Ш. Окуджавы чрезвычайно разнообразна», но и «тематика песенной поэзии В. С. Высоцкого чрезвычайно разнообразна». Да, «чрезвычайно разнообразные» формулировки... Вероятно, желая выдать свой труд за две разные, хотя и вышедшие в один год, книги, автор во второй из них разбил текст на отдельные «сочинения», решив, что старшеклассники должны писать их языком дипломированного специалиста, какковым О. А. Лукьянченко, мы надеемся, является (вот примеры этого стиля: «сказочная ситуация, изображённая в произведении, носит всеобъемлющий, универсальный характер»; «событийный ряд произведения» и проч.; так и видишь эти обороты на страницах школьных сочинений!).

Кстати, о сочинениях. Творчество бардов отражается и в сборниках текстов этого рода, которые, несмотря на недовольство филологов и педагогов, продолжают наводнять книжный рынок. Не вдаваясь в вопрос об очевидной для процесса литературной подготовки бессмысленности публикации готовых сочинений как «жанра» (не случайно авторы их — за исключением разве что О. А. Лукьянченко — обычно не обнародуют своих имён, избегая репутации «сочинителей»), попробуем взглянуть на эти тексты с точки зрения их содержания: что, собственно, предложено списать из них школьникам и абитуриентам? А поскольку данный обзор публикуется в альманахе, посвящённом Окуджаве, коснёмся лишь тех из них, где речь идёт именно о его творчестве<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> См.: Б. Окуджава: Стихи и песни Б. Окуджавы // Большой сборник сочинений-шпор для выпускников и абитуриентов / Сост. С. Рублёв. Ростов н/Д: Владис, 2003. С. 423—424; «За столом семи морей»: (Твор. портрет Булата Окуджавы); Авторская песня: (Творчество Булата Окуджавы) // 248 сочинений: Справ. материалы: Абитуриенту вуза, ученику шк. М.: Буклайн, 2003. С. 123—124; Лирика Б. Ш. Окуджавы // 555 сочинений на 5. М.: Цитадель-трейд, 2003. С. 431—434; Стихи и песни Булата Окуджавы // 200 новых сочинений старшеклассникам и абитуриентам: Учеб. посо-



Не все они оригинальны: порой один и тот же текст появляется в сборниках, выходящих в разных издательствах — скажем, одновременно (в один год) в московском «Рипол-классик» и ростовском «Владисе». Не оригинальны они и потому, что в них (за исключением разве что сочинения о цветowych эпитетах) бессистемно тасуются одни и те же мысли — о войне, Сталине и Арбате, о том, что поэту присущи «любовь к людям, надежда на лучшее», а также «скромный облик, гитара, удивительная деликатность». Авторы этих текстов то впадают в банальности («Бесспорным остаётся тот факт, что Окуджава — лирический поэт»); то, подобно О. А. Лукьянченко, переоценивают возможности «пользователей» (Арбат Окуджавы «создаёт неповторимый эстетический климат»); то позволяют себе странные трактовки творчества поэта (вдруг объявляя, что сборник 1967 года «Март великодушный» — «слабее предыдущих», ибо «при её подготовке поэт не критически подошёл к отбору стихов»; так и хочется спросить автора, а держал ли он сам этот сборник в руках?); то допускают элементарные ошибки, утверждая, например, что «в конце 50-х Окуджава первый взял гитару, чтобы напеть под её аккомпанемент свои стихи» (вовсе не первый и вовсе не в конце 50-х: песня «На Тверском бульваре», которую поэт называл самой ранней, датируется 1956-м годом). Одним словом, не советуем школьникам пользоваться этими «шпорами», а советуем читать, думать и писать самим.

Уместно сказать и о методической разработке посвящённого Окуджаве литературного вечера, подготовленной С. Б. Шадринной и опубликованной в одном из волгоградских

---

бие. М.: РИПОЛ-КЛАССИК, 2003. С. 737–741; То же // 200 новых сочинений: Учеб. пособие. Ростов н/Д: Владис, 2003. С. 555–557; Творчество Булата Окуджавы // 500 сочинений для подготовки к письменному экзамену по литературе за курс средней школы. М.: Астрель; АСТ; Транзиткнига, 2003. С. 594–595; То же // 50 новых «золотых» сочинений. М.: Олимп; АСТ, 2003. С. 551–554; Булат Шалвович Окуджава; Творчество Булата Окуджавы; Цветовые эпитеты в поэзии Б. Окуджавы // Сборник лучших сочинений. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Проспект, 2004. С. 534–536.

методических изданий<sup>21</sup>. Здесь предлагается композиция, в основе которой — стихи, песни, проза художника. Бесспорно, для учащихся, по сценарию вечера декламирующих и поющих Окуджаву, такой вечер станет живой формой приобщения к его наследию и в любом случае пойдёт им на пользу. Правда, у читателя-учителя (а значит, и у многочисленных учеников!) может из нечёткого контекста сложиться ошибочное представление о том, что в Безбожном (Протопоповском) переулке поэт поселился сразу по переезде из Калуги в Москву в 1956 году. Нет, на Безбожный он переехал уже на склоне лет, сменив до этого несколько адресов. Сочувствуем педагогу, который будет искать для этого вечера фонограмму некой «Песни об отце», рекомендуемую для включения в сценарий. Стихотворение «Мой отец», которое здесь имеется в виду, судя по приведённому зачину («Он был худошав...»), никогда Окуджавой не пелось. И, наконец, нам показалось перебором утверждение, будто последний троллейбус в известной песне поэта «плывёт по городу насилия и лжи»: ну нет этого ни в тексте, ни в подтексте...

## 2.

А теперь перелистаем соответствующие главы вузовских пособий. Прежде всего, авторы некоторых книг для студентов обращают внимание на саму авторскую песню как на историко-культурное явление, стремятся выявить её особую художественную природу, соотношение словесного и других эстетических рядов и так далее. Таков, например, сравнительно небольшой

---

<sup>21</sup> См.: «На любовь своё сердце настрою...»: Лит. вечер-портрет, посв. творчеству Б. Окуджавы // Литературные вечера. 9–11 кл.: Лит.-муз. композиции... / Автор-сост. С. Б. Шадрин. Волгоград: Учитель, 2007. С. 65–73. Назовём также аналогичную, тоже волгоградскую, публикацию разработки вечера по творчеству Высоцкого на военную тему в кн.: Предметные недели в школе: Русский язык и литература / Сост. Л. И. Косивцова. Волгоград: Учитель, 2007. С. 79–89. Преподаванию творчества Высоцкого в школе посвящена специальная кн.: *Макарова Б. А.* Высоцкий в школе: Материалы к урокам и внеклас. работе: 5–11 кл. М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2005; заслуживающая отдельного разговора на страницах какого-либо методического или высококоведческого издания.

раздел, написанный В. В. Лосевым для учебника, вышедшего под редакцией Л. П. Кременцова<sup>22</sup>. Сразу сблизив авторскую песню с рок-поэзией как ещё одним «направлением, связанным с андеграундом» (см. выше), автор раздела намечает эволюцию её, оставляя за пятидесятыми годами роль эпохи «экстенсивного» развития жанра (термин «жанр», как уже не раз отмечалось исследователями, в этом случае едва ли точен, но за неимением лучших им можно пользоваться как рабочим); он воспринимает 60-е годы как период усиления независимости и оппозиционности авторской песни, обогащения поэтики её за счёт возникшего как раз в начале этого десятилетия творчества Высоцкого и Галича. Противоречие между принципиальной непосредственностью, личностным началом авторской песни и обилием ролевых произведений в творчестве двух упомянутых поэтов В. В. Лосев считает кажущимся: «“Я” автора здесь расширяется и приобщается к другому “я”, вбирая его и делая частью себя». «Трудно определённо сказать, — подытоживает он свои рассуждения, — выполнила ли авторская песня к концу 1960-х свою сверхзадачу — выразить песенным словом правду о человеке своей эпохи, вернуть этому человеку веру в самоценность личности. Как бы то ни было, в 1970-е она уже вступала с новым партнёром по андеграунду...» (то есть — с рок-поэзией).

В этом «трудно сказать...» нам слышится некоторое лукавство: неужели автор не знает, что талант Высоцкого достиг полного расцвета в 70-е («Кони привередливые», «Купола», «Письмо в редакцию телевизионной передачи...» и др.), а Окуджава, в эту пору на время «замолчал» как бард, уже в 80-е ощутил второе дыхание и создал целую серию подлинных песенно-поэтических шедевров: достаточно вспомнить «Музыканта» или «Парижскую фантазию». А написанные в эти же годы «Леди» и «Волейбол на Сретенке» Визбора? А «Ни боли, ни досады...» Кукина и «Ленинградская» Городницкого? Под самый занавес советской эпохи авторская песня пережила новый

<sup>22</sup> [Лосев В. В.] Песенная поэзия // Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л. П. Кременцова. 3-е изд., испр. и доп. Т. 2: 1940–1990-е годы. М.: Academia, 2005. С. 383–389.

взлёт. Может быть, отнюдь не случайно, а ради своей концепции (авторская песня — 60-е; рок-поэзия — 70-е) для относительно подробного разговора В. В. Лосев избирает творчество Галича, уехавшего из СССР, напомним, в 1974-м и погибшего в Париже в 1977-м. Оно в самом деле пришлось по преимуществу на 60-е годы. Кстати, эти две с половиной страницы о Галиче написаны неплохо, с акцентом на некоторые важные грани его поэтики: трагическая ирония, «сниженная» лексика, абсурдность ситуаций, нюансы артикуляции... Обращение к поэтике — вещь беспроектная; чем оборачивается игнорирование её — мы уже видели в случае с Чалмаевым.

Тот же материал В. В. Лосева помещён в пособии, написанном им совместно с тем же Л. П. Кременцовым<sup>23</sup>. Не будем касаться здесь странной композиции книги, в которой почему-то одни поэты представлены очень краткой характеристикой творчества и подборкой стихов, а другие — лишь характеристикой творчества, столь же краткой (непонятно, например, чем Ахматова и Пастернак «хуже» в этом смысле Цветаевой и Мандельштама). Заметим лишь наличие таких «характеристик» Окуджавы и Высоцкого (без подборок), принадлежащих перу Л. П. Кременцова и находящихся поэтому в другом разделе, «далеко» от Галича (попавшего вовсе в обзорный, ибо Лосев персоналий не писал, а писал лишь обзоры), что само по себе не очень логично<sup>24</sup>. Они малоинформативны, содержат знакомые общие слова о «противостоянии злу» (Окуджава) и перевоплощении «в спортсменов и алкоголиков» (Высоцкий), а также отдельные фактические ошибки (сборник Окуджавы «Острова» — опять ему не повезло с датировкой! — вышел на деле не в 1954-м, а в 1959-м году; Букеровская премия была присуждена писателю не в 1995-м, а в 1994-м). Позволим себе усомниться в том, что «перерывы в поэтической деятельности»

<sup>23</sup> См.: [Лосев В. В.] Песенная лирика: (Авт. песня, рок-поэзия) // Русские поэты XX века: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. / Сост.: Л. П. Кременцов, В. В. Лосев. М.: Флинта; Наука, 2005. С. 270–279.

<sup>24</sup> См.: [Кременцов Л. П.] Б. Ш. Окуджава; В. С. Высоцкий // Там же. С. 233–235, 249–251.

Окуджавы, связанные с обращением художника к прозе, «длились подчас по многу лет». *По многу лет* — это преувеличение даже по отношению к сочинению *песен*, а уж в *поэтической деятельности вообще* таких перерывов просто не было. Чтобы убедиться в этом, достаточно взять в руки далёкое от совершенства, но наиболее полное на сегодня собрание его лирики в серии «Новая библиотека поэта» (см. в данном обзоре сноску 3). Но это издание в пособии не названо; между тем список рекомендуемой студентам литературы нас удивляет. Так, одна из многочисленных журнальных поэтических подборок Окуджавы (почему именно эта подборка?) соседствует здесь с двухтомником его сочинений 1989 года — кстати, изданием далеко не самым новым и поэтому не самым доступным современному студенту (Окуджаву, слава богу, переиздают постоянно); упомянуто мифическое екатеринбургское «12-е» издание сборника Высоцкого «Нерв» (сборник издавался шесть раз; в этом городе — ни разу); в список литературы включены почему-то лишь три выпуска ежегодного альманаха «Мир Высоцкого», хотя к моменту издания пособия вышли уже все шесть (последний — в 2002 году)...

Теми же издателями, что выпустили пособие Кременцова и Лосева («Флинта»-«Наука»), опубликован словарь-справочник Г. И. Романовой «Русские писатели XX века» с материалом о Высоцком и Окуджаве<sup>25</sup>. Информация в нём ещё скупер: полторы-две странички на автора. Нам скажут: но ведь это словарь, он и должен быть кратким. Не знаем, есть ли смысл в таких словарях, содержащих по преимуществу лишь фактографию, которую и так можно найти во многих источниках. Да и фактография здесь тоже не всегда точна. Например, Высоцкий, вопреки утверждению автора словаря, ничего не писал для фильма «Срочно требуется песня» — просто съёмка его выступления вошла в эту документальную ленту. Песни для «Алисы в стране чудес» не могли быть написаны им в 1977 году, ибо пластинка с записью этого дискоспектакля появилась уже в конце 1976-го.

<sup>25</sup> См.: Романова Г. И. Русские писатели XX века: Слов.-справ. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 75–77, 155–156.

Нужно ли рекомендовать студентам любительский в сущности четырёхтомник Высоцкого 1997 года, если есть профессионально подготовленное упомянутое двухтомное издание? Г. И. Романова пишет о прижизненных публикациях песен Высоцкого с нотами и о прижизненной же (кстати, искажавшей текст), упоминавшейся нами выше, публикации одного его стихотворения, но ни слова не говорит о тотальном цензурном запрете, так и не позволившем Высоцкому предстать перед читателями, о том, что эта публикация была для поэта единственной публикацией в литературно-художественном издании. Читатель может подумать, что жил-был такой советский поэт Высоцкий, печатался себе помаленьку; ну покритиковали его в 1968-м, а так всё шло нормально...

Опыт характеристики авторской песни в целом предпринят и Т. А. Никоновой и Т. А. Мегирьянц-Субботиной на страницах учебного пособия для студентов-филологов, изданного Воронежским госуниверситетом<sup>26</sup>. Авторы главы видят в авторской песне «скорее общественное, чем только литературное явление», помогающее «объяснить... двойственность времени первой оттепели, замахнувшейся на прежние авторитеты, но не сказавшей всей правды». Особое внимание обращается на важнейшие политические события той эпохи: Двадцатый съезд, ввод советских войск в Прагу, судилище над Даниэлем и Синявским (прошедшее, кстати, не в 1969-м, как считают авторы, а в 1966-м)... Естественным представляется согласие авторов с высказыванием Окуджавы о «смерти» авторской песни как явления, характерного только для определённой эпохи, определённой общественной и культурной ситуации. Конечно, отмеченная воронежскими литературоведами «политизация» авторской песни — особенно в лице Галича или Кима — несомненна, но ведь *общественное* звучание есть у любого *литературного явления*, а *только литературных явлений* не бывает.

<sup>26</sup> См.: Никонова Т. А., Мегирьянц-Субботина Т. А. «Возьмёмся за руки, друзья»: Авт. песня 60–70-х гг. // Русская литература XX века: Учеб. пособие / Под общ. ред. Е. Г. Мушенко и Т. А. Никоновой. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999. С. 647–670.

От филологического же учебника ждёшь ещё и эстетического анализа. Однако его доля здесь, увы, минимальна.

То же самое относится и к кратким (по 3-4 страницы) портретам отдельных бардов, включённым в текст главы. В них выделены содержательный, этический, общественный аспекты творчества. Так, авторы главы пишут по преимуществу о «нравственном потенциале» лирики Окуджавы; о герое Высоцкого как о «городском маргинале, с трудом продирающемся через бытовые завалы к сущностному»; об «ощущении мира (в лирике Визбора — А. К.), в котором суровость природных испытаний, человеческая несправедливость преодолеваются дружбой и любовью». Всё так, но ведь барды были всё же художниками, и в разговоре об их творчестве нужно обращаться не только к содержательной, но и к собственно поэтической его грани. Заметим, кстати, (не только в воронежском учебнике, но и у некоторых других авторов) увеличение «удельного веса» Визбора в общей картине авторской песни. Мы бы рискнули вообще прогнозировать рост научного интереса к наследию этого замечательного, пока ещё не вполне оцененного поэта, могущего претендовать на место в самом первом бардовском ряду, где пока пребывают три фигуры, представленные известной аббревиатурой Вл. Новикова «ОВГ».

Творчество Визбора — наряду с творчеством Галича, Окуджавы, Н. Матвеевой — привлекло внимание, хотя и беглое, и Е. С. Роговера, автора учебного пособия для студентов педвузов, в котором авторской песне уделена специальная глава<sup>27</sup>. Впрочем, о самой авторской песне и о перечисленных выше бардах сказано впрямь очень кратко — в пределах двух с половиной страниц. Больше повезло Высоцкому: о нём написано более подробно — почти втрое больше, чем обо всех остальных вместе взятых. Это, конечно, право автора, решившего пред-

<sup>27</sup> См.: *Роговер Е. С.* Русская литература XX века. 2-е изд., доп. и перераб. СПб.; М: САГА; Форум, 2005. С. 482–493. Ещё одно издание этого пособия, названное почему-то тоже «вторым» и тоже «дополненным и переработанным» (хотя никакие изменения в него не вносились), появилось в начале 2008 года.

ставить одного поэта сравнительно крупным планом, но вот в самом ли деле Высоцкому при этом повезло — ещё вопрос.

Во-первых, в главе предложено какое-то странное разделение поэтических текстов на «стихи» и «песни» (названия параграфов соответственно: «Стихи поэта» и «Жизнь в песне»). Странное потому, что в первый ряд попадают чаще всего... песни (хотя Е. С. Роговер, может быть, не слышал их на фонограммах?). Это, например, «Честь шахматной короны», «Мы возвращаем Землю», «Марафон». Во-вторых, автор, произнеся не вполне складную тезисную фразу «песни имеют жанровые разновидности», тоже — вслед за В. Д. Серафимовой (см. выше) очень буквально понимает жанровые определения самого поэта. В-третьих, трактовки творчества поэта здесь неглубоки и, как нам думается, поэтому недотягивают до уровня, необходимого студенту-филологу, зато они не по-академически высокопарны: «Прекрасны песни Высоцкого о спорте, всегда богатые сочным юмором или элегическим чувством грусти... Незабываемы лирические песни, посвящённые Марине Влади...» Кстати, о трактовках: уже не впервые приходится читать, что герои «Песни о нейтральной полосе» гибнут. Ну как же они гибнут, если они «мертвецки» пьяны «от запаха цветов», если «спит капитан — и ему снится, что открыли границу, как ворота в Кремле»? В-четвёртых, есть досадные неточности вроде того, что стихотворение «Мой Гамлет» (1972) объявлено написанным «спустя несколько лет после выступления в шекспировской трагедии» (каков стиль! между тем первое «выступление» Высоцкого в «Гамлете» состоялось в конце 1971-го, так что «несколько лет» никак не получается); что процитированное, судя по контексту, применительно к началу 60-х высказывание А. Эфроса о внешности Высоцкого относится на самом деле к середине и второй половине 70-х, когда поэт-актёр играл Лопухина в эфросовской постановке «Вишнёвого сада» и поэтому они тесно общались; что серия виниловых пластинок «На концертах Владимира Высоцкого», изданная на рубеже 80–90-х, включает не 22, как полагает Е. С. Роговер, а 21 диск... Вроде бы мелочи, но они свидетельствуют о приблизительности представлений автора о предмете разговора.



По сравнению с текстом Е. С. Роговера главы двухтомного вузовского учебника Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого выглядят заметно более содержательными и профессиональными<sup>28</sup>. Соавторы, будучи не только преподавателями, но и литературными критиками, привыкли мыслить концептуально, не просто описывать поэтический мир художника, но выделять в нём какие-то выразительные доминанты. Так получилось у них и с тремя ведущими бардами — несмотря на то что главы о них, как явствует из попутных публикаций, написаны разными авторами (об Окуджаве — Лейдерманом, о Галиче и Высоцком — Липовецким) и оказались в разных томах. Так вот, доминанта в этих главах оказалась во многом общей: романтический тип творчества. В творчестве Окуджавы отмечено проявление «романтической позиции, которая генетически ближе всего к светловской ветви в советской поэзии» и позволяет преображать «бытовые реалии Арбата в сказочно-чудесные образы»; позже она проявляется в тяготении художника к историческому прошлому (декабристы и проч.), а на уровне эстетики углубляется за счёт стилизации «песенок» под городской романс — «один из самых популярных жанров “маскульта”». Творчество Галича и Высоцкого же выразило романтическую направленность гротеска в литературе их времени (при наличии также гротеска социально-психологического и карнавального). Если «стилевые диссонансы» поэзии Галича «обнажают несовместимость двух миров <...>, вступающих в гротескные комбинации — мира духа, поэзии, красоты, человечности и советского уродства, хамства, убогости», то в поэзии Высоцкого «уже нет романтического двоемирия, но зато сознание лирического героя обнимает собой огромный социальный мир, разорванный кричащими конфликтами, и вбирает их все, в самых невозможных, гротескных, взрывоопасных комбинациях, внутри се-

<sup>28</sup> См.: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е гг.: В 2 т. [2-е изд.]. М.: Academia, 2003. Т. 1: 1953–1968. С. 131–139 («Песенки Булата Окуджавы»); Т. 2: 1968–1990. С. 139–143 («Александр Галич»), 143–148 («Владимир Высоцкий»). См. также переиздание 2006 г., заявленное как исправленное и дополненное.

бя». При этом любопытна и нуждается в дальнейшей научной проработке мысль о том, что «Высоцкий так и не смог примирить романтический максимализм своего лирического героя (“Я не люблю”) с его же всеядностью, открытостью для “чужого” слова и “чужой” правды».

Между тем концептуальность, при всех очевидных плюсах, оборачивается и некоторыми издержками. Как нам кажется, возведение лирики Окуджавы к романтической традиции, ведущее к утверждению (даже выделенному в тексте учебника курсивом), что в 70–80-е годы она «вызывающе ориентирована на архаику», не учитывает тесной связи её (и в указанные годы, и раньше) с традицией модернизма — например, творчества Маяковского<sup>29</sup>. Некоторая абсолютизация гротескного начала в творчестве двух других бардов оборачивается недооценкой тех произведений, где гротеска нет. Так, голословная трактовка песен Высоцкого «Дом хрустальный» и «Здесь лапы у елей дрожат на весу...» как «слащавых» обходит стороной их особую поэтическую природу — это стилизации фольклора, и в них действуют свои художественные законы.

В этом смысле более объективными и сдержанными выглядят монографические очерки об Окуджаве и Высоцком В. А. Зайцева, впервые увидевшие свет более десяти лет назад, включавшиеся автором в различные учебные пособия<sup>30</sup> и перепечатанные недавно в новом вузовском учебнике<sup>31</sup>. Другой ведущий специалист по авторской песне (и более того — один из первопроходцев изучения её), Вл. И. Новиков, выступил с очерком о Высоцком на страницах пособия по русской поэзии для студентов, соединив с общей характеристикой творчества поэта краткий анализ трёх песен, представляющих три

<sup>29</sup> См. об этом: *Новиков Вл.* Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок: Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 188–193; а также нашу ст. «Эту книгу читал молодой Окуджава» в наст. сборнике.

<sup>30</sup> См., например: *Зайцев В. А.* Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы: Учеб. пособие. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 155–178.

<sup>31</sup> См.: *Зайцев В. А., Герасименко А. П.* История русской литературы второй половины XX века. М.: Высшая шк., 2004. С. 283–295 («Булат Шалвович Окуджава»), 295–307 («Владимир Семёнович Высоцкий»).

важнейшие линии его: военно-трагедийную («Штрафные батальоны»), травестийную («Лукоморья больше нет») и лирико-философскую («Чужая колея») <sup>32</sup>. Окуджава в этом пособии не представлен, зато представлен Галич: ему посвящена необычная глава, написанная Н. Н. Кузнецовой <sup>33</sup>. Необычная тем, что «поэтический мир Галича» раскрыт здесь на примере всего одной песни — «Цыганский романс». Одна песня, даже значительная и подробно проанализированная, — это всё же маловато для знакомства с творчеством художника. Ларчик открывается просто: Н. Н. Кузнецова просто использовала здесь материал, напечатанный ею прежде в виде научной статьи об этой песне <sup>34</sup>. Что-то менять и дописывать ей, видимо, не хотелось. Но всё же пришлось: во втором («учебном») варианте появились ссылки на специальные работы о поэте и на качественные издания его наследия, чего в варианте первом («научном») не было. Видимо, сказалось участие — в качестве одного из рецензентов пособия — Н. А. Богомолова, специалиста не только по литературе Серебряного века, но и по авторской песне, не раз выступавшего с публикациями о Галиче. Например, не могла же Н. Н. Кузнецова сама, ни с того ни с сего, вдруг решить, что составленный А. Петраковым двухтомник Галича, по которому она сама же безоговорочно цитировала поэта в статье, «пестрит текстологическими ошибками и биографическими неточностями» (и это сущая правда), и что «при обращении к нему исследователь рискует повторить ошибки составителя».

<sup>32</sup> См.: Новиков Вл. И. В. С. Высоцкий // Избранные имена: Рус. поэты XX века: Учеб. пособие [для студентов филол. фак-тов] / Под ред. Н. М. Малыгиной. М.: Флинта; Наука, 2006. С. 275–289.

<sup>33</sup> См.: Кузнецова Н. Н. А. Галич (Гинзбург) // Там же. С. 237–255. Титульная расшифровка псевдонима выглядит сегодня непривычно, зато невольно напоминает эпоху борьбы с «безродными космополитами».

<sup>34</sup> См.: Кузнецова Н. Н. Время и пространство стихотворения А. А. Галича «Цыганский романс»: хронотоп интертекста // Восток — Запад: пространство русской литературы: Материалы Междунар. науч. конф. (заочной). Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2005. С. 490–500. Кстати, замечательное словосочетание: *хронотоп интертекста*. Почему бы не наоборот? И чем в данном случае отличается *хронотоп от времени и пространства*?

Слово, обращённое к учащимся, должно быть особенно точным (в смысле фактов) и особенно взвешенным (в смысле трактовок). Здесь вряд ли допустимы случайный выбор материала, эссеистическая субъективность и приблизительность. Для многих юных читателей попавшее им в руки пособие окажется едва ли не единственным источником сведений о том или ином писателе, и нельзя заведомо исказить представление о нём. Между тем издаваемые сегодня книги такого рода вызывают, как мы видим, немало сомнений и даже нареканий. Не потому ли, что авторы некоторых из них в лучшем случае считают, что общая филологическая или педагогическая квалификация позволяет им писать обо всех писателях подряд, не вникая глубоко в источники и научную литературу, а в худшем — что можно просто переписывать откуда-нибудь не ссылаясь и не стесняясь. Мы убеждены: автор учебного пособия должен не только владеть в с е м охваченным им материалом на уровне специалиста (а если это невозможно — создавать авторский коллектив с участием разных учёных), но и творчески относиться к делу, не повторять чужое, проверять факты, писать для молодёжи не формально (отделываясь перечислением тем и сборников), а увлекательно, — в общем, ощущать себя в той школе, «где учатся — все, где учитель — сам в чём-то ещё ученик» (Высоцкий)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Полнота обзора требует упомянуть и наши работы, адресованные школьникам, студентам и педагогам: *Кулагин А. В.* 1) Авторская песня // Русская литература. 11 класс: Учеб. для общеобразоват. учеб. заведений: В 2 ч. / Под общ. ред. В. В. Агеносова М.: Дрофа, 2000. Ч. 2. С. 423–436; То же — 2002; 2) Из истории одного спецкурса // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2002. С. 174–188; 3) Изучение авторской песни в школе // Проблемы изучения лирики в школе. К 200-летию со дня рожд. Ф. И. Тютчева: Материалы регион. науч.-практ. конф. Арзамас: АГПИ, 2003. С. 88–95; 4) Беседы о Высоцком: Кн. для старшекл. Коломна: КГПИ, 2005; 5) Авторская песня // История русской литературы. XX век: [Учеб. для филол. фак-тов.]: В 2 ч. / Под ред. В. В. Агеносова. М.: Дрофа, 2007. Ч. 2. С. 332–342 (её см. в наст. сборнике).

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ \*

- |   |   |
|---|---|
| Абельская Р. Ш. 99, 210                       | Ахмадулина Б. А. 189                                    |
| Абрамова Л. В. 31, 54, 55                     | Ахматова А. А. 227                                      |
| Абуашвили А. Б. 188                           | Бабель И. Э. 142  |
| Авакян С. А. 180                              | Бабенко В. Г. 36  |
| Агеносов В. В. 6, 218, 219, 235               | Бабурина М. А. 215                                      |
| Агранович Е. Д. 110                           | Багрицкий Э. Г. 88                                      |
| Азеф В. С. 133                                | Баевский В. С. 39                                       |
| Азимова Е. В. 138                             | Бараташвили Н. 188                                      |
| Айхенвальд Ю. И. 184                          | Барлас В. Я. 86   |
| Акелькин В. И. 90, 114                        | Барлас Т. В. 86   |
| Аксёнов В. П. 159                             | Басовская Е. Н. 182, 212                                |
| Александрова М. А. 66, 68, 211                | Батракова О. Я. 153, 154, 161                           |
| Алексеева И. В. 114                           | Бахтин М. М. 97, 206                                    |
| Алешковский Юз (Ю. И.) 17                     | Бачурин Е. В. 184                                       |
| Альтшуллер В. Б. 90, 164, 166, 188            | Башлачёв А. Н. 18, 216                                  |
| Андреев К. Е. 142                             | Бек Т. А. 36, 206                                       |
| Андреев Ю. А. 182                             | Белая Г. А. 61, 97, 114, 123, 187,<br>188, 206, 207     |
| Анкудинов К. Н. 218, 219                      | Берковский В. С. 190                                    |
| Анненский И. Ф. 29                            | Блантер М. И. 98, 99                                    |
| Аннинский Л. А. 19, 184–186, 207              | Блинова А. И. 33  |
| Анчаров М. Л. 6, 8, 79, 183, 195,<br>203, 207 | Блок А. А. 20, 21, 39, 97, 124,<br>162, 218             |
| Аронов А. Я. 91                               | Блох Р. Н. 24   |
| Архипочкина О. О. 24                          | Богомоллов Н. А. 38, 62, 63, 127,<br>196, 205, 218, 234 |
| Арцимович О. В. 146, 161, 180                 |   |
| Асеев Н. Н. 57, 88                            |   |

\* В Именной указатель не включены: Б. Ш. Окуджава; персонажи художественных произведений, в том числе и реальные; различные мифические персонажи; фамилии, упоминаемые в полных названиях учреждений и организаций; а также фамилии из библиографического списка.

- Бойко С. С. 61, 67, 71, 77, 88, 89,  
123, 189, 193, 207
- Борткевич Л. 27
- Босенко. В. И. 142
- Брассенс Ж. 202
- Брежнев Л. И. 186
- Брехт Б. 8
- Брик Л. Ю. 57, 59
- Бродский И. А. 189–191, 193, 222
- Бугров Б. С. 191
- Бурбоны (династия) 70
- Бушин В. С. 63
- Вайнеры А. А. и Г. А. 34
- Ваншенкин К. Я. 62, 178
- Васина Н. 144
- Вдовин С. В. 28, 200
- Велицын Б. 145
- Венгеров В. Я. 116
- Вертинская Л. В. 21
- Вертинский А. Н. 8, 19–36, 38–43,  
184, 185, 208, 210
- Визбор Ю. И. 6, 10, 17, 99, 183,  
192, 195, 203, 206, 207, 216,  
226, 230
- Вийон Ф. 220, 221
- Виноградов М. В. 91
- Влади М. (Полякова М. В.) 231
- Владимиров С. 207
- Водопьянова З. 61
- Вознесенский А. А. 7, 72, 214
- Волгин И. Л. 146
- Высоцкая И. К. 50
- Высоцкий В. С. 6–21, 26–30,  
32–35, 43–45, 47–55, 71, 72,  
79, 81, 83, 92, 99, 104, 106,  
109, 116, 162, 165, 174,  
181–183, 185, 186, 190, 192,  
195–198, 200–203, 206,  
209–212, 214–216, 218–223,  
226–233, 235
- Высоцкий С. В. 27
- Галич А. А. 6–8, 11–28, 35, 43,  
79, 92, 104, 142, 150, 162,  
181–183, 186, 189, 192, 197,  
198, 200–203, 209, 210, 212,  
216–219, 226, 227, 229, 230,  
232, 234
- Гельфонд М. М. 77, 122, 155, 211
- Герасименко А. П. 233
- Гербовицкий А. З. 114
- Гершкович А. А. 13
- Гизатулин М. Р. 60, 65, 73, 90, 109,  
137, 142, 148, 179, 208
- Гинзбург А. А. — см. Галич А. А.
- Гладилин А. Т. 178
- Глинка Т. И. 62
- Говорухин С. С. 32, 34
- Гоголь Н. В. 36
- Городницкий А. М. 6, 10, 11, 183,  
185, 226
- Гребенщиков Б. Б. 18, 205, 216
- Григорьев А. 158
- Грин А. С. 46
- Гройсман Я. И. 143, 176
- Гудзенко С. П. 53
- Гумилёв Н. С. 20
- Гусейнов Ч. Г. 207
- Давыдов Д. В. 189
- Дагуров В. Г. 63, 142, 143
- Даниэль Ю. М. 229
- Дашкевич В. С. 28
- Довнер Д. И. 221
- Долуханян А. П. 101
- Дольский А. А. 7
- Доманский Ю. В. 21, 216
- Дубровина И. М. 191, 221, 222
- Дубшан Л. С. 103, 104, 193, 214,  
207, 213
- Дунаевский И. О. 93
- Дыховичный И. В. 44

- Евтушенко Е. А. 7, 11, 72, 77, 180  
Есенин С. А. 95  
Живописцева (Смольянинова) И. В.  
57, 60, 64, 73, 75, 76, 80, 88,  
90, 123, 124, 153, 157, 179  
Жильцов С. В. 32  
Жолковский А. К. 94  
Жуковский В. А. 39, 41  
Заболоцкий Н. А. 189  
Зайцев В. А. 18, 92, 189, 191, 201,  
202, 233  
Запольский А. И. 221  
Заславский О. Б. 49  
Заярная И. С. 217  
Заячковский М. Н. 93  
Зимин И. М. 90, 114  
Зинин С. 216  
Зонов Л. Д. 143  
Зорин А. Л. 76  
Зошенко М. М. 12  
Зубовский Ю. 36  
Иванов Г. В. 25, 215  
Иванов Л. 63  
Ищук Г. Н. 71  
Каганович В. И. 113  
Каманкина М. В. 84, 198  
Камбурова Е. А. 42  
Карабчиевский Ю. А. 62, 84  
Карапетян Д. С. 27  
Карякин Ю. Ф. 44  
Качанко П. Ф. 136  
Керенский А. Ф. 81  
Ким Ю. Ч. 6, 7, 14, 15, 28, 50, 183,  
219, 229  
Киприна С. В. 200  
Клинг О. А. 207  
Клюшкина Л. 158  
Клячкин Е. И. 7, 10, 100, 184, 190  
Кнабе Г. С. 98, 122, 188  
Кнорина Л. 86  
Ковалёв Д. 59  
Ковтун В. М. 49, 50  
Коган П. Д. 59  
Козаков М. М. 98  
Коноплёв А. Б. 184  
Кораллов М. М. 207  
Коржавин Н. М. 59, 72  
Корман Б. О. 13  
Корнилова Г. П. 143, 176  
Косивцова Л. И. 225  
Костромин А. Н. 21, 150, 218  
Кохановский И. В. 29  
Краваль Л. А. 133  
Кравченко А. 138, 145  
Кременцов Л. П. 226–228  
Кристи С. М. 14, 184  
Крылов А. Е. 19, 21, 23, 25, 42, 44,  
45, 61, 90, 92, 113–116, 131,  
132, 165, 170, 191, 192, 194,  
197, 198, 201, 208, 215  
Крымова Н. А. 47  
Кузнецова Е. Р. 198  
Кузнецова Н. Н. 234  
Кукин Ю. А. 7, 10, 100, 183, 226  
Куллэ В. А. 190, 191  
Кульчицкий М. В. 59  
Куприн А. И. 36  
Кушнер А. С. 77, 190  
Лабанов С. 60  
Лебедева Е. 139, 189  
Лебедев-Кумач В. И. 9  
Левина Л. А. 49, 210, 211  
Левитанский Ю. Д. 105  
Лейдерман Н. Л. 232  
Ленин В. И. 75  
Лермонтов М. Ю. 81, 213  
Лианская Е. Я. 19  
Лигенза П. 200  
Липовецкий М. Н. 232  
Лирыка С. А. 197

- Лисочкин И. Б. 81, 106  
Лисянский М. С. 93  
Ломинадзе С. В. 188  
Лосев В. В. 226–228  
Луконин М. К. 59  
Лукьянченко О. А. 222–224  
Лыткина А. М. 135, 136  
Львов В. 91  
Майоров Н. П. 59  
Макаров А. С. 19  
Макарова Б. А. 225  
Малинин А. Н. 42  
Малкина В. Я. 21  
Мандельштам О. Э. 12, 22, 23, 77,  
122, 155, 211, 227  
Маранцман В. Г. 213–215  
Мартынов Л. Н. 204  
Марьясин И. Л. 135  
Матвеева Н. Н. 6, 16, 183, 186,  
219, 230  
Маяковская Л. В. 57  
Маяковский В. В. 28, 50, 56–73,  
75–88, 95, 108, 109, 111, 123,  
124, 209, 233  
Мегирьянц-Субботина Т. А. 229  
Медовой И. Б. 178  
Межевич Д. Е. 44  
Межиров А. П. 59, 72, 105  
Мильштейн И. И. 60, 84  
Мирзаян А. З. 190  
Михайлов М. Н. 164  
Монтан И. 91, 92, 201  
Мотыль В. Я. 144, 177  
Муравьёв М. — см. Альтшуллер В. Б.  
Мущенко Е. Г. 229  
Набоков В. В. 124  
Надеждина Н. 61  
Наполеон Бонапарт 81  
Наровчатов С. С. 59  
Некрасов Н. А. 38  
Некрасов Вс. Н. 188  
Николаев П. А. 19  
Никонова Т. А. 229  
Ничипоров И. Б. 199  
Новиков Вл. И. 6, 20, 26, 67, 70,  
72, 81, 83, 118, 124, 126, 162,  
182, 184, 189, 200, 209, 212,  
230, 233, 234  
Образцов С. В. 92  
Огнева О. 157  
Окуджав (Налбандян) А. С. (Ашхен)  
134, 135, 137, 139, 174  
Окуджав Ш. С. 134, 135, 139  
Орбелиани Г. 126  
Островой С. Г. 101, 102  
Островский А. Н. 94  
Охрименко А. П. 14, 184  
Панченко Н. В. 142  
Пастернак Б. Л. 12, 24, 72, 77, 88,  
124, 129, 227  
Педчак Е. П. 213  
Перевозчиков В. К. 31, 44, 55  
Перцов В. О. 56–58, 74  
Петраков А. Е. 90, 107, 124, 168,  
189, 234  
Петров А. 61  
Петросов К. Г. 56, 59, 72  
Петрухин В. 176  
Поздняев М. К. 40, 149  
Полежаев А. И. 21, 189  
Половец А. Б. 178  
Попов С. 150  
Поповы В. В. и Л. А. 125, 128  
Приставкин А. И. 179  
Пугачёва А. Б. 205  
Пушкин А. С. 14, 35, 40, 67, 68, 95,  
124, 126, 133, 189, 190, 211, 213  
Раевская М. А. 146  
Раскина А. А. 86  
Рассадин С. Б. 91, 104, 179, 207



- Ревич В. А. 195  
Ришина И. И. 91, 187  
Роговер Е. С. 230–232  
Рождественский Р. И. 72, 221  
Розанова М. В. 12, 104  
Розенблюм О. М. 61, 63, 68, 103,  
129, 199, 207  
Романова Г. И. 228  
Ромм А. 149  
Рублёв С. 223  
Рудник Н. М. 182, 190  
Русова Н. Ю. 218  
Сажин В. Н. 22, 46, 57, 63, 96, 113,  
155, 193, 194, 213  
Сажин Д. В. 22, 46, 57, 113, 155,  
193, 213  
Самойлов Д. С. 59, 72, 105, 189  
Светлов М. А. 88, 204, 211, 220  
Свиридов С. В. 23, 73, 120, 126  
Севастьянов В. И. 180  
Сельвинский И. Л. 88  
Семёнова Е. А. 190  
Серафимова В. Д. 220, 231  
Серебрянский М. И. 57  
Сикорский В. В. 116  
Симонов К. М. 180  
Синявский А. Д. 12, 229  
Скобелев А. В. 12, 182  
Скобелев В. П. 71, 175, 199  
Славуцкий А. 44  
Смирнов-Сокольский Н. П. 23  
Смит Дж. 190  
Смоленский Б. М. 110  
Смолянинова Г. В. 56, 57, 75,  
76, 88  
Смоляниновы 56  
Соколова Д. П. 114  
Соколова И. А. 21, 22, 30, 79, 104,  
109, 191, 195  
Солженицын А. И. 11  
Соловьёв-Седой В. П. 211  
Солохин М. Т. 146  
Соснора В. А. 77  
Сотников А. 143  
Спиваков В. Т. 178  
Спивакова С. 178  
Сталин И. В. 12, 151, 324  
Старовойтова Г. В. 84  
Тарлышева Е. А. 19  
Твардовский А. Т. 12, 126  
Типикин Е. 152  
Тодоровский П. Е. 142, 143,  
147, 148  
Толстой А. Н. 23  
Толстой Л. Н. 40, 139–141, 178, 213  
Томашевский Ю. В. 21  
Томенчук Л. Я. 49, 220  
Тырин Ю. Л. 44  
Тютчев Ф. И. 39, 235  
Уварова Н. 12, 104  
Уварова-Даниэль И. П. 89  
Фатьянов А. И. 98, 99, 211  
Федин К. А. 75  
Фет А. А. 39, 40  
Филиппо Э. де 50, 51  
Флобер Г. 131  
Фоменко В. 190  
Фризман Л. Г. 68, 78, 182  
Хазагеров Г. Г. 211  
Хазагерова С. В. 211  
Ханукаева И. В. 193  
Хмельницкий Б. А. 32  
Храмов Е. Л. 91  
Христофорова С. Б. 200  
Хрущёв Н. С. 79, 149, 150, 151  
Цветева М. И. 227  
Цой В. Р. 18  
Цуркан А. В. 207  
Цявловская Т. Г. 180  
Чайковский Р. Р. 132, 192, 200

- Чалмаев В. А. 216, 227  
Чевардин М. В. 135  
Чевардин Ю. М. 135  
Чевардина Е. Л. 135  
Чеварины 136, 174  
Чекмарёв В. 158  
Чемберлен Д. 82  
Чичибабин Б. А. 72, 77  
Чудакова М. О. 88, 139, 204  
Чулков М. Д. 35  
Шагал М. З. 22  
Шадрин С. Б. 224, 225  
Шаулов С. М. 12  
Шварц И. И. 179  
Шевцов В. А. 218  
Шевченко Л. И. 217  
Шилов К. В. 180  
Шилов Л. А. 60, 61, 123, 124,  
179, 179, 191
- Шипов Р. А. 192  
Шляховая О. В. 19, 26  
Шмидт С. О. 188  
Шохина Т. 158  
Шпаликов Г. Ф. 116  
Шраер-Петров Д. П. 153, 154, 161  
Шрейберг В. Ф. 14, 184  
Щемелёва Л. М. 19, 20  
Щербаков М. К. 183–185, 219  
Щербакова В. Ф. 114  
Щипачёв С. П. 100  
Эпштейн А. С. 221  
Эфрос А. В. 231  
Юнкерс Г. 80  
Юровский В. Ш. 107, 113, 114,  
119, 179, 191, 192, 194, 208  
Holbeck M. v. 138

## Содержание

*Коротко об авторе* ..... 5

### I

Авторская песня. *Из вузовского учебника* .....6  
«Сначала он, а потом мы».

*Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского* .....19  
«В ключе Булата» .....44

### II

Эту книгу читал молодой Окуджава .....56  
«На Тверском бульваре». *О первой песне «нового» Окуджавы* .....90  
Стихи об озорстве .....106  
Булат Окуджава: из неопубликованного .....113  
«Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис».

*«Тупиковая ветвь» творчества?*  
*(В соавторстве с А. Е. Крыловым)* .....131

### III

Встречи в зале ожидания .....176  
Окуджава и окуджавоведение в обзорах  
«Нового литературного обозрения» .....181  
Умный любит учиться... *По страницам учебных пособий* .....212  
*Именной указатель*.....236

Кулагин Анатолий Валентинович  
**ОКУДЖАВА И ДРУГИЕ**  
*Из исследований и рецензий 2002–2007 гг.*

*Научное издание*

*Редактор-составитель А. Е. Крылов  
Гениальный продюссер М. Р. Гизатулин  
Отв. за выпуск В. А. Щербакова*

*Алфавитный указатель выполнен  
И. Некрасовым и В. Юровским  
Компьютерная вёрстка и обложка Д. Дзюба*

*ООО «Профорбита»  
115409, Москва, пр. Маршала Жукова, 39*

*Подписано в печать 11.06.08. Формат 60 x 88/16. Бумага офсетная  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,5  
Тираж 200 экз. Заказ № ??*

**ОТПЕЧАТАНО:**

Издательство «Булат» представляет:

**Ирина Живописцева**  
**О ГАЛКЕ, О БУЛАТЕ, О СЕБЕ...**  
*(2006; 240 с., в переплёте)*

Книга представляет собой дополненное переиздание воспоминаний Ирины Васильевны Живописцевой, сестра которой стала первой женой Булата Окуджавы. Повествование посвящено малоизученному периоду биографии поэта и охватывает в основном 1946–1965 годы. В качестве приложения в книге помещены письма поэта к жене в роддом (1954). Иллюстративный ряд составили более ста фотографий и документов, большинство из которых публикуются впервые.

Имеется на складе издательства.

Издательство «Булат» представляет:

**Андрей Крылов**

**МОИ ВОСПОМИНАНИЯ О МАСТЕРЕ,  
или КАК Я СТАЛ АГЕНТОМ КГБ**

Книга о встречах с Б. Ш. Окуджавой (1924–1997), происшедших в период с 1980 по 1994 годы, а также о дальнейших событиях, связанных с историей, произошедшей вокруг взаимоотношений барда и автора воспоминаний. В ней приводятся малоизвестные интервью писателя (одно из них — впервые публикуется в полном варианте), взятые у него мемуаристом в 1993 году. Кроме того, здесь «звучат» фрагменты редкой фонограммы с памятного юбилейного вечера Мастера 1984 года. Монография иллюстрирована многими уникальными фотоматериалами и документами.

Издательство «Булат» предлагает:

**ГОЛОС НАДЕЖДЫ**  
**Новое о Булате Окуджаве**

Выпуск первый  
(2004; 448 с., в переплёте)

Альманах, целиком посвящённый жизни и творчеству Б. Ш. Окуджавы, публикует новые для российского читателя материалы, а также не известные ранее широкому читателю архивные документы. В понятие новизны, кроме текстов, написанных специально для этого издания, редакция и редакционная коллегия включают и новое качество, которое обретают, к примеру, переводные и редкие зарубежные русскоязычные статьи, впервые перепечатываемые в России, «бумажные» варианты интернет-публикаций, обзоры советской периодики...

Под обложкой первой книги собраны мемуарные свидетельства поэтов В. Сикорского и Е. Игнатовой, критика В. Соловьёва, издателя В. Цветкова; интервью и письма Окуджавы; статьи о его поэзии и прозе, написанные Л. Фризманом, А. Кулагиным, А. Крыловым, Л. Левиной, Р. Абельской и другими; биографическое исследование М. Гизатулина, рецензии и обзоры, справочный раздел, посвящённый библиографии.

В редколлегию альманаха входят ведущие исследователи, посвятившие свою жизнь творчеству поэта и барда, а также авторской песне как явлению отечественной культуры. Книги серии богато иллюстрированы и будут интересны как учёным различных специальностей — от филологии до музыковедения, так и всем, любящим творчество Булата Окуджавы.

Издательство «Булат» предлагает:

**ГОЛОС НАДЕЖДЫ**  
**Новое о Булате Окуджаве**

Выпуск второй  
(2005; 496 с., в переплёте)

Второй выпуск альманаха включает как традиционные разделы: «Из воспоминаний», «Публикации», «Штудии», «Галерея ГН», «Окуджава сегодня», «Круг чтения», так и новые, где материалы сгруппированы по жанровому, тематическому или иному признаку.

Основу книги составили воспоминания певицы Е. Камбуровой, искусствоведа И. Уваровой-Даниэль, историка И. Зориной (Карякиной), писателей А. Городницкого, Л. Шилова, Е. Храмова и И. Волгина, публикующиеся впервые или существенно переработанные или дополненные; три интервью Окуджавы Тбилисскому радио (1980–1987); около сорока его писем читателям из Риги, Учкудука, Москвы, Ленинграда, Хмельницкого, Челябинска и Нижнего Тагила с подробными биографическими комментариями, статьи о творчестве писателя. Сюда включены статьи, а также обзоры: советской критики 60-х годов о повести «Будь здоров, школяр», посмертной грузинской литературной периодики и мемуарных публикаций последних лет, а также рецензии на диски и книги о творчестве Окуджавы.

В качестве приложения печатаются текущая библиография поэта. В книгу включено более 130 иллюстраций.



Издательство «Булат» предлагает:

**ГОЛОС НАДЕЖДЫ**  
**Новое о Булате**

Выпуск третий  
(2006; 544 с., в переплёте)

Третий сборник серии посвящён событиям окуджавоведения 2005 года. Он традиционно открывается разделом «Из воспоминаний». А под шапкой «Урал, 1964» по тематическому принципу объединены материалы, касающиеся приезда уже известного поэта Булата Окуджавы в Нижний Тагил, где был арестован, а затем расстрелян его отец и где он сам прожил с 1934 по начало 1937 года. «Уральский» раздел, а также ряд других статей выпуска наглядно показывают, насколько ненадёжна человеческая память и как опасны бывают мемуары в качестве единственной опоры для выводов биографов.

Тему Тагила и 1937 года предваряет раздел «Публикации», куда, кроме двух интервью и архивных документов семьи Смольяниновых—Живописцевых, включены письма Окуджавы к друзьям его ранних школьных лет. Раздел «Штудии» на этот раз рассказывает о третьей перedelкинской международной конференции филологов, посвящённой творчеству писателя. Другой раздел, появившийся впервые, назван цитатой из окуджавской песни: «Строка из старого стиха слывёт настоящей». Известные в области авторской песни учёные задаются вопросом: почему Булат Шалвович сам не опубликовал — ни в периодике, ни в сборниках — три стихотворения, взятые из фонограммы одного его выступления 1961 года?