



*“Как отец бывает,
так и нимет”*

К 60-летию Анатолия Валентиновича Кулагина

Государственный социально-гуманитарный университет

«КАК ОН ДЫШИТ, ТАК И ПИЩЕТ»

К 60-летию Анатолия Валентиновича Кулагина

Коломна

2018



УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)
К16

Рекомендовано к изданию
редакционно-издательским
советом ГСГУ

К16 «Как он дышит, так и пишет»: сборник научных трудов к 60-летию профессора Анатолия Валентиновича Кулагина / отв. ред. В. А. Викторovich. – Коломна: ГСГУ, 2018. – 158 с. ISBN 978-5-98492-409-2

Сборник составили статьи по истории русской литературы XIX–XXI вв., которыми друзья и коллеги поздравляют с юбилеем профессора кафедры литературы Государственного социально-гуманитарного университета А. В. Кулагина. Тематика сборника соответствует научным интересам юбиляра.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=Рус)

ISBN 978-5-98492-409-2

© ГОУ ВО МО «Государственный
социально-гуманитарный
университет», 2018

«НЕ СТАРАЯСЬ УГОДИТЬ»

«Не бойтесь тасовать колоду» – пелось в одном культовом фильме. Я припомнил этот припев по поводу давнего эпизода, когда подающий надежды пушкинист Анатолий Кулагин (далее АК) данный ему от Бога исследовательский дар бросил на формирующийся материк авторской песни (впрочем, кое-что оставив и для Александра Сергеевича, иногда приводя его с собой на новую землю). Не скрою, мне тогда казалось, что АК, с его научным снаряжением, целит из пушки по воробьям. Воробьи те были дороги моему поколению (Окуджава, Высоцкий, Галич, Визбор), это было «наше», хотя и не «всё». Да и не сравнить: пушкинистика с ее арсеналом – и пребывавшие во младенчестве окуджава-, висоцко- и прочие ведения. Переместить этот арсенал на почву юного научного направления – очевидно, это и была задачка, увлекшая АК и круто повернувшая его научную судьбу. А воробьев он справедливо почел птицами просто другой породы.

Довелось как-то и мне «тасовать колоду» совместно с АК на другом – педагогическом – поприще нашей общей жизнедеятельности на коломенском филфаке. В то приснопамятное времечко АК был деканом, а я завкафедрой. Перестроечная волна «освобождения от догм» позволяла реализовать наши представления, каким должен быть филолог, и мы сполна этим воспользовались, разумеется, при поддержке коллег (то был золотой век кафедры: Краснов, Ингер, Петросов, Ауэр...) и при непротивлении благоволящего начальства. Был нами сооружен эксклюзивный учебный план, помимо обучения специальности направленный на ликвидацию историко-культурной безграмотности наших студентов. Так, параллельно курсам истории русской и зарубежной литературы читались российская и всеобщая история, история искусств, годовой «Мир Библии». Он единственный остался от нашего реформаторского загула; теперь мы ходим по струнке и ностальгируем по «дням свободы».

Мне казалось тогда и кажется теперь, что энергетика либеральных ценностей, идущая во многом от героев его исследований, соединилась у АК со строжайшей презумпцией целесообразности: четкость и ясность намерений – дисциплина интеллектуального усилия – точно рассчитанный результат. Так в научной деятельности, но так и в остальном (оценим хотя бы симметрию отцов и детей: за Анатолием и Марией следуют подающие новые надежды Толик и Маша). Он выходит к студентам или иным слушателям застегнутый на все пуговицы (даже если их нет), с чем-то продуманным и выжитым – человек хорошо знает, чего он хочет!

А все-таки жаль, что уже давно не слышу его фирменный закатистый смех (Достоевский уверял, что человека безошибочно угадаете по тому, как он смеется). Может быть, я не прав, но сдаётся мне в последнее время, что АК отдал предпочтение миру, созданному упоминавшимися выше его героями. Отчасти объяснимо это спецификой нашей профессии, когда объект исследования плавно перетекает в строй личности наблюдателя и толкователя. Мир авторской песни – остров свободы, о берега которого бьются волны раболепия, политиканства, пошлости. А «тайной свободе» требуются Хранители, терпеливо разъясняющие островитянам правила безопасности и личной гигиены.

Всегда трудно держать планку профессионализма и порядочности, а в иные времена особенно. Есть, однако, и на этом тернистом пути свои маленькие радости: новые книги, старые друзья, толковые ученики, признание твоего труда понимающими...

Не знаю, права ли вышеупомянутая культовая песенка, в которой были и такие слова: «пытайтесь жизнь перебороть». Всё-таки жизнь всегда жизнь, не всё в ней сводится к «борьбе». Хотя и без нее никак не получается. Выбор всегда остается за нами.

Короче говоря, дорогой Анатолий Валентинович, пожелание наше (это я уже от имени всех собравшихся в этой книжке) – оставайся самим собой, каким мы тебя и ценим.

ПУШКИН, КУШНЕР, ШПАЛИКОВ...

Обзор последних работ А. В. Кулагина: сборник статей о Пушкине, книги об А. Кушнере и Г. Шпаликове. В разных по тематике работах выявляется единая система ценностей русской поэзии последней трети двадцатого столетия.

Ключевые слова: Пушкин, А. Кушнер, Г. Шпаликов, поэзия, традиция, мотивы, авторская песня, личность, контекст.

У Анатолия Кулагина не совсем обычная научная и литературная судьба. Кандидатскую диссертацию защитил как пушкинист, а потом стал первым доктором наук «по Высоцкому». Монография «Поэзия Высоцкого. Творческая эволюция» с 1996 по 2013 гг. вышла тремя изданиями (предложенная в ней периодизация творчества поэта получила признание коллег). В соавторстве с А. Е. Крыловым написана книга «Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта» (2010). В 2009 году появляется книга «Лирика Булата Окуджавы». А. Кулагин постоянно пишет и о Галиче, а в 2013 году в «ЖЗЛ» выводит его книга «Визбор». В общем, ясно, что перед нами ведущий исследователь авторской песни – и в филологическом, и в историко-биографических аспектах.

Однако со временем выяснилось, что у коломенского профессора есть еще одна стойкая привязанность: давно, в аспирантские годы, учась в Ленинграде, он увлекся поэзией тамошнего живого классика, что привело годы спустя к написанию книжки «"Я в этом городе провёл всю жизнь свою..." Поэтический Петербург Александра Кушнера» (2014). Вот такой широкий фронт работ. А в чем же общая литературоведческая стратегия А. Кулагина? Об этом сто-

ит поговорить на материале трех его последних книг.

Сборник статей о Пушкине [Кулагин 2015] отмечен тематическим разнообразием. Автор – пушкинист, что называется, конкретный, порой по-хорошему педантичный и вьедливый. К сенсационным интерпретациям он не склонен, зато на его утверждения можно положиться, а некоторые наблюдения годятся для цитирования в комментариях к академическому собранию сочинений классика. Такова, скажем, заметка «Надпись к воротам Екатерингофа», где каждая из четырех строк пушкинской эпиграммы получает контекстуальное исследование, исчерпывающее и притом не слишком пространное. А. Кулагин печатался и во «Временнике пушкинской комиссии», и в «Онегинской энциклопедии» (особенно выразительна тут статья «Противоречия»). «Пушкинский протеизм», «Карамзин как герой пушкинской прозы», «Стихотворение “Полководец”» – всё это отмечено и добротностью, и живостью изложения. Автор неизменно корректен и уважителен по отношению к предшественникам, есть у него и заметки, специально посвященные рано ушедшим из жизни пушкинистам: Александру Фейнбергу (младшему) и Евгению Хаеву.

Вполне органичным выглядит в этом сборнике его третий раздел, где речь идет о пушкинских мотивах у поэтов второй половины XX века. Назовем имена этих поэтов в алфавитном порядке: Бродский, Высоцкий, Галич, Кушнер, Окуджава. В чем здесь потенциальная проблемность и пикантность? В том, что имена трех крупнейших бардов соседствуют с именами двух больших поэтов, в принципе отрицавших авторскую песню в качестве полноценной и полноправной части русской поэзии. Да, Бродский похвально отзывался о Высоцком, Кушнер был в хороших отношениях с Окуджавой, но тем не менее обоим враждебно было само сочетание стиха с мелодией. Может быть, стоило это противоречие вывести наружу? Прочитировать

и прокомментировать «Недопесни» (1977) юной Вероники Долиной, где «Пушкин» и «Кушнер» предстали своеобразными паронимами: «Александр Сергеевич Пушкин / Может быть, меня и похвалит, /А Александр Семёнович Кушнер / Может быть, меня и простит...». Не простил Кушнер бардов и почти сорок лет спустя, что красноречиво выразилось в их совместном с Е. Рейном демарше против присуждения Юлию Киму Национальной премии «Поэт». А молодые поэты-филологи-критики (сейчас эти три функции всё чаще сочетаются в одной литперсоне) настроены по отношению к авторской песне, как правило, совсем нигилистически...

«Бард Пушкин» (выражение, созданное Ю. Визбором не без участия А. Одоевского) помогает А. Кулагину нейтрализовать указанное противоречие. В соотношении с универсальным и вечным Пушкиным произведения «письменной» поэзии и стихотворения-песни предстают равноправными разновидностями единой системы.

Скажем, статья «Бродский, Кушнер и пушкинский “Памятник”» завершается выводом, который вполне применим и к разбору «Памятника» Высоцкого: «Поэты и переосмыслиют традицию, и в то же время остаются ей верны, сохраняя ключевой мотив классического стихотворения» [Кулагин 2015: 218]. Поэт – это тот, кто причастен к пушкинской парадигме, кто не просто клянется Пушкиным, но умеет вступить с ним в содержательный диалог. И с такой аксиологической позиции поющие поэты и поэты пишущие потенциально равны.

В первой книге Кулагина о Кушнере наш живой классик был увиден и показан читателю на фоне петербургской топографии. А в сборнике «Кушнер и русские классики» таким фоном стала история российской словесности: «Лирический герой Кушнера нередко предстает как читатель, причем чтение оказывается у него не только информативным, но и эмоционально воздействующим. Читает он не

только литературное произведение как таковое, но и справочные материалы (примечания), интересуется творческими материалами писателя (рукописями и рисунками). Сюжеты литературы и искусства вообще – а порой и прямые цитаты из классиков – дают материал для разнообразных аналогий с современной жизнью, прежде всего – жизнью лирического героя» [Кулагин 2017а: 101]. А. Кулагин с ощутимым удовольствием перевоплощается в героя книги и приглашает нас сделать то же самое.

Помимо Пушкина, эмоциональный читательский мир Кушнера образуют Лермонтов, Фет, Лев Толстой, Чехов. Все реминисценции из великих предшественников реальны, никаких притягиваний за уши, никакой надуманной «интертекстуальности». Иногда исследователь приводит вещественные доказательства, за которыми стоит индивидуальный опыт: так, как Кушнер читает классиков, – так и А. Кулагин читает Кушнера. Вот он цитирует строфу: «Еще я выкуплю суровый том Толстого. / Где, руки хваткие заткнув за пояс, / Он осудительное произносит слово, / Готовый вытолкнуть искусство за порог» [Кулагин 2017а: 43]. После чего поясняет, что имеется в виду пятнадцатый том из двадцатидвухтомного собрания сочинений, где помещен трактат «Что такое искусство?». Том подписан к печати 10 августа 1983 года, а кушнеровское стихотворение написано 10 ноября. Конечно, это важно не столько фактографически, сколько эмоционально, как иллюстрация действия вечного двигателя «писатель – читатель».

Состав последнего раздела этого сборника несколько эксцентричен: тут и рассказ о диалоге Межирова и Высоцкого, и заметки об Окуджаве как «ленинградском поэте», и статья «Бродский в творческом сознании Визбора». Но диссонанса нет: под знаком Кушнера (вопреки полемическим эскападам самого поэта) выстраивается единая система ценностей русской поэзии последней трети двадцатого столетия...

«Шпаликов» – книга для А. Кулагина столь же неожиданная, сколько закономерная. Если в случае с Визбором (предыдущим ЖЗЛовским героем автора) надо было доказывать его причастность к истинной поэзии, то у Шпаликова репутация совсем другая. «Поэт, режиссер, сценарист» – так о нем обыкновенно пишут в энциклопедиях, начиная со слова «поэт». С авторской песней Шпаликов связан довольно косвенным образом. «Сколько было у него песен – именно авторских? Трудно сказать: на магнитофоны они почти не записывались, хотя в интеллигентных компаниях – и со Шпаликовым и без него – звучали. Но до наступления постсоветской эпохи, до 1990-х годов, его имя не соотносилось с авторской песней и не оказывалось в одном ряду с именами ее творцов» [Кулагин 2017б: 85]. У Шпаликова есть «культовые» стихотворения, например: «По несчастью или к счастью, истина проста...». Есть у него и песни в эстрадно-советском смысле: знаменитая «Я шагаю по Москве» из одноименного кинофильма (в книге рассказывается, как она сочинялась Шпаликовым на готовую музыку композитора А. Петрова) или «Палуба» (на музыку Ю. Левитина). А. Кулагин с добродушной ироничностью вскрывает незаметные огрехи «успешной» песни (нелогичное «битого льда» и «навигации» [Кулагин 2017б: 67]) и показывает, как эти слабости компенсируются лирической интонацией. В таком же филологическом духе разбирается и авторская песня «Людей теряют только раз...» с ее глагольно-тавтологическими рифмами. Обаятельные «неправильности» входят в само вещество песенности. А. Кулагин выявляет содержательную доминанту этой поэзии: «Шпаликов и его песни несли в себе ощущение праздничности, разлитое в том времени – времени надежд, помноженных на молодость. И песня, по своей сути грустная, как бы скрашена этой праздничностью» [Кулагин 2017б: 109].

Собственно литературоведческая составляющая в книге «Шпаликов» – даже не главная. А. Кулагин основательно

вник в специфику кинопроизводства и кинематографического быта, показал прихотливый психологический облик героя, стиль его повседневного поведения, драматизм любовно-семейной жизни, мучительное сопротивление идеологической «системе». Рецензент «Экслибриса» отмечает: «На наше счастье, писатель превозмог ученого. Кулагин находится не над схваткой, а в самой гуще битвы добра со злом» [Сенкевич 2018]. Я с этим согласен – с той поправкой, что писателю, автору биографической книги незачем «превозмогать» ученого, они вполне могут ужиться и под одним переплетом. Книга о такой личности, как Шпаликов, не может не быть междисциплинарной: тут и филология, и киноведение, и социальная история. Литературность повествования и помогает всё это сплавить воедино.

А доминанта личности всё-таки обозначается словом Поэт. Шпаликов был поэтом в каждом своем житейском шаге, и в гибели: по собственной воле ушел из жизни на напрогноченной Высоцким фатальной цифре «тридцать семь»...

Все книги А. Кулагина – о поэтах (эта статья была уже написана, когда в Коломне вышел сборник «Словно семь заветных струн... : статьи о бардах, и не только о них»). И общее движение мысли в этих работах – от текста к историко-литературному и социальному контексту, от индивидуального слова – к тайне личности и ее разгадке. Тренд актуальный и продуктивный.

P. S. Это была рецензия для «Вопросов литературы» (2018, № 5). Там всё правда, говорить которую легко и приятно, но всё же хочется напоследок выйти из формата и добавить несколько дружеских слов.

Анатолий Валентинович Кулагин живет и работает целеустремленно и гармонично. Ему удалось так много сделать, поскольку он не писал ничего лишнего, случайного

и необязательного. Всё – о русской поэзии и об авторской песне как ее неотъемлемой части.

Он не просто исследует поэзию – он живет чужими стихами как своими, как бы присваивая их, а потом даря читателям и слушателям. В день столетия со дня рождения Галича я посмотрел-прослушал видеозапись лекции Анатолия Валентиновича о крамольном классике в коломенском музее-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» и получил большое удовольствие не только от биографического рассказа с краткими разборами, но и от декламации текстов. Такой агент поэзии в прозаическом мире сам достоин звания Поэта.

Нас с Анатолием Валентиновичем объединяет многое – и тематически, и идейно. К тому же у нас есть одна общая любовница. Спокойно! Это метафора. Когда-то мы говорили на вечную тему сравнения двух столиц, и я сказал, что Москва для меня – это как бы законная супруга, а Питер – как бы любовница, к которой навещаешься на время, но достаточно регулярно. Анатолий Валентинович (обладающий редким чувством юмора) эту шутку принял, имея в виду, что сам он состоит в законном браке с Коломной. Ему в жизни повезло: он не просто бывал в городе на Неве, но и жил там в аспирантские годы. Его роман с Петербургом привел к замечательным последствиям, о которых уже сказано выше. Но и Москва – город Окуджавы, Высоцкого, Галича, Визбора и Шпаликова – помнит о заслугах перед ней нашего юбиляра.

Наряду с признанными достоинствами у Анатолия Валентиновича есть один очевидный недостаток – чрезмерная скромность. Однако это, как говорится в отзывах, не отражается на общей оценке его личности, поскольку такова скромность истинного российского интеллигента, которая сочетается со стратегической принципиальностью в научных и жизненных вопросах.

От имени московских коллег Анатолия Валентиновича

поздравляю его со славной датой, шлю сердечный привет Марии Яковлевне и детям юбиляра!

Литература

Кулагин А. В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: сб. статей. – Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. – 274 с.

Кулагин А. В. Кушнер и русские классики: сб. статей. – Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. – 240 с.

Кулагин А. В. Шпаликов. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 278 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. Биогр.; вып. 1662).

Сенкевич А. Моцарт оттепели. О неореализме, конфетах «Птичье молоко» и песне, дописанной Галичем // НГ–Ex Libris. – 2018. – 8 февраля.

О ДИАЛОГАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В СТИХОТВОРЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА

В статье анализируются стихотворные произведения Пушкина, где встречаются диалоги героев, весьма сходные с театральными диалогами, а иногда и вовсе от них не отличимые. Так, поэмы «Монах», «Цыганы», «Полтава» «Анжело», «Медный всадник», роман «Евгений Онегин», стихотворения «Сказки. Ноёл», «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Герой» и многие другие могут быть рассмотрены не только по законам поэзии, но и по законам театра, сценического действия. Диалоги в ткани поэтического высказывания свидетельствуют, по мнению автора, о том, что Пушкин, сочиняя стихи, в своём воображении нередко «видит» театральную сцену, которую по мере необходимости озвучивает голосами действующих лиц. Возникновение таких диалогов можно рассматривать как переход границы между «чистой» литературой и «чистым» театром. Пробразом театральной драматургии, например, служит у Пушкина прямая речь героя стихотворения, начинаемая в традициях театральной пьесы с имени действующего лица, выписанного над строкой.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, диалоги, монологи, театральные ремарки, сцена, литературная запись театрального зрелища.

В наши дни можно было бы не упоминать о том, что Пушкин в высочайшей степени владел искусством театрального диалога. На эту тему существует великое мно-

жество литературоведческих и театроведческих работ, для обсуждения которых здесь, к сожалению, нет места. Но и без академических подсказок нетрудно догадаться, что сценические диалоги в «Борисе Годунове» и «Маленьких трагедиях», в «Русалке» и «Сценах из рыцарских времён» по своему смыслу и значению выходят далеко за пределы собственно *театральной* драматургии, являются *литературной* классикой в самом широком смысле слова. Тут нет повода для сомнений...

Наша работа посвящена более узкой теме. Как известно, поэзия Пушкина изобилует примерами, в которых авторская стихотворная речь перебивается прямой речью воображаемых героев произведения. Соотношение речи автора и речи героев в стихах, а также словесно выраженный декорационный фон являются той проблемой, которую мы пытаемся если не решить, то хотя бы поставить. Можно сказать короче и проще: сколько *театрального* в лирике Пушкина, т. е. в лирике, формально не относимой к драме? Наши соображения будут основаны на образцах лицейского творчества, а также, главным образом, на произведениях, написанных Пушкиным в 20-е годы. Аргументация потребует и обращения к «Евгению Онегину», к поэмам – тем более, что роман в стихах при его начале автор называл «большим стихотворением» [Пушкин 1937–1949: VI, 638].

Осмысливая с избранной точки зрения обширный круг стихотворных произведений, нам придётся признать, что их автор обладает далеко не только «фотографической» памятью. Поэтический образ, как правило, обладает не одним лишь «репортажным» характером, не описывает пресловутой «реальной действительности». Только вульгарные материалистические догматики могут полагать, будто поэзия документально воспроизводит действительность. Весь опыт поэзии Пушкина находится в противоречии с такой трактовкой. Например, описание сражения

в «Полтаве» не репортаж хотя бы потому, что поэт не видел реального события, а по большей части основывается на собственном воображении.

Приблизительно то же самое происходит и в его лирике. Реальный мир замещается миром воображаемым, а уже в этой другой действительности возникают некие места действия, бытовые реалии, характеры, *диалоги*. Хорошим примером именно такой креативности служит диалог отшельника Панкратия с бесом Молоком из лицейской поэмы «Монах» [Пушкин 1937–1949: I, 18–20]. Предшествующие страницы неоконченного произведения отданы описанию монастыря, кельи, молитвенного образа жизни монаха, безмолвно искушаемого бесом. Прямой обмен репликами между чернецом и чёртом возникает под пером Пушкина только тогда, когда поэтическое повествование приближается к кульминации и скорой развязке. Панкратий, облив Молока святой водой, словесно радуется победе, а Молок – словесно же – просит пощады. Но в пределах нашей темы содержание этого диалога – неважно. Гораздо существеннее отметить здесь момент перехода от авторской речи к прямой речи героев. По-видимому, к моменту начала обмена репликами поэт исчерпал свои возможности представлять действующих лиц в третьем лице.

Что это означало бы на языке театра? Примерно вот что. До того, как действующие лица спектакля заговорили, зритель (в данном случае – читатель?) вживается в обстановку, рассматривает декорации, костюмы, слышит внеречевые звуки. Пытается угадать сюжет и фабульные связи близкого действия. Например, в опере эта задача облегчается с помощью либретто, помещенного в программке спектакля.

Если понимать стихотворение Пушкина как драму (театральную или даже кинематографическую), то ничто не мешает нам видеть в ней действия, развёртываемые

на театральных подмостках. Специфика этой стихотворной «драмы» будет состоять преимущественно в том, что едва ли не весь пласт внесловесных образов, возникающих на «сцене» стихотворения, поэт выражает словесно.

Другой пример, близкий к первому.

Напомним исходные реплики, с которых прямо начинается глава III «Евгения Онегина»:

«Куда? Уж эти мне поэты!»
 – Прощай, Онегин, мне пора.
 «Я не держу тебя; но где ты
 Свои проводишь вечера?»
 – У Лариных. – «Вот это чудно,
 Помилуй, и тебе не трудно
 Так каждый вечер убивать?»
 – Ни мало. <...>

[Пушкин 1937–1949: VI, 51]

Целиком этот диалог героев займёт 28 строк и перейдёт на 29-ю. Он более, чем знаменит, и пересказывать его не нужно. На первый взгляд такой обмен репликами не имеет сходства с беседой Панкратия и Молока: нам ведь не предъявлены сценические обстоятельства, в которых протекает общение друзей. Из самой беседы ясно только, что она происходит в барском доме Онегина. Однако более внимательное чтение заставляет задуматься: а так ли?

Обстоятельства, ведущие к диалогу героев, обрисованы в «Монахе» в хронологическом (ученическом?) порядке. В этом смысле автор «Онегина» чувствует себя гораздо свободнее, чем мальчик-лицеист. Поэтому Пушкин в главе IV романа не затрудняется возвращением действия в усадьбу Онегина во время визита Ленского. Здесь дана верная, а, главное, подробная картина обстоятельств обычной встречи друзей. Выпишем последовательно ряд деталей «вечера деревенского»:

Кий, забытый на бильярде.
 Перед камином накрыт стол.
 Под окнами останавливается тройка лошадей.
 Бутылка Клико на столе.
 [Вносят кушанье].
 Курят трубки перед камином.
 За окном смеркается.

Не напоминает ли это ясную последовательность драматургических театральных ремарок подробно разработанной сценической картины? Такое истолкование представляется нам вполне естественным. Только театральный драматург, конечно, не заставил бы героев встречаться и сидеть за трапезой молча и начинать беседу лишь за послеобеденными курительными трубками. Условность стихотворной драмы как бы диктует свои правила. В театре последовательность реплик перемежалась бы поясняющими ремарками, не имеющими, как правило, суверенного художественного смысла. Здесь же всё бессловесное на театре вынесено за пределы области обмена репликами, в авторскую речь.

Может быть, именно здесь и находится одна из многих сторон той «дьявольской разницы» [Пушкин 1937–1949: XIII, 73], которая, по Пушкину, отличает прозаический роман от романа в стихах. Ведь в прозаическом романе, как и в театральной драме, хронотопические обстоятельства могут выявляться в ходе диалога героев. Роман в стихах, если не отрицает такую возможность, то, несомненно, сильно её ограничивает. По существу, ничего нет нового в том, что основным источником пушкинского творчества выступает не просто реальность сама по себе, но, прежде всего, некий сновидческий мир, возникающий в воображении поэта [Листов 2005: 11–59]. Жизненные впечатления, прежде чем стать стихотворением, сложно и многогранно трансформируются в чувственном и умственном

поле автора. В нашем случае с большой долей уверенности можно предположить, что именно соотношение авторского голоса с голосами героев надёжно подтверждает: между прямым жизненным впечатлением и стихотворной тканью существует некая стадия, которую можно выявить и охарактеризовать. Речь идёт о театре.

*Диалоги в ткани поэтического высказывания свидетельствуют, что Пушкин, сочиняя стихи, в своём воображении видит **театральную сцену**, которая по мере необходимости озвучивается голосами действующих лиц.*

Возникновение таких диалогов можно рассматривать как переход границы между «чистой» литературой и «чистым» театром. Муза Эвтерпа как бы на мгновение уступает Мельпомене. И происходит этот переход, как правило, в острые, кульминационные моменты именно стихотворной драмы. В достаточно протяженных сюжетных поэмах («Монах», «Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Анджело») соотношение основной поэтической ткани и диалогов требует осмысления и истолкования. В этом, если угодно, специфика проблемы. Зато в коротких стихотворных пьесах и отрывках прямая речь пушкинских героев нередко выражает основное содержание вещи, так, что даже не нужно доказывать безусловную театральность произведения. Так построено, например, стихотворение 1818 года «Сказки. Noël». Это святочный рассказ.

В его кратчайшей экспозиции обрисовано возвращение императора Александра I из дальних стран, где государь публично обещал либеральные реформы в России. Вернувшись в отечество, царь попадает в воображаемый вертеп, где Дева Мария утешает плачущего Младенца:

«Не плачь, дитя, не плачь, сударь:

Вот бука, бука – русский царь!».

Царь входит и вещает <...>

Что же такое это «Царь входит», если не ремарка теа-

тральной пьесы? Далее следует тоже совершенно театральный монолог царя, обращенный к невидимой публике:

«Узнай, народ российский...»

[Пушкин 1937–1949: II, 69].

Содержание монолога есть пародийный пересказ благих намерений, с которыми император выступил в Польше и других европейских странах. Обещано всё: права и свободы для людей по прусским и австрийским образцам, конституционный акт, обуздание бюрократического чиновничества, опала для самых одиозных вельмож и т.д. Речь состоит из двух частей, отделенных пробелами, после которых как бы подразумеваются аплодисменты. Завершается Ноёй диалогом Младенца и Матери. В нём – и кульминация, и развязка стихотворения:

От радости в постеле
Запрыгало дитя:
Неуж то в самом деле?
Неуж то не шутя?
А мать ему: «Бай-бай! закрой свои ты глазки;
Уснуть уж время наконец,
Ну, слушай же, как царь-отец
Рассказывает сказки».

[Пушкин 1937–1949: II, 69–71]

Комическое действие развёртывается в условном, воображаемом времени/пространстве. Мистериальный характер «постановки» подчёркнут, в частности, тем, что царь выступает в новозаветном вертепе и обращается не только к Святому Семейству, но и ко всему народу. В театральной кульминации стихотворения обозначенным соотечественникам государя предлагается, подобно младенцам, мирно спать под либеральные убаюкивающие сказки правителя.

Но оставим в стороне тогдашнюю политическую устрем-

лённость поэта, близкого будущим декабристам. Нас здесь вновь интересует не столько содержательное наполнение стихов, сколько близкая родственность произведения монологам и диалогам, произносимым с театральных подмостков. Пройдут годы, и в следующем десятилетии Пушкин, существенно переменивший свою общественную направленность, будет выражать новые настроения всё теми же образами, образами театра. Только комедия, сатира сильно уступят трагической сцене.

С такой точки зрения можно рассматривать ту «сцену», на которой происходит действие стихотворения Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» [Пушкин 1937–1949: II, 310–312], по-видимому написанного в 1823 году [Фомичев 1983: 54]. Оно было задумано как философский диалог между двумя монархами – Александром I и Наполеоном I, уже к тому времени покойным. Диалог опять начинается в канонически «театральной» форме – с предъявления декораций и лиц, которые оказались на сцене в момент поднятия занавеса. Перед читателем/зрителем – чертог, один из покоев императорского дворца в Царском Селе. В чертоге – царь и охранник («недвижный страж»). По всем канонам романтического спектакля вот-вот пробьёт полночь и явится призрак – Бонапарт, собеседник государя.

Но прежде чем это произойдёт, Александр произносит пространный монолог о Европе, склонившейся перед могуществом России, о революциях, подавленных на юге континента, о падении «Великого Кумира» (Бонапарта). Для нас важно будет заметить, каким глаголом определяется монологическое высказывание действующего лица:

И делу своему Владыка сам дивился.

Се благо, думал он...

[Пушкин 1937–1949: II, 310]

Далее читатель/зритель вопреки правдоподобию посвя-

щается в то, что именно *думал* герой. Художественная условность в очередной раз берёт верх над подразумеваемыми реальными обстоятельствами. Мы проникаем в мысли императора примерно так, будто перед нами сценически выраженный поток его сознания. Здесь тоже, кажется, нет ничего нового. Например, знаменитое вступление к «Медному всаднику» сразу после начальных, декорационных строк продолжается аналогичным образом:

<...> И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу.

[Пушкин 1937–1949: V, 135]

Следует монолог Петра, совершенно театрально не обращенный ни к кому, кроме публики, присутствие которой как бы, не предусмотрено. То же самое происходит и в пушкинской трагедии «Борис Годунов». Заглавный герой мыслит вслух перед якобы несуществующей публикой: его размышления и есть знаменитый монолог «Достиг я высшей власти...» [Пушкин 1937–1949: V, 25]. Но, в отличие от разбираемого стихотворения, в трагедии и в поэме мысли и чувства героев так и остаются в пределах обозначенной нами условности – они, по существу, никому не адресованы и тем близко напоминают художественную прозу, в которой автор «присваивает» себе воображаемый поток сознания персонажа. Это несколько затрудняет возможности исследования начала «Медного всадника» по законам театральной драматургии, а в ином случае заставляет видеть в «Борисе Годунове» пьесу для чтения.

Отличие стихотворения «Недвижный страж дремал на царственном пороге», на наш взгляд, в том и состоит, что вещь не остаётся в пределах скрытой сценичности. Театральная составляющая сложения выступает здесь с полной очевидностью. Если строфа 2 изъясняет, о чём царь думал, то уже начало строфы 3 окончательно приводит нас

к особенностям театральной драматургии:

Свершилось! молвил он. Давно ль народы мира
Паденье славили Великого Кумира.

[Пушкин 1937–1949: III, 310]

Так читатель/зритель начинает осознавать, что здесь герой молвил. Монолог Владыки Севера длиной в 14 строк (с пропуском) заключён в кавычки и непосредственно предшествует грозному явлению августейшего оппонента – Наполеона. Замысел Пушкина – очевиден. На гордую речь царя император французов должен ответить сильными доводами, устрашающими «Владыку слабого и лукавого». Нетрудно предсказать, что завязывается совершенно дуэльный обмен репликами – наподобие, может быть, диалога Вальсингама со Священником из «Пира во время чумы».

Всё это – увы – только более или менее правдоподобные предположения, т.к. стихотворение не окончено. Оно обрывается как раз на том месте, где Владыка Запада предстаёт перед царём и должен «озвучить» свою роль, начать язвительный диалог. Мы не знаем причин, по которым поэт не завершил «Недвижного стража...». Но одна из гипотез могла бы состоять в том, что автор догадался: пишется не просто стихотворение, а, может быть, сценическая драма в стихах? «Дьявольская разница»? За два года до начала работы над «Борисом Годуновым» Пушкин, может быть, ещё всерьёз не ставит перед собой такой задачи. Однако характер стихотворных произведений, выходящих из-под его пера, всё чаще обретает как раз сценические очертания.

Мы лишены возможности не только обсуждать, но даже просто перечислить все стихотворные произведения Пушкина начала 20-х годов, где соблюдены даже и внешние театральные драматургические формы. Таких произведе-

дений много; поэт нередко – как бы в угоду театральной традиции – нарушает ритмический рисунок стиха прямым обозначением того действующего лица, которому принадлежит последующая прямая речь. Примером такого, может быть, и бессознательного, следования сценическим канонам является стихотворение «Вечерня отошла давно» (1823). В его экспозиции находим уже знакомый нам случай поэтического описания мизансцены. «Сценическая» площадка обозначена в возникающем под пером автора образе древнего монастыря – ночью. Чернец за клиросом исповедует грешника. Затем описательная часть прерывается прямой речью действующего лица:

М<онах>.

Несчастный – полно, перестань
 Ужасна исповедь злодея!
 Заплачена тобою дань
 Тому, кто в мщеньи <?> свирепя <?>
 Лукаво грешника блюдёт
 И к вечной гибели ведёт.
 Смирись! Опомнись! [время, время]
 покров <?>
 Я разрешу тебя – грехов
 Сложу мучительное <бремя>.

[Пушкин 1937–1949: II, 298]

Весьма показательным образом диалог здесь обрывается, едва лишь начавшись. Пушкин ещё не готов к продолжению драматического опыта в его обычной диалогической форме. Но творческая склонность к этой форме, которая проявится в близком будущем – уже налицо. Поэт недаром оставляет чистыми последнюю треть второго листа стихотворения и ещё два следующих листа из «Рабочей тетради 1820–1823 гг.» [Пушкин 1995: 51–52]. По-видимому, он рассчитывает продолжить начатое стихотворение. Это продолжение, если бы оно состоялось, безусловно, вы-

росло бы в стихотворный диалог между Монахом и Грешником. Сценическую перспективу такого диалога – можно подразумевать.

Вообще же наметить твёрдую границу между подобными поэтическими произведениями и пушкинской драматургией – довольно трудно. Достаточно напомнить общеизвестные страницы: от лицейской «Кольны» до «Цыган» и «Полтавы». Те же самые соображения можно отнести и к так называемым диалогическим стихотворениям – «Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из Фауста», «Герой», «Из Alfieri» и др. Всё это вместе, как правило, не обсуждается по признаку театральности и, насколько нам известно, не осознаётся читателями как особый круг произведений.

Стихотворение «Герой» (1830), написанное болдинской осенью, – одно из самых известных в этом гипотетическом цикле. Сам Пушкин, кажется, нигде не обсуждает жанровую природу своего стихотворного диалога. Тем более, что самая проблема отнесения философской беседы Поэта и Друга к тому или иному жанру, скорее всего, автора не занимает. Так, в известном пушкинском списке стихотворений, относимом примерно к концу 1831 года, название [«Герой»] помещено среди названий поэм, лирических стихотворений и эпиграмм – без всяких пояснений [Рукою Пушкина 1935: 256–257]. Между тем драматургическая сторона произведения очевидна. Это чисто сценический диалог без единой авторской ремарки. Читатель, не знающий имени автора и незнакомый с историей создания вещи, не усомнился бы: перед ним, читателем, отрывок из театральной пьесы в стихах.

Вместе с тем авторское начало формально представлено в зачине и конце «Героя». Если бы некий театральный режиссёр задумал перенести «Героя» на сцену, то он вне всяких сомнений, должен был бы считаться с волей драматурга, поставившего над первым монологом Друга новоза-

ветный эпитаф: «Что есть истина?» (Ин. 18, 38) – вопрос, обращённый Пилатом к Иисусу. Канонический ответ Христа – молчание. Ибо Он и есть воплощённая Истина. Но прокуратор-язычник этого не постигает. Диалог Поэта и Друга является как бы продолжением разговора правителя Иудеи с Сыном Божиим, разыгранным почти два тысячелетия спустя – потому что основным смыслом стихотворения можно полагать соотнесение «тьмы низких истин» и «возвышающего обмана». Ум человеческий бьётся над истолкованием путей Провидения, но мистериальные догадки людей бессильны; они ведут в лучшем случае к утешению, но не к овладению Истиной.

Наш воображаемый режиссёр обратил бы внимание и на другой новозаветный мотив, следующий за первым:

Да, слава в прихотях вольна,
Как огненный язык, она
По избранным главам летает.

[Пушкин 1937–1949: III, 251]

Строки ориентированы на евангельский рассказ об огненных языках, явившихся с неба и почивших на апостолах сразу после Вознесения Господня (Деян. 2, 3–4). Этим определяется нисхождение Святого Духа на учеников Иисуса. Театр пушкинского стихотворения и здесь даёт ясную возможность соотнести горнее и дольнее, истинную высоту духа и низменные устремления к мирской славе. В последнем случае самым ярким примером служит психологически сложная, противоречивая история Наполеона. Избранная нами версия «театрального круга» пушкинских стихотворений позволяет проследить явную смысловую преемственность между «Недвижным стражем...» и «Героем». В «Героя» характеристика императора французов почти дословно перешла из «Недвижного стража...». Сравним:

«НЕДВИЖНЫЙ СТРАЖ...»

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
 Вершитель роковой безвестного веленья,
 Сей всадник перед кем склонилися цари <...>,
 Сей царь, исчезнувший как сон, как тень зари.

[Пушкин 1937–1949: II, 311]

ГЕРОЙ

Поэт

Всё он, всё он – пришлец сей бранный,
 Пред кем смирились цари,
 Сей ратник, вольностью венчанный,
 Исчезнувший, как тень зари.

[Пушкин 1937–1949: III, 251]

В «поэтическом хозяйстве Пушкина» (термин Ходасевича) случаи перехода строчек из одного стихотворения в другое – не редкость. Указанное заимствование в этом смысле не представляет собой ничего особенного. Но, по нашему мнению, свою роль здесь играет не только общее содержательное наполнение строфы (Наполеон), но и её положение в композиции, отвечающей условиям сценического видения картины, соотношение общелитературного и драматургического начал в тексте стихотворений.

Одним из основных признаков указанного соотношения условной «ремарки» и условного «диалога» в пушкинских стихах служит разное течение времени в такого рода произведениях. «Ремарки», как правило, суммарно описательны. А «диалог» гораздо достовернее, ближе (или даже равен) по протяжённости реальному времени условного действия. «Сценическое» время и время произнесения как бы уравниваются по протяжённости.

При известных обстоятельствах можно было бы даже проследить, как из поэм и лирики Пушкина к середине

двадцатых годов постепенно вырастает уверенное творческое сознание автора «Бориса Годунова», а из последних стихотворных опытов рождается драматургия периода болдинской осени, «Сцен из рыцарских времён» и другие произведения для театра. Но это иная, куда более обширная тема, ещё ждущая своего исследователя.

* * *

Первостепенное значение соотношения ремарки и диалога в ткани драматургического сочинения выявлено давно, едва ли не при самом, условно говоря, начале театральной и кинематографической драматургии. Акценты и паузы театральной постановки обозначаются автором, главным образом, с помощью чередования словесных выражений героев с ремарками, предусматривающими видимое действие. Очевидная связь между этими двумя подразделениями записи пьесы была понятна Пушкину; она, безусловно, прослеживается не только в его драматургии, но и в его поэтическом творчестве. Чем дальше отечественная литература после Пушкина углублялась в XIX и XX вв., тем отчётливее выступает указанная двойственность литературной записи театрального, а потом и кинематографического зрелища.

В завершение работы позволим себе обратиться к суждению Л. Н. Толстого. В своём дневнике автор «Власти тьмы» и «Живого труппа», как бы продолжая пушкинскую традицию, записывает: «Сколько бы мы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балетом, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самому себя герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то внимание будет устремлено на них, а не на него» [Толстой 1965: 253].

Намечая соотношение действия и высказывания в театральной драматургии, Толстой, по нашему мнению, находится в русле пушкинских поэтических и театральных традиций.

Литература

Листов В. С. Пушкин: жизнь в воображении // Пушкинский сборник / сост. И. Лоцилов, И. Сурат. – М.: Три квадрата, 2005. – С. 11–59.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. – (Справочный том. [М.; Л.], 1959).

Пушкин А. С. Рабочие тетради. – Т. II. – СПб.; Лондон, 1995. – ПД 830. – С. 51–52.

Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. – М.; Л.: Academia, 1935. – 927 с.

Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835. Из текстологических наблюдений // Пушкин. Исследования и материалы. – Т. XI. – Л.: Наука, 1983. – С. 27–65.

Толстой Л. Н. Дневник 1847–1894 // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 27 т. – Т. XXI. – М.: Художественная литература, 1965. – 575 с.

«САШКА» А. И. ПОЛЕЖАЕВА КАК «ЦИНИЧЕСКАЯ ПАРОДИЯ НА «ОНЕГИНА»»

В статье рассматривается «потаянная» поэма А. И. Полежаева «Сашка», появление которой связано, с одной стороны, с биографическим эпизодом из жизни самого автора, с другой – с появлением первой главы романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Полежаев не только использовал (с пародической установкой) некоторые образы и мотивы этой главы, но и представил новый, обобщенный тип представителя «вседневной жизни» московского общества. Герой поэмы явился на грани литературной условности и житейского быта и определил не только литературную, но и биографическую судьбу автора.

Ключевые слова: Полежаев, Пушкин, пародия, быт, литературные образы, биографические ассоциации, автор и герой.

Уже первая строфа знаменитой «потаянной» поэмы Александра Полежаева «Сашка» (1825) однозначно указывает на источник поэтического «подражания»:

Мой дядя – человек сердитый,
И тьму я браней претерплю,
Но если говорить открыто:
Его немного я люблю!
Он чорт, когда разгорячится,
Дрожит, как пустится кричать,

Но жар в минуту охладится –
 И тих мой дядюшка опять!
 Зато какая же мне скука,
 Весь день при нем в гостинной быть,
 Какая тягостная мука
 Лишь о походах говорить.¹

Конечно же, Полежаев открыто и почти «манифестно» подражает только что вышедшей из печати первой главе пушкинского «Евгения Онегина». В самой первой строфе главы тоже появляется «мой дядя» – и тоже возникает мотив «скуки» находиться при этом дяде «и день, и ночь». «Онегинский» мотив в поэме Полежаева дальше еще усиливается: после кокетливой «супруги» и малолетних «детей» этого «дяди» поминается «чёрт» («чорт вас подери!»), а все размышления героя имеют «дорожный» антураж:

Так, растянувшись на телеге,
 Студент Московский размышлял,
 Когда в ночном на ней побеге
 Он к дяде в Питер поскакал. (С. 135)

Начальная строфа «Онегина», представляющая собой прямую речь героя, вводящую читателя прямо в середину действия, была необычна, по крайней мере, в двух отношениях. Во-первых, это был пример «неожиданного начала», «вызывающе-свободного во всех отношениях» (и сопоставимого с «началами» Л. Стерна [Тархов 1980], Ч. Р. Метьюрина [Лотман 1980], Бай-

1 Цит. по: Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый: Стихотворения. Ч. 1. С предисловием Н. Огарева. Лондон, 1861. С. 134. Далее поэма Полежаева цитируется по этому источнику.

рона [Набоков 1998]). Во-вторых, в пушкинской строфе поражал тон «ленивого отвращения» (В. Набоков), с которым рассуждает об умирающем дяде «молодой повеса», от лица которого начинается повествование. Размышления наследника о тяжелой необходимости «денег ради» быть готовым «на вздохи, скуку и обман» отличаются откровенной безнравственностью. Суть его внутреннего монолога откровенна: если в самом деле дядя «не в шутку занемог» и умирает – то он хорошо придумал! «Его пример другим наука» – вот бы побольше таких «дядей»! Но вот если придется «с больным сидеть» и утешать – это и глупо, и скучно, и бессмысленно... Скорей бы он умер, что ли, – вот бы «уважать себя заставил»! Нравственный облик героя пушкинского романа в первой строфе выступает гораздо отвратительнее, чем во всей остальной главе.

Никаких литературных «канонов» поэма Полежаева, иронически истолковывающая «онегинскую» ситуацию, естественно, не разрушала. При этом начало «Сашки», при внешнем сходстве с пушкинским началом, было лишено пушкинского семантического ареала. В «Онегине» с самых первых строк автор и «добрый мой приятель», «герой моего романа» строго различаются. Первая строфа заключена в неперенные кавычки – знак «чужого слова». В «Сашке» – никаких кавычек: отношения автора и его героя изначально запутаны. Герой обозначен как «студент Московский», «ваш приятель и мой друг», – но он назван именем самого автора и носит его фамилию: «Его фамилья Полежаев» (с. 135).

Но и «повествователь» в этой поэме тоже заявлен – и как будто «отделен» от героя. Сашка присутствует как полноценный «он», поэт – как полноценный «я». При этом именно я способен наилучшим образом понять и раскрыть черты характера он:

Я для того распространяюсь
 О столь божественных вещах,
 Что Сашу выказать стараюсь,
 Как голого, по всех частях;
 Чтоб знали все его как должно,
 Со всех сторон: хорошей и худой,
 Да и, клянусь, ей-ей, неложно,
 Он скажет сам, что он такой. (С. 142)

И *я*, и *он* при этом ощущаются в качестве представителей общего «братства», московского студенческого сообщества, которое, по определению, призвано к особенной жизни. Это сообщество *я* и *он* (иногда – нескольких названных *он*) определяется обозначением *мы*: «...в Марьной мы роще / Блистаем славою своей» (с. 144). При этом и *я*, и *он*, и *мы* – данности одинаково полноценные. Полноценные настолько, что *он* оказывается носителем реальной биографии *я* (автора-повествователя, то есть самого Полежаева).

Так, представленный в «Сашке» дядя героя – реальное и вполне узнаваемое лицо: Александр Николаевич Струйский, брат Л. Н. Струйского (отца Полежаева), который служил чиновником особых поручений при петербургском генерал-губернаторе. Полежаев (не герой «Сашки», а сам поэт) приезжал к дяде в гости (из Москвы в Петербург) в мае–июне 1824 г. Описанная в поэме, эта поездка Сашки настолько точно соответствует реальному путешествию Полежаева, что ее словесные формулы включаются в «Летопись жизни и творчества» поэта [Васильев 2005: 223]. При этом Сашка (*он*), вернувшийся обратно в Москву, тут же картинно обнимается с повествователем (*я*), который соскучился в ожидании:

Иду к нему... трясутся ноги...
 Всё ближе милые черты...

Дрожу, страшусь... колеблюсь... боги!
 О друг любезный! это ты?.. (С. 161)

Эта «литературная» передача собственной биографии условному герою позволяет Полежаеву обходить стороной важные обстоятельства. Так, упомянутый в поэме отец героя – персонаж исключительно литературный, в поведении «подражающий» отцу Онегина:

Нельзя сказать, чтобы богато
 Иль бедно жил его отец,
 Но всё довольно таровато,
 Чтоб промотаться наконец. (С. 135)

При этом умалчивается важное обстоятельство: действительный отец поэта, Леонтий Николаевич Струйский, принадлежавший к классическому типу невежественных крепостников, уже после отъезда Полежаева в Москву (в 1816 г.) до смерти заporол одного из своих крепостных и был за это приговорен судом к лишению чинов, дворянства и ссылке на поселение в Сибирь (куда и был отправлен в 1820 г.). Показательно, однако, что, рассказывая в «онегинских» тонах биографию Сашки, Полежаев как будто и «сводит», и «разводит» своего «автобиографического» героя и пушкинского Онегина.

Родился не «на берегах Невы», а в «малом селишке» (примечание: «Покрышкино, имение Струйских, близ Саранска» – с. 135), домашний учитель – не «Monsieur l'Abbé», а «лакей из дворни», потом учеба в Москве «у француза в пансионе», после которой «достойным учинился / Носить студента знатный чин!» (с. 136). Разводит не просто в «биографических» деталях (совпадающих с реальной биографией Полежаева), а и в уровне бытовом, житейском. Онегин в результате своего обучения «мог изъясняться и писать» по-французски, танцевать мазурку, «кланяться

непринужденно» в высшем свете – «чего ж вам больше?». Полежаевский Сашка привык отличаться в другом «свете»:

Пропустим, что на балалайке
В шесть лет он «барыню» играл,
И что в похабствах, бабках, свайке
Он кучерам не уступал. (С. 136)

Пришедший в университетский мир из «малого селишка», герой Полежаева (сопряженный с автором), во-первых, живет на ином уровне, чем герой с «берегов Невы». Обедает не в ресторане Talon с разгульным гусаром Кавериным, а «с красотками в трактире» самого низкого пошиба. Пьет не «вино кометы», а «пунш иль грозный сивалдай» (с. 144). Развлекается не с «причудницами большого света», а с «толпой б...й иль дев стыдливых» (с. 145). Зато и на мир смотрит принципиально иначе. Онегин, например, не мог бы всерьез воспринять то «звание студента», к которому Сашка относится с пиететом:

У вас студент есть муж почтенный,
А не паршивый, не сопьяк,
Не полузнайка просвещенный
И не с червонцами дурак! (С. 137)

И тот взгляд на Россию, который с ходу высказывает Сашка, Онегину недоступен:

А ты, козлиными брадами
Лишь пресловутая земля,
Умы гнетущая цепями,
Отчизна глупая моя!
Когда тебе настанет время
Очнуться в дикости своей,

Когда ты свергнешь с себя бремя
Своих презренных палачей? (С. 137–138)

Как и в первой главе «Онегина», в «Сашке» не происходит никаких особенных событий. Первая глава пушкинского романа в стихах, по заявлению автора, «представляет нечто целое»: «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» [Пушкин 1937]. Эта светская ежедневная скука приводит героя к неприятной болезни («недугу») под названием «русская хандра». Заболевши ею, Онегин «к жизни вовсе охладел» – что и продемонстрировано на нескольких эпизодах. Основное сюжетное «передвижение» в первой главе: после кончины отца герой отправился в деревню, – но и в новых условиях не смог избавиться от «русской хандры».

В «Сашке» – никакой «хандры», там разворачивается прямое «буйство» и молодечество, с «хандрой» несовместимое. В поэме представлено, по заявлению автора, лишь «несколько деяний» героя. Основное «деяние»: московский студент, носитель «свободы в мыслях и поступках» (с. 141), не очень усердно учился, а после разгульной жизни в первопрестольной обнищал и вынужден был отправиться в Петербург к дяде, чтобы показаться в столичном свете. Но провозглашенные московским студентом требования к «свободе» – «не знать судьбою никого», «судить решительно и смело умом своим о всех вещах» (с. 141) – разительно отличаются от «свободы» Онегина даже и по внешним признакам:

Ах, время, времечко лихое!
Тебя опять не наживу,
Когда, бывало, с Сашей двое
Вверх дном мы ставили Москву...

.....

Фуражки, взоры и походка –

Всё дышит жизнью и поет;
 Табак, рыготина и водка
 Разит и пышет, и несет!
 Идем, качаясь величаво, –
 И все дорогу нам дают,
 А девки влево и направо
 От нас со трепетом бегут. (С. 144–145)

Это – собственно «московская», «университетская» свобода, в столичном «свете» невозможная. Важное «деяние» первой главы – пьяная драка в борделе – описывается подробно и с называнием подлинных имен всех ее «героев». Здесь подражание первой главе «Онегина» прямо соседствует с подражанием знаменитому сочинению Пушкина-дяди «Опасный сосед», такому же «потаенному», как и поэма «Сашка».

«Накуролесивший» в Москве Сашка оказался в Петербурге и, выдержав «красноречивый» нагоняй дяди, отправился повторять ежедневные «подвиги» пушкинского героя. Во второй части поэмы Полежаев заставляет героя точно повторить «день Онегина». Вот утренняя прогулка: «В англо-кургузом модном фраке, / В отличной шляпе à la pique...» (с. 154) – почти «широкий боливар» Онегина. Потом – театр, «билет на креслы», который обеспечил дядя. Былой гуляка-студент подъезжает туда «на ухарских рессорах». И – как и «dandy» Онегин – откровенно скучает «с видом пресыщенья» (когда только и успел «пресытиться»?). И на прочих светских развлечениях – скучает: «Народ не тот здесь, что в бордели – / Всё видишь ленту и звезду!» (С. 156).

Но вынужден притворяться и делать то, о чем Онегин не мог и думать без отвращения: то разыгрывает, «при зорких дяденьки глазах», совершенную невинность «во всех поступках и словах», то часами слушает рассказы дяди «с терпением и почтеньем», то «с благоговеньем» стоит с ним на церковных службах...

Не понимал и лицемерил,
И льстил бессовестно, и врал!
А честный дядя всему верил
И шути денежки давал... (С. 157)

Словом, через две недели дядя отпускает «раскаявшегося» племянника «доучиваться» в Московский университет – и тот возвращается в первопрестольную, обремененный довольным количеством «монет», но совсем не переменившийся. С той же веселой компанией он гуляет на празднествах в Кремлевском саду:

Ты зрел, любезный мой Костюшка,
Его, как стельку самого,
И снова, толстенькая Грушка,
Ты жопкой нежила его.
Виват, трактиры и бордели
Пожива будет еще вам,
И погребки не опустели,
Когда приехал Сашка к нам!
В весельи буйственном с друзьями
Еще за пуншем он сидел,
И разноцветными огнями
Кой-где Кремлевский сад горел... (С. 162–163)

Пушкин настаивает на «отделенности» героя романа от его автора и не хочет, «чтобы насмешливый читатель» решил, «что намарал я свой портрет». Полежаев, напротив, утверждает «неразделенность» автора и героя: герой даже становится для автора своеобразным *идеалом* соответствующего поведения.

Как известно, эта непритязательная поэмка Полежаева сыграла роковую роль в жизни ее автора. Через год после создания «Сашки» автора «нескромного» сочинения затребовал новый император Николай I. Ранним утром 28 июля 1826 г. московского студента доставили в Чудов

дворец в Кремле. Подробности свидания (разумеется, приукрашенные) Полежаев раскрыл при общении в 1833–34 гг. с А. И. Герценом – и Герцен воспроизвел его рассказ в первой части «Былого и дум» (1861):

«Полежаева позвали в кабинет. Государь стоял, опершись на бюро, и говорил с Ливеном. Он бросил на взошедшего испытующий взгляд, в руке у него была тетрадь.

– Ты ли, – спросил он, – сочинил эти стихи?

– Я, – отвечал Полежаев.

– Вот, князь, – продолжал государь, – вот я вам дам образчик университетского воспитания, я вам покажу, чему учатся там молодые люди. Читай эту тетрадь вслух, – прибавил он, обращаясь снова к Полежаеву.

Волнение Полежаева было так сильно, что он не мог читать. Взгляд Николая неподвижно остановился на нем. Я знаю этот взгляд и ни одного не знаю страшнее, безнадежнее этого серо-бесцветного, холодного, оловянного взгляда.

– Я не могу, – сказал Полежаев.

– Читай! – закричал высочайший фельдфебель.

Этот крик воротил силу Полежаеву; он развернул тетрадь. Никогда, говорил он, я не видывал “Сашку” так переписанного и на такой славной бумаге.

Сначала ему было трудно читать, потом, одушевляясь более и более, он громко и живо дочитал поэму до конца. В местах особенно резких государь делал знак рукой министру. Министр закрывал глаза от ужаса.

– Что скажете? – спросил Николай по окончании чтения. – Я положу предел этому разврату! Это всё еще *следы, последние остатки*; я их искореню! Какого он поведения?

Министр, разумеется, не знал его поведения, но в нем проснулось что-то человеческое, и он сказал: “Превосходнейшего поведения, в. в.”.

– Этот отзыв тебя спас, но наказать тебя надобно для примера другим. Хочешь в военную службу?

Полежаев молчал.

– Я тебе даю военной службой средство очиститься. Что же, хочешь?

– Я должен повиноваться, – отвечал Полежаев.

Государь подошел к нему, положил руку на плечо и, сказав: “От тебя зависит твоя судьба; если я забуду, ты можешь мне *писать*”, – *поцеловал его в лоб*.

Я десять раз заставлял Полежаева повторять рассказ о поцелуе – так он мне казался невероятным. Полежаев клялся, что это правда» [Герцен 1932].

Приведенные страницы мемуаров Герцена приближаются к беллетризованному рассказу, связанному именно с тем, что мемуарист пытается «правдоподобно» передать изначально «разукрашенную» выдумку самого автора «Сашки». Неувязки в этом рассказе – на каждом шагу. Начать с того, что в то время министром народного просвещения России был не К. А. Ливен (тот был назначен на этот пост лишь в апреле 1828 г.), а «долголетний старец» А. С. Шишков (ему в 1826 г. исполнилось уже 72 года). Трудно поверить, что Полежаев прочитал императору всю поэму целиком, а слушающие дослушали это чтение до конца. Да и в чем состояла для императора цель такого чтения?

Н. Л. Васильев высказал предположение, что автор «Сашки», поэт, уже известный «своими литературными способностями, в частности заказными одами», мог быть использован Николаем I «в качестве красноречивого аргумента для выволочки А. С. Шишкову, известному своими литературными наклонностями», и что основной мишенью для императора был именно Шишков, «которого, таким образом, убеждали в правоте подозрений императора относительно преступного либерализма в вверенном ему государстве»: император «уже уловил прямую связь между литературой и революционным брожением в стране» [Васильев 2005: 249].

Предположение это не кажется убедительным. Во-первых, Шишков и так уже был «полумертвым» министром просвещения: Николай понимал, что старца надо смещать. Во-вторых, Шишков на министерском посту отнюдь не был либералом. Уже в первом заседании Главного правления училищ он указывал, что министерство должно оберегать юношество от заразы «лжемудрыми умствованиями, ветротленными мечтаниями, пухлой гордостью и пагубным самолюбием». А при первом же докладе государю просил Высочайшего позволения составить план, «какие употребить способы к тихому и скромному потушению того зла, которое хотя и не носит у нас имени карбонарства, но есть точно оно, и уже крепко разными средствами усилилось и распространилось». Именно при Шишкове была усилена цензура, для которой выработан крайне суровый («чугунный») устав. Так что дело было отнюдь не в министре просвещения.

Сохранились и иные, более или менее правдоподобные, версии изложения обстоятельств диалога Полежаева и Николая (Е. А. Комаровой (Дроздовой), Е. И. Бибиковой, Н. Н. Мурзакевича, М. П. Третьякова, Н. И. Пирогова, Н. И. Сазонова и др.). По одним свидетельствам, автор «Сашки» читал императору лишь «некоторые места» поэмы, по другим – импровизировал экспромтом «неудобные для чтения места», по третьим – вообще отрицал свое авторство, чем усилил царственный гнев [Память... 1981]. В любом случае наказать «шалуна», по мнению Николая I, оказалось необходимо, дабы преподать «урок» остальным студентам Московского университета, издавна привыкшим жить в демократической «вольнице», не носившим «мундирной формы», традиционно проводящим время в дешевых кабаках и борделях, безалаберно ввязывавшимся в скандалы и драки, так сочно и «вкусно» описанные в «Сашке». Автора надлежало наказать не за политические или философские «вольности» – а именно за

бытовую «распущенность». Император задумался в этот период как раз о формах «народного воспитания» – и, в частности, «заказал» прощенному вскоре А. С. Пушкину соответствующую «Записку».

Как водится, император оставил наказанному поэту некую «лазейку»: его определили не в рядовые, а в унтер-офицеры, сохранив личное дворянство. А в переданной Герценом последней фразе, сопровождавшей «поцелуй Иуды» («если я забуду, ты можешь мне *писать*»), содержался намек на характер этих «писаний». Через год службы в Бутырском пехотном полку Полежаев «пустился в бега», чтобы подать императору прошение об освобождении от военной службы – и именно за это «неправильное писание» был разжалован в рядовые и лишен дворянства.

Тот вариант «полежаевской истории», который приведен Герценом, восходит к самому Полежаеву и, по существу, воспринимается как *продолжение «Сашки»*. Перед императором оказывается именно тот персонаж, который при всех обстоятельствах продолжает придерживаться принципиальной «свободы в мыслях и поступках» – возможность пострадать за эту «свободу» не исключается и в поэме: «Ах, Саша! что с тобою будет? / Тебя в рогатки закуют...» (с. 149). Неважно, как вел себя перед императором реальный Полежаев, – *важно, что его Сашка мог вести себя только так*, как автор поведал Герцену.

Показательно, что современники, благонамеренные и не чуждые словесности, вспоминая «полежаевскую историю», назвали поэму «Сашка» «цинической пародией на “Онегина”» [Мурзакевич 1887], «подражанием “Онегину” Пушкина, самым грязным и развратным» [Третьяков 1892]. Именно откровенная – и возмутительная в своей откровенности – связь циничной «шутки» Полежаева с пушкинским романом в стихах (ставшим классическим произведением русской литературы) в какой-то степени оправдывала жестокость императора в отношении автора.

В самом деле: в представлении пушкинской эпохи в самом понятии *пародия* заключалось нечто снижающее образец – что же говорить о «*цинической пародии*», в которой много прямо «неприличных» фрагментов? В этой пародии на «Онегина» автор заявляет о «неотделимости» от героя (которого представляет «образцом» для себя самого) – даже на фоне совсем непривлекательного Онегина. Каков же должен быть автор? Не следует ли его действительно «повоспитывать»: «пусть в армии послужит», как недоросль Петруша Гринев!

Появившаяся в феврале 1825 г. первая глава «Евгения Онегина» была воспринята склонным к бытовому и политическому романтизму русским обществом как вызов. Он заключался уже в фигуре главного героя: неужели этот фронт и гуляка, который заболел «русской хандрой» и «к жизни вовсе охладел» (тот человек, которого позднее назовут «лишним»), является героем сегодняшнего времени. Написанная через полгода поэма Полежаева «Сашка» представляла иного героя – тоже «гуляку» и прожигателя жизни, но другого. Не вполне ясный даже для самого автора, этот персонаж, как и Онегин, становился полноправным представителем «вседневной жизни» московского общества. Именно такой персонаж – сам Полежаев, «мальчик лет 19 и пьяный», со «счастливым лицом», «видно и не глуп» – удивил при случайной встрече московского чиновника [Булгаков 1901]. Такой герой изначально создавался с установкой на «соревновательное соответствие» пушкинскому Онегину.

Волею судеб этот герой оказался осуществлен «на грани» литературы и житейского быта и стал для своего автора знаком, определившим его не столько литературную, сколько биографическую судьбу. И даже видимая «похабность» отдельных деталей тоже была знаковой: как заметил еще Н. П. Огарев, «поэзия гражданских стремлений» и «поэзия неприличная» связаны «больше, чем кажется» [Огарев 1988].

Литература

Васильев Н. Л. Летопись жизни и творчества А. И. Полежаева // Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А. И. Полежаева. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2005. – С. 152–374.

Булгаков А. Я. Из писем к брату (письмо от 30 июня 1825) // Русский архив. – 1901. – № 5. – С. 195.

Герцен А. И. Былое и думы: в 3 т. – М.; Л.: Academia, 1932. – Т. 1. – С. 135–136.

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л.: Просвещение, 1980. – С. 120.

Мурзакевич Н. Н. Записки // Русская старина. – 1887. – № 2. – С. 270.

Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. – СПб.: Искусство–СПб., Набоковский фонд, 1998. – С. 102–106.

Огарев Н. П. Предисловие к сборнику «Русская потаенная литература» // Огарев Н. П. О литературе и искусстве. – М.: Современник, 1988. – С. 98.

«Память добрых о поэте...»: А. И. Полежаев в воспоминаниях и отзывах современников // Полежаев А. И. Стихотворения и поэмы / сост. Вл. Муравьев. – М.: Моск. рабочий, 1981. – С. 202–255.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – Т. 6. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – С. 638.

Тархов А. Комментарии // Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах. – М.: Художественная литература, 1980. – С. 209–210.

Трегьяков М. Воспоминания // Русская старина. – 1892. – № 9. – С. 543.

Е. Н. Строганова

Москва

Российский государственный
университет им. А. Н. Косыгина

А. Н. ЕРАКОВ И ДРУГИЕ: ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПИСЬМАМ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Аннотация. В статье рассматривается малоизученная область творческого наследия М. Е. Салтыкова-Щедрина – тексты его эпистолярных анекдотов о современниках. В этих бесцензурных произведениях в полной мере реализовалась «сумасшедшие-юмористическая фантазия» писателя. Особое внимание уделено комментированию эротического анекдота об А. Н. Еракове.

Ключевые слова: М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Н. Ераков, С. А. Малоземова, эпистолярный анекдот, раблезианский юмор, комментарий.

В дошедшем до нас эпистолярном наследии Салтыкова есть особая группа писем, которые можно объединить общим понятием «мушкетерские». «Компанией мушкетеров» сам писатель называл круг людей, с которыми он был близок во второй половине 1870-х – начале 1880-х гг. и с которыми проводил свой досуг. В этот кружок входили известный либеральный деятель Алексей Михайлович Унковский, юрист и поэт Александр Львович Боровиковский, гласный петербургской думы Владимир Иванович Лихачев, инженер путей сообщения Александр Николаевич Ераков и некоторые другие лица. Картежная игра составляла обязательное содержание их досуга, но не этим определялись дружеские привязанности Салтыкова. С. А. Макашин пи-

сал, что ближайшее окружение писателя питало его творческую фантазию, давая материал «для сатирической разработки типа “русского культурного деятеля” из верхушки либерально-буржуазного общества» [Макашин 1984: 470]. В общем и целом это так. Но в своем дружеском окружении Салтыков не только черпал материал для художественных картин. Ближайшими знакомыми писателя были люди, способные его понимать, чьим мнением он интересовался и дорожил, – это были *свои люди*, с которыми существовал *единый язык* общения. И именно эта сторона интимных отношений Салтыкова прочитывается в его письмах.

Эти письма отличает свой код, выделяющий их как особый пласт в салтыковском эпистолярии. Признаками этого кода можно считать языковую раскованность, нетабуированность, свободное использование некодифицированной, в том числе и обценной лексики, «раблезианский» юмор, нередко эротического свойства [Строганова 2013]. Такого рода рассказы сам Салтыков называл «анекдотами». 19 августа 1884 г. он писал Боровиковскому: «Хотел написать Вам сто пар анекдотов, да боюсь, уместно ли» (20; 71)¹. Кроме анекдотов в письмах есть произведения, обладающие иными жанровыми признаками. Например, сказка «Архиерейский насморк» и «переписка» императора Николая Павловича с Поль де Коком, которые Макашин определил как «эпистолярные сатирические миниатюры». Это удачное обозначение может быть применимо и ко всем остальным текстам, что не отменяет необходимости видеть жанровые различия между ними и признавать, что основной вид «эпистолярной сатирической миниатюры» у Салтыкова – анекдот. Действующими лицами этих



1 Здесь и далее ссылки в скобках – на издание: [Салтыков-Щедрин 1965–1977].

анекдотов были близкие приятели Салтыкова и некоторые симпатичные ему люди (Унковский, Ераков, А. Н. Островский, И. С. Тургенев), а также лица, к которым он испытывал явную антипатию, например, К. П. Победоносцев, Т. И. Филиппов. За каждым из них закрепляются определенные характеристики: Островского отличает «благообразие», Тургенева – «благовоспитанность», доминантой рассказа о Победоносцеве оказываются противоестественные сексуальные наклонности, в рассказах об Унковском акцентированы наклонности естественные: эротизм, чревоугодие, сквернословие; изображению Еракова сопутствуют эротические мотивы. Эти очень смешные тексты не всегда в полной мере понятны и требуют комментирования, поскольку утрачено представление о многих упомянутых реалиях и лицах. В частности, таков анекдот о Еракове.

Александр Николаевич Ераков (1817 – 23.10.1886) известен как один из ближайших друзей Некрасова, который называл его «милым» и «единственным другом» [Переписка Н. А. Некрасова 1987: 486]. Подобно Некрасову, Ераков, по словам внучки², «с 21 года, молодым инженером,

2 Внучка Еракова Л. Мамчич (в замужестве Давыдова) после смерти матери воспитывалась в семье деда. В справочнике «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях» Л. Давыдова представлена как Лидия Карловна, в замужестве Туган-Барановская, «внучка профессора А. Н. Еракова» [История дореволюционной России 1982: 103]. Но профессором был не дед, а дядя – Л. А. Ераков, и к Туган-Барановским она не имела отношения. О том, что Л. Давыдова – это дочь М. А. Мамчич, свидетельствует фраза из письма Некрасова к сестре от 28 сентября 1872 г., вскоре после смерти Мамчич: «Прошу тебя быть благоразумной и беречь себя: знай, что никто так не пригодится для сиротки, как ты, и если ты любила Марию Александровну, то побереги себя для ее дочери...» [Некрасов: т. 15-I; 186]. В этом же письме Некрасов, предлагая похоронить Марию Александровну за границей, где она скончалась, замечает: «...как-то с этим поэтическим образом не вяжется болотное наше кладбище...» [Некрасов: т. 15-I; 185].

испытал всякие лишения, жизнь впроголодь» и «не забыл всех ступеней, по которым ему пришлось идти до сравнительного покоя и достатка» [Давыдова 1920: 4]. Познакомились они благодаря сестре поэта Анне Алексеевне Буткевич, которая была подругой жены Еракова и с 1850-х гг., после ее безвременной кончины, взяла на себя воспитание детей³, а впоследствии стала его гражданской женой. Еракову посвящены поэма Некрасова «Недавнее время» (1871) и стихотворение «Элегия» (1874). Во второй половине 1860-х гг. Ераков занимал пост вице-директора Департамента железных дорог, но чиновничья служба была ему не по душе. В 1869 г., окончательно выходя в отставку, он писал Некрасову: «Ты никогда не служил и потому не знаешь, до чего извращена жизнь человека на службе. Служба имеет свои добродетели, она не терпит ни правды, ни откровения, зато требует безграничного угождения начальству. Надо быть совершенно ничтожным существом, чтобы прожить спокойно, состоя на службе...» [Переписка Н. А. Некрасова 1987: 480–481].

В Интернете можно прочитать, что статьи Еракова по железнодорожному делу неоднократно печатались в «Отечественных записках», но это не соответствует действительности. В 1873 г. в журнале была напечатана единственная его статья «Исследование о полной сети железнодорожных сообщений в России» [Ераков 1873а: 5–68]⁴,



3 Дети Еракова: Лев (1839–1885), Надежда (ум. 1897), Мария, в замужестве Мамчич (1842–1872), Вера, в замужестве Данилова (1847–1896).

4 Публикации предшествовало авторское чтение статьи у Некрасова. В записке от апреля 1873, адресованной А. Ф. Кони, Салтыков сообщал: «...Ераков собирается читать статью» (18-2; 145). На чтение были приглашены Салтыков, А. Ф. Кони, М. С. Каханов [Некрасов: т. 15-II; 24, 169–170].

которая в том же году вышла отдельным изданием [Ераков 1873б]. В каталогах значатся еще две книги, принадлежащие перу А. Н. Еракова: «Сборник сведений для любителей садоводства и самоучек-садовников» [Ераков 1880] и «Многолетние цветочные и декоративные травянистые растения, расположенные по высоте их и колерам цветов, для легчайшего подбора при устройстве садов и парков, с объяснением посева, ухода, размножения, времени цветения растений и потребной для них почвы» [Ераков 1881]. Опыт такого рода у Еракова был. В первой половине 1870-х гг. он выстроил в Ораниенбауме дачу в «англо-русском стиле» [Дача А. Н. Еракова]. По словам внучки, талант Еракова «как инженера и ученого, с большим художественным вкусом сказался в каждой мелочи всего небольшого имения. Дача с ее необыкновенными цветником, редкими выхоленными огородами и парком была известна как райский уголок» [Давыдова 1920: 4].

Сведения о Еракове весьма немногочисленны. Известно свидетельство А. Ф. Кони: «Ераков был живой, образованный, чрезвычайно добрый и увлекающийся человек, обладавший тонким художественным вкусом» [Кони 1989: 197]⁵. Это высказывание подтверждается репликой Некрасова, обращенной к Еракову после получения очередного послания от него: «Я хохотал, читая его, как давно не смеялся, и подумал, что сей человек ошибся в своем призвании: его дело – литература...» [Переписка Н. А. Некрасова 1987: 478]. Эпистолярная манера Еракова отличается шутливым характером, например, об очередной своей дате он

5 Негативная реплика по поводу Еракова сохранилась в дневниковой записи В. М. Лазаревского 1870 г.: «известный взяточник по железнодорожному ведомству» [цит. по: Теплинский 1988: 140].

писал: «...неумолимая судьба перевела меня из 51 в 52 ряд живущих и в общем помещении людей передвинула ближе к выходу» [Переписка Н. А. Некрасова 1987: 480]. Не чуждался он и стихотворства – это были «стихи на случай», как, например, шуточное послание к Некрасову (в письме из Карлсбада от 9/27 июля 1874 г.)⁶ или стихотворение по случаю дня рождения Салтыкова:

Пятьдесят четыре года
 Среди русского народа,
 Проживает воевода
 Замечательного рода!..
 С вида еле-еле дышит,
 Но все видит, все он слышит,
 И не пьет, а только пишет.
 Но как пишет!.. Этной пышет!..
 И боятся воеводы
 Все стеснители свободы,
 Помпадур, сумасброды
 И чумазы коноводы...
 Даже тот, кто в винт играет,
 Но игру не твердо знает.
 Тот со страхом ожидает.
 Что-то будет, как узнает?!



6 Понятно мне твоё мученье,
 И лень, – и подлая еда;
 Но для тебя есть утешенье,
 В виду есть лучшего чреда.
 Ты воду заменишь лафитом,
 Еду – изысканным столом,
 И есть ты будешь с аппетитом,
 И спать ты будешь сладким сном!!
 И т.д. [Переписка Н. А. Некрасова 1987: 485–486].

За такого воеводу,
Крайне нужного народу,
Как не лезть в огонь и воду
Без пожарных и без броду.

(цит. по: [Салтыков-Щедрин: 19-1; 127]).

После отставки Ераков был членом правления по выбору в некоторых акционерных железнодорожных обществах [А. Т. 1894: 667]. Близкое общение с Ераковым, знавшим изнанку железнодорожного дела, давало материал для сочинений Салтыкова, где нередко возникает мотив железнодорожного хищничества, связанного с тем, что акционерные компании получали концессии на строительство железных дорог и разворовывали средства. Слово «железнодорожный» применительно к подобной деятельности используется в таких сочетаниях, как «предприниматели железнодорожного дела», «железнодорожные вождедения», «железнодорожная свалка», «железнодорожный хлыщ», и всегда имеет негативные коннотации. Например, в очерке «Finis Монгеро» (1879, цикл «Убежище Монрепо») Салтыков писал: «В последнее время русское общество выделило из себя нечто на манер буржуазии, то есть новый культурный слой, состоящий из кабатчиков, процентчиков, железнодорожников, банковских дельцов и прочих казнокрадов и мироедов» (13; 349).

Личные контакты Салтыкова и Еракова были особенно тесными в 1870-х – начале 1880-х гг., когда они встречались постоянно и даже участвовали в общих проектах⁷.

⁷ В конце 1873 г. Некрасов, Салтыков, Ераков и еще трое участников «Отечественных записок», собирались на паях издавать «Собрание всех узаконений Российского государства» [Некрасов: т. 13-II; 347–348, 684].

В 1870-х гг. близкие приятели Еракова по вторникам собирались в его гостеприимном квартире в 1-й роте Измайловского полка. По словам современника, «Ераковы жили широко, по-барски, и в их покоях в приемные дни можно было видеть много разных знаменитостей того времени» [цит. по: Макашин 1984: 473]. Л. Давыдова подробно перечисляет тех, кто бывал в доме ее деда: «...друзья Некрасова, известные литераторы, как Салтыков, Плещеев, П. И. Вейнберг, писательница Марко Вовчок, такие заметные люди, как А. Ф. Кони, И. Ф. Горбунов, братья Рубинштейн, братья Чайковские, К. Ю. Давыдов, Ауэр, Вержбилович, Савина и др. Метеорами появлялись наезжавшие временами артисты и артистки, как – Кадмина, Геншель, А. Н. Есипова и др.» [Давыдова 1920: 3]. Вспоминает она и картину появления Салтыкова: «...больной, желчный Салтыков входит и в сгущающихся сумерках петербургского дня нервно требует: “Свету, свету!”...» [Давыдова 1921: 3]. В 1875 г. Салтыков тяжело заболел и выздоровлением своим в значительной мере был обязан лечившему его в Баден-Бадене доктору Гейлигенталю (Heligenthal). Друзья писателя, в том числе Ераков, «публично, на страницах газеты “Голос” выразили Гейлигенталю благодарность и приобрели для него в складчину дорогой подарок – большой серебряный с позолотой “кубок” в старом русском стиле...» [Макашин 1989: 13]. О дружеском расположении Салтыкова говорит необычное в его устах пожелание в одном из писем к Некрасову: «Поцелуйте А. Н. Еракова» (19-1; 231). Салтыков и Ераков были поручителями⁸ при венчании Некрасова (19-1; 68), происходившего домашним образом. Организацией этой процедуры занимался Унковский, который, видимо, и пригласил для совершения обряда М. В. Кутневича, свя-



8 Третьим поручителем был Е. А. Романовский [Летопись 2009: 571].

щенника из Адмиралтейского собора. Впоследствии поручителям пришлось отвечать на вопросы по поводу участия Кутневича в этом не вполне обычном деле. В письме к Еракову от 3 января 1878 г. Салтыков писал о визите представителя церкви и сообщал свои ответы (19-1; 68).

Сохранилось всего 8 писем Салтыкова к Еракову, в основном записки, приглашавшие постоянного партнера на карточную игру. Однако известно, что их эпистолярное общение было более насыщенным⁹. Особую ценность представляет письмо от 9/21 декабря 1875 из Ниццы, содержащее единственный дошедший до нас фрагмент из эпистолярного памфлета Салтыкова «Переписка Николая I с Поль-де-Коком» (18-2; 239–240), текст которого он создавал в письмах к некоторым близким знакомым [Яковлев 1931: 192].

Имя Еракова неоднократно встречается и в посланиях Салтыкова к другим лицам. В письмах начала 1880-х гг. Салтыков порой иронизирует по его поводу. Например, 11 августа 1882 г. он пишет Н. А. Белоголовому из Ораниенбаума: «Ераков купался в грязях в Аренсбурге и заметно поглупел. Влияние лет очень заметно. Наблюдая за ним последние два года, я воочию вижу, как он глупеет. А он, может быть, видит, как я глупею. Это круговая порука. Но по мере того, как он глупеет, желудок его делается все исправнее да исправнее, так что съедает он массу» (19-2; 129) – здесь, как это нередко бывает у Салтыкова, ирония граничит с автоиронией. Юмористически, хотя и более резко, высказывается он в другом письме к тому же адресату: «Ераков проект железной дороги сочинил: соединить Нижний с Харьковом. Условие *sine qua non*: чтобы Харь-

⁹ Сохранившиеся письма Еракова к Салтыкову не опубликованы [Личные фонды 1999: 231].

ков два раза в год ездил в гости в Нижний, а Нижний, чтобы два раза в год – в Харьков. А посередке лежит имение Еракова: там будут блины с икрой, сметаной и сметками. Вот старый вор какую штуку придумал!» (20; 112).

По имеющимся сведениям, Ераков был главным персонажем двух щедринских эротических анекдотов. Тему одного из них Салтыков сообщал в письме к Некрасову от 12/24 марта 1876 г. из Ниццы: «Я сегодня послал Унковскому историю о том, как А. Н. Ераков лишил целомудрия дочь нашей хозяйки. Но боюсь, что он прочтет А<лександр> Н<иколаевичу>, а тот, пожалуй, обидится. Прочтите это письмо Вы – наверное, улыбнетесь. Там же два письма из Поль-де-Коковой переписки. Думаю, что Ераков тоже будет смеяться» (18-2; 279). Этот текст неизвестен, но в письме к Боровиковскому от 6 июля 1884 г. сохранился другой анекдот. Свои письма к Боровиковскому Салтыков иногда строил как серию выдуманных историй об общих знакомых, и в интересующем нас письме он говорит сначала о других лицах, а уже затем переходит к Еракову.

«Но кроме этого, есть и еще важная политическая новость. Ераков собрался жениться на девице Малоземовой, пьянистке в<еликой> к<нягини> Екатерины Михайловны, у которой два зуба изо рту выперло наружу, да два зуба там... Вот Ераков и собрался это обстоятельство проверить – инженер ведь он. Но тут его лукавый попутал. Показалось ему, что у него из огорода по ночам клубнику воруют, вот он и дал себе слово подкараулить. Ночью, услышав подозрительный шорох, в одной рубашке, без подштанников, ползком вышел в огород и засел в куст. Кстати, думает, я там и за большой нуждой схожу. А в кусте между тем змея спала. Не ядовитая, но все-таки змея. Услышала, что кто-то сбирается на нее класть, взяла да и укусила в самое причинное место. Взревел Ераков, а брачные пули в одно мгновение раздулись, как картечи. Прибежал домой, всполошил дочерей; те пристают: что у Вас, папенька,

болит? А он объявить не смеет, а только кричит: не могу жениться. Послали к августейшей владетельнице города Ораниенбаума – она тоже хочет знать, что у милого старичка болит. Наконец, приехал доктор, и всем потихоньку объяснил. Теперь Еракову уже не больно, но едва ли не придется расстаться со своим архитектурным украшением. Дочери ходят мимо него, потупив глаза, августейшая владетельница нюхает спирт, а девица Малоземова всем горько жалуется: стоило ли из-за фунта клубники лишать себя удовольствия! Сам же Ераков, не будь глуп, завел переговоры с Моршанском насчет принятия большой печати. Говорят, Платицын дает ему всего 85 копеек, но он надеется, что это по недоразумению, и на днях собирается в Моршанск лично. Это правда, говорит, что я и без того должен бы их лишиться, но ведь тут дело идет не об них одних, а обо всем – должен же “корабль” что-нибудь накинуть, тем более что у меня долги» (20; 50–52).

«Девица Малоземова» – не вымышленный персонаж. В комментарии к процитированному письму Софья Александровна Малоземова (1845–1908) представлена как талантливая пианистка и педагог, профессор Санкт-Петербургской консерватории. Она была ученицей А. Г. Рубинштейна и всю жизнь с благоговением относилась к своему учителю. По словам современника, «вокруг Антона Рубинштейна тяготела группа постоянных его спутниц и учениц. <...> Конечно, для всех Рубинштейн был авторитет, но всегда мне казалось, что ни в чьих устах имя “Антон Григорьевич” не звучало такой незыблемостью, как в устах Малоземовой» [Волконский 1992: 139]. Анекдот про Еракова и Малоземову выдуман Салтыковым, но возникает вопрос, были ли реальные поводы для подобных фантазий.

Оказывается, что такие поводы были. В Большом (Меншиковском) дворце в Ораниенбауме великая княгиня Екатерина Михайловна устраивала музыкальные вечера. Нет достоверных подтверждений, что Малоземова была прид-

ворной пианисткой, как пишет Салтыков, но несомненно, что она выступала на этих вечерах. В 1882 г. Салтыков провел все лето на даче в Ораниенбауме по соседству с Ераковым. 18 ноября 1882 г. он несколько обидчиво писал Боровиковскому об этом соседстве: «Ераков, Александр – имеет приезд ко двору благоверной государыни Екатерины Михайловны. В бытность мою в Ораниенбауме (где я целое лето на даче провел) скрывался от меня, не ожидая ничего хорошего для своей репутации от моего знакомства» (19-2; 150). Это письмо, хотя и ёрнически, свидетельствует, что Ераков бывал во дворце великой княгини, он мог посещать ее музыкальные вечера и встречать Малоземову.

Но есть и более явные основания, чтобы говорить об их знакомстве. Дочь Еракова Вера Александровна, ровесница Малоземовой, также окончила курс в консерватории [Кони 1906], вполне вероятно, что их общение продолжилось впоследствии и Малоземова, приезжая в Ораниенбаум, посещала Ераковых, возможно, бывала у них и в Петербурге. А это значит, что Салтыков был знаком с ней. Это подтверждается и портретной деталью, на которой строится анекдот: «...два зуба изо рта выперло наружу». В воспоминаниях С. М. Волконского сохранилась портретная характеристика Малоземовой, которая имела «очень своеобразную наружность»: «Сухопарая, высокая, дыбом стоящие седые волосы, из-под верхней губы торчащие наружу зубы и большие синие очки, за которыми глаз не видеть...» [Волконский 1992: 139].

Таким образом, имена Еракова и Малоземовой не случайно оказались соединены в салтыковском анекдоте. Но почему была затронута матримониальная тема?

В начале 1882 г. умерла А. А. Буткевич, Ераков был одинок – и это могло каким-то образом спровоцировать тему женитьбы. Но с фигурой Малоземовой эта тема мало согласуется, поскольку в глазах современников она являла пример фанатичной преданности своей профессии. Столь

же фанатично она была предана своему учителю Рубинштейну. И далеко не юный возраст Еракова, и личность Малоземовой, не располагавшая к матримониальным посягательствам, сами по себе провоцировали комический эффект. Эту запрограммированную смеховую ситуацию Салтыков разворачивает, переигрывая библейский сюжет о грехопадении: в его истории змея препятствует соединению мужчины и женщины.

Однако на этом он не останавливается и на следующем уровне развития сюжета включает тему скопчества – отсюда упоминание о Моршанске, купце Плотичине и большой печати. Имея в виду значение Моршанска как скопческого центра, его называли Иерусалимом. В конце 1860-х гг. большой резонанс получило дело моршанских скопцов. В 1869 г. был арестован глава скопческой секты купец-миллионер М. К. Плотичин, который, как оказалось, сам не был подвергнут осклоплению ни малой, ни большой (царской) печатью (т. е. полному осклоплению). Салтыков всегда очень оперативно реагировал на события текущей жизни, и этот процесс не прошел мимо его внимания, тем более что он приобрел общественно-политическую окраску¹⁰. В кни-

10 Излагая содержание публикации в «Современных известиях», Н. С. Лесков писал в статье «Санкт-Петербург. 1-го февраля 1869 г.»: «...оказывается, что противонравственная, противообщественная секта скопцов далеко не была такою невинною и такою безучастною в политическом отношении, как это думали в последнее время: у ней питались надежды на основание в России нового скопческого царства; для этого она в течение столетия, по меньшей мере, приготовляла денежные средства <...>; с целью ниспровержения нынешнего порядка дел в России и установления новой скопческой эры моршанские скопцы вступили в сношения с революционно польскою партией и надеялись во имя Петра III произвести в России восстание» [Лесков 1999: 445].

ге «Господа ташкентцы» (1869–1872) писатель упоминает имя Плотицына как чрезвычайно выгодного клиента для адвокатов. Школьник, мечтающий о будущих адвокатских доходах, рассказывает маменьке, что «Плотицына сегодня во сне видел», и та восклицает: «Уж как бы хорошо! Уж так бы хорошо!» (10; 198).

Внимание писателя в 1870-е – 1880-е гг. к вопросу о скопцах подтверждается и другими фактами, предшествовавшими анекдоту о Еракове¹¹. В 1881 г. в «Отечественных записках» была напечатана составленная Я. В. Абрамовым «Программа вопросов для собирания сведений о русском сектантстве», которую редактировал Салтыков [Федосеевец 1881]. Упоминались здесь и скопцы. А уже в следующем году тема скопчества появляется в романе Салтыкова «Современная идиллия» в главе, посвященной Фаинушке. Героиня представлена как уроженка Моршанского уезда, на которую обратил свое благосклонное внимание купец Парамонов, «ревнитель тамошнего “корабля”», т. е. сообщества скопцов. «Девушка она была шустрая и, несмотря на свои четырнадцать лет, представляла такие задатки в будущем, что старый голубь даже языком зашелкал, когда хорошенько взгляделся в нее. И вот, когда старому сторожу и просвирне [родителям героини. – Е. С.] сделаны были, по ее поводу, предложения, они не устояли. Сразу же приняли большую печать и затем объявили третью гильдию



11 В 1875 г. вторым изданием вышло обстоятельное исследование доктора медицины Е. В. Пеликана «Судебно-медицинские исследования скопчества и исторические сведения о нем» [Пеликан 1875]. Эта работа могла быть известна Салтыкову. С осени 1876 г. он снимал квартиру в доме доктора медицины Александра Ильича Скребицкого, с которым поддерживал хорошие отношения. На сайте НЭБ выложен оцифрованный экземпляр книги Пеликана из библиотеки Скребицкого.

по городу Моршанску, где и поселились в купленном для них Парамоновым доме. А Фаинушку увез Парамонов в Петербург, обещав родителям научить ее по-французски и потом выдать замуж за офицера корпуса путей сообщения, ныне, впрочем, не существующего¹².

По-видимому, первоначальное намерение Онуфрия Петровича заключалось в том, чтобы сделать из Фаинушки меняльную богиню, которая председательствовала бы на радениях, а самому назваться ее сыном; но когда он рассмотрел девочку ближе, то им овладел дух лакомства, и он решил поступить с нею иначе» (15-1; 118). Салтыков обыгрывает информацию о том, что некоторые «кормщики кораблей» не подвергались осклоплению¹³, оставаясь «духовными скопцами» [Мельников-Печерский 1909: 386]. Таким образом, тема скопчества с конца 1860-х гг. актуализи-

12 Институт корпуса инженеров путей сообщения окончил Ераков. Говоря о том, что корпуса ныне, т. е. в 1870-х гг., уже не существует, Салтыков имел в виду, что по Положению от 28 июля 1864 г. из названия института исключалось слово «корпус» и он стал называться Институт инженеров путей сообщения [Житков 1899: 153]. «В 1864 году состоялось последнее производство в военные чины – в поручики, лиц, окончивших курс в институте корпуса инженеров путей сообщения. С 1865 года окончившие курс в институте выпускались <...> гражданскими инженерами с чинами – коллежского секретаря и губернского секретаря» [Житков 1899: 178].

13 В 1875 г. вторым изданием вышло обстоятельное исследование доктора медицины Е. В. Пеликана «Судебно-медицинские исследования скопчества и исторические сведения о нем», где говорилось, что осклопление малой печатью не лишало способности к половым сношениям [Пеликан 1875: 53–55]. Эта работа могла быть известна Салтыкову. С осени 1876 г. он снимал квартиру в доме доктора медицины Александра Ильича Скребицкого, с которым поддерживал добрые отношения. На сайте НЭБ выложен оцифрованный экземпляр книги Пеликана из библиотеки Скребицкого.

зировалась и в общественном сознании, и в творчестве Салтыкова, что мотивирует ее появление в истории о Еракове.

Этот анекдот, как и другие эпистолярные анекдоты Салтыкова, отвечает одному из исконных признаков жанра: героями придуманных историй являются реальные лица, курьезные же случаи, происходящие с ними, основаны не на фактическом, а на психологическом правдоподобии [Вацуро 1968: 72]. Иронизируя и злословя, Салтыков обыгрывает характерные особенности, бытовые привычки, интересы и занятия известных в свое время людей¹⁴. Его суждения о современниках пристрастны, но всегда имеют под собой определенные основания. Каждый анекдот, как правило, обставлен пограничными приметами. К таким приметам относятся начальные формулы (вроде «кстати о...»), в анекдоте о Еракове – «но кроме этого...». Структурной приметой анекдота служат и финальные пуанты. Анекдот о Еракове венчается пуантом, возвращающим к обстоятельствам его жизни: «...должен же “корабль” что-нибудь накинуть, тем более что у меня долги». Эта реплика отражала финансовое положение Еракова, о котором был осведомлен Салтыков. 18 ноября 1882 г. он сообщал Боровиковскому: «Говорят, будто дела его плохи, так как В<ера> Ал<ександровна> дает уроки музыки, и он сам определился на службу в каком-то правлении жел<езной> дороги» (19-2; 150).

«Мушкетерские» письма Салтыков писал в 1875–1885 гг., в основном – когда отсутствовала возможность непосредственного общения с близкими людьми. Анали-



¹⁴ Салтыков, по сути, оказался создателем литературного жанра, получившего продолжение в литературе XX века: цикл анекдотов Хармса о Пушкине или же псевдохармсовский цикл о русских писателях.

зируя датировку писем, можно заметить, что эпистолярные произведения появляются именно в те периоды, когда Салтыков не появляется в печати. Но его писательская натура не выносила молчания. В апреле 1884 г. были закрыты «Отечественные записки» и Салтыков прекращает писать для публики: «Пытался несколько раз и не могу» (20; 55). Но именно в это время он отправляет несколько насыщенных анекдотами писем Боровиковскому. Эпистолярные произведения возникали как своего рода «параллельная», бесцензурная литература, в которой реализовалось стремление Салтыкова писать в юмористической манере и в полной мере разворачивалась его «сумасшедше-юмористическая фантазия».

Анекдоты Салтыкова, не рассчитанные на широкую публику, предполагают посвященного читателя, который без дополнительных комментариев способен понять, в чем соль, и не будет спрашивать, в каком месте надо смеяться. Такая ориентация на осведомленного реципиента, знание актуальной исторической конкретики – необходимое условие функционирования анекдота и в наши дни. Анекдоты же Салтыкова, подобно другим его текстам, нуждаются в объяснении исторических реалий, положений и лиц.

Литература

А. Т. Ераков Александр Николаевич / А. А. Титов // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. XI-А. – СПб.: Типо-литография И. А. Ефрона, 1894. – С. 667.

Вацуро В. Э. Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине» / подгот. текста, статьи и комментарии В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсона. – М.; Л.: Наука, 1968. – 128 с.

Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. – Т. 1. Лавры. Странствия. – М.: Искусство, 1992. – 399 с.

Давыдова Л. Культ Некрасова (Памяти старого дома) //

Вестник литературы. – 1921. – № 11 (35). – С. 3–4.

Давыдова Л. Сестра поэта // Вестник литературы. – 1920. – № 6 (18). – С. 3–4.

Дача А. Н. Еракова. – URL: [<http://www.citywalls.ru/house18922.html>] [23.06.2018].

Ераков А. Н. Исследование о полной сети железнодорожных сообщений в России // Отечественные записки. – 1873. – № 5. – С. 5–68. (а)

Ераков А. Н. Исследование о полной сети железнодорожных сообщений в России. – СПб.: Изд-во «Общественная польза», 1873. – 76 с. (б)

Ераков А. Н. Сборник сведений для любителей садоводства и самоучек-садовников / сост. А. Ераков. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1880. – [4], V, [3], 214, 142 с.

Ераков А. Н. Многолетние цветочные и декоративные травянистые растения, расположенные по высоте их и колерам цветов, для легчайшего подбора при устройстве садов и парков, с объяснением посева, ухода, размножения, времени цветения растений и потребной для них почвы / сост. А. Н. Ераков. – СПб.: тип. В. С. Балашева, 1881.

Житков С. М. Институт инженеров путей сообщения императора Александра I. Исторический очерк / сост. С. М. Житков. – СПб.: Тип. министерства путей сообщения, 1899. – 500 с.

История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях. Аннотированный указатель книг и публикаций в журналах. – Т. 3. – Ч. 4. – М.: Книга, 1982. – 400 с.

Кони А. Ф. Николай Алексеевич Некрасов // Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. – М.: Правда, 1989. – 656 с.

Кони А. Ф. Памяти Веры Александровны Ераковой-Даниловой // Кони А. Ф. Очерки и воспоминания (публичные чтения, речи, статьи и заметки). – СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1906. – С. 813–822.

Лесков Н. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. 6. – М.: ТЕРРА, 1999. – 818 с.

Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова: в 3 т. – Т. 3. – СПб.: Наука, 2009. – 705 с.

Личные фонды рукописного отдела Пушкинского дома. Аннотированный указатель / автор вступит. ст., отв. ред. и отв. со-

ставитель Т. С. Царькова. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 1999. – 400 с.

Макашин С. Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889: Биография. – М.: Худож. лит., 1989. – 527 с.

Макашин С. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860-е – 1870-е: Биография. – М.: Худож. лит., 1984. – 575 с.

Мельников П. И. (Печерский Андрей). Полное собрание сочинений: [в 7 т.]. – СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1909. – Т. 6. – С. 300–422.

Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. – СПб.: Наука, 1981–2000.

Пеликан Е. В. Судебно-медицинские исследования скопчества и исторические сведения о нем. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1875. – 221 с.

Переписка Н. А. Некрасова: в 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1987. – 560 с.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. – М.: Худож. лит., 1965–1977.

Строганова Е. Н. «Мушкетерские» письма М. Е. Салтыкова [публ., вступ. статья, коммент.] // М. Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra, антология. – Книга первая. – СПб.: РХГА, 2013. – С. 28–52, 888–900.

Теплинский М. В. Некрасов и В. М. Лазаревский // Некрасовский сборник. – Л.: Наука, 1988. – Т. IX. – С. 139–142.

Федосеев. Программа вопросов для собирания сведений о русском секстанстве / Я. В. Абрамов // Отечественные записки. – 1881. – № 4. – С. 255–280; № 5. – С. 123–162.

Яковлев Н., Макашин С. Комментарии: Салтыков-Щедрин М. Е. I. Из переписки Николая I с Поль де Коком. II. Испорченные дети // Литературное наследство. – Т. 1. – М.: Жур.-газ. объединение, 1931. – С. 185–230.

М. В. Строганов

Москва

Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

А. В. КУЛАГИН: ОТ ПУШКИНА К ОКУДЖАВЕ

В статье ставится вопрос о роли комментирования чужого слова в литературном тексте. Материалом служат произведения А. С. Пушкина и Б. Ш. Окуджавы.

Ключевые слова: *чужое слово, историко-литературный метод, А. С. Пушкин, Б. Ш. Окуджава.*

Уже на рубеже 1980–1990-х гг. формировалась, а потом всё ясней и ясней становилась мысль, что постоянное умножение положительных знаний не помогает объяснять явления культуры. Эта мысль была очевидным свидетельством кризиса историко-литературного метода, хотя не все связывали эти два явления. Даже сейчас разные исследователи осознали эту связь не в равной мере, некоторые по-прежнему даже не задумываются над ней, очевидно, полагая, что простое увеличение количества информации может когда-либо само по себе совершить скачок и достигнуть нового качества. Однако, невзирая на степень отрефлектированности кризиса, почти у всех исследователей переживание этого кризиса одинаково сказалось в переходе от историко-литературных к культурологическим (а по сути – к культурно-антропологическим) материалам и приемам. И каждый продуктивно мыслящий исследователь искал в этой ситуации свой выход из создавшегося положения. Герой данной книги А. В. Кулагин в числе немно-

гих ушел из классического литературоведения – и даже из самой сердцевины его, из классического пушкиноведения! (см. об этом: [Кулагин 2015]) – в изучение типично культурологического материала: авторской (бардовской) песни и ее главных героев [Кулагин 2002; Кулагин 2008; Кулагин 2010; Крылов, Кулагин 2010; Кулагин 2011; Кулагин 2013а; Кулагин 2013б; Кулагин 2018]. Ушел, а теперь, правда, возвращается назад, но уже к современной поэзии [Кулагин 2014; Кулагин 2017а; Кулагин 2017б].

Этот виток-завиток был для меня непонятен. Я в свое время не раз отговаривал от перехода: всё мне казалось, что что-то не так на дороге. А. В. Кулагин, однако, не много считался с мнением прочих, шел по дороге своей он уверенно, твердо и смело, и потому-то достиг результатов немалых.

Поэтому я смиренно признаю в том, что напрасно считал уход А. В. Кулагина из классической истории литературы ошибкой. Одновременно я признаю избранный А. В. Кулагиным путь несомненно продуктивным и полезным, хотя, конечно, и не единственно возможным.

А. А. Ахматова в свое время написала предположительно: «Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата». Ахматова принадлежала к тому поколению, крупнейшие историки литературы которого не были фанатами литературного комментария. Они не хуже нашего видели то, что мы называем теперь чужим словом, но не считали фиксацию его первой необходимостью историко-литературного исследования. Поэтому Ахматова писала «может быть». Историки литературы эпохи постмодернизма уже не сомневаются в том, что поэзия – только «одна великолепная цитата», и вследствие этого выявление чужого слова становится одним из важнейших приемов современного историко-литературного анализа. Поэтому дальше я буду писать о цитатах у Пушкина и Окуджавы.

Не стоит говорить о том, что Пушкин полностью состоит

из чужих слов, цитат и реминисценций: это общеизвестно и теперь очевидно настолько, что подчас начинаешь сомневаться: а есть ли у него что свое?

Но когда в качестве источника Пушкина обнаруживаешь нечто из Н. М. Карамзина, то именно этот источник оказывается и для самого обнаружившего – неожиданным. С одной стороны, о Пушкине и Карамзине написана уже целая библиотека, столько, что всё не перечтешь и не учтешь, хотя при этом избранные страницы так хорошо известны, что и напоминать их не стоит. А с другой стороны, отголоски карамзинского языка в языке Пушкина отслежены столь недостаточно, что невольно складывается впечатление, будто Пушкин на язык Карамзина совершенно не ориентировался. Скажем иначе. Об идеологических счетах Пушкина с Карамзиным написано много и хорошо, о стилистическом и поведенческом карамзинизме как колыбели Пушкина – еще больше. А о том, что конкретно прихватил с собой Пушкин из этой колыбели (если прихватил что-то), почти ничего и не сказано.

Исходя из того, что Пушкин прихватывал всё, что (плохо ли, хорошо ли) лежало там, где бы он ни проходил, мы в настоящих заметках попытаемся показать, что он прихватил у Карамзина.

Карамзин в «Письмах русского путешественника», в записи, датированной «Париж, июня...», поместил такую заметку:

«Я получил от госпожи Н* следующую записку: „Сестра моя, графиня Д*, которую вы у меня видели, желает иметь подробные сведения о вашем отечестве. Нынешние обстоятельства Франции таковы, что всякой из нас должен готовить себе убежище где-нибудь в другой земле. Прошу ответить на прилагаемые вопросы: чем меня обяжете“. Я развернул большой лист, на котором под вопросами оставлено было место для ответов. Вот нечто для примера – рассмейтесь!»

Вслед за этим Карамзин приводит несколько вопросов графини Д* и, соответственно, ответов Путешественника на них. Но мы приведем только первую пару:

«*Вопрос.* Можно ли человеку с нежным здоровьем сносить жестокость вашего климата?»

Ответ. В России терпят от холода менее, нежели в Провансе. В теплых комнатах, в теплых шубах мы смеемся над трескучим морозом. В декабре, в январе, когда во Франции небо мрачное и дождь льется рекою, красавицы наши, при ярком свете солнца, катаются в санях по снежным бриллиантам, и розы цветут на их лилейных щеках. Ни в какое время года россиянки не бывают столь прелестны, как зимою; действие холода свежит их лица, и всякая, входя с надворья в комнату, кажется Флорою» [Карамзин 1984: 290; мы сохранили только некоторые графические особенности текста].

С бытовой точки зрения ответ совершенно справедлив. Но значение этого описания состоит не в его бытовой точности как таковой, а в утверждении данной бытовой детали в качестве образа, который получает культурологический характер. Первым поэтом, который заметил это и воспользовался этим, был князь П. А. Вяземский – в стихотворении «Первый снег» (1821) [Соколова 1975; Эпштейн 1990]. И нам долгое время казалось, что Пушкин в стихотворении «Зима. Что делать нам деревне? Я встречаю...» (1829) идет прямо от Вяземского, когда пишет:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцалуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

[Пушкин 1948: 182]

То же самое полагали мы и применительно к фрагменту из стихотворения «Осень (отрывок)» (1833):

Суровою зимой я более доволен,
 Люблю ее снега; в присутствии луны
 Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
 Когда под сободем, согрета и свежа,
 Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

[Пушкин 1948: 318]

Однако Пушкину вовсе не надо было обращаться к Вяземскому, хотя его элегию «Первый снег» он знал очень хорошо, о чем сообщил в примечаниях к первой главе «Евгения Онегина». Пушкину не надо было обращаться к Вяземскому, поскольку он прекрасно знал «Письма русского путешественника».

Так как речь зашла о временах года, обратимся к стихотворению Карамзина «Весеннее чувство» (1793), которое начинается следующим образом:

Пришла весна – цветет земля,
 Древа шумят в венцах зеленых,
 Лучами солнца позлащенных,
 Красуются луга, поля,
 Стада вокруг холмов играют,
 На ветвях птички воспевают
 Приятность теплых, ясных дней,
 Блаженство участи своей!

И лев, среди песков сыпучих,
 Любовь и нежность ощутил...

[Карамзин 1966: 115]

Карамзин создает идеализированную картину: весной, при расцвете всех сил природы, весной, которую принято было называть «порой любви» (чему и Пушкин отдал в свое время дань, правда, слегка иронически), – весной даже лев ощущает не злобные, хищнические чувства,

а «любовь и нежность». Пушкин с этим согласиться, разумеется, не мог: львы сами по себе интересовали его гораздо меньше, чем спектр традиционных ассоциаций, связанных с образом льва. Поэтому в известном стихотворении из Каменностровского цикла (1836) он написал:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так <?>, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

[Пушкин 1948: 419]

Пушкин взял у Карамзина льва и песок сыпучий, но всю аллегорическую картину Карамзина он вернул к здравому бытовому смыслу, и лев у него стал простым львом, а не кокетничающим светским волокитой.

А теперь – Окуджава. Его песенка «Голубой шарик» (1957) известна очень хорошо, однако нам придется привести ее для удобства разговора о ней полностью, благо она невелика:

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.
Девушка плачет: жениха всё нет.
Ее утешают, а шарик летит.
Женщина плачет: муж ушел к другой.
Ее утешают, а шарик летит.
Плачет старушка: мало пожила...
А шарик вернулся, а он голубой.

[Окуджава 2001: 143]

Литература об этой достаточно незамысловатой песенке на удивление огромна. Как фиксировали комментаторы, «о „допроявленности“ мотива и смысла наст<оящего> текста в других произведениях Окуджавы „тех же лет“» пи-

сала Г. А. Белая [Белая 1989: 10–11]. А «о более широком историко-литературном контексте мотива полета шариков (у И. Мятлева, И. Анненского, В. Эрлиха, Д. Хармса)» писал А. А. Кобринский [Кобринский 1999: 62–64]. А. Е. Крылов предполагает, что на песенку Окуджавы повлияла одна из песен Ива Монтана, ставшая ему известной по пересказу С. Образцова в предисловии к автобиографической книге французского шансонье (см. об этом: [Кулагин 2009: 60]; речь идет о книге: [Монтан 1956]). К тем перечням источников, которые уже известны, непременно следует добавить еще не учтенную городскую песню рубежа XIX–XX вв. «Крутится-вертится шар голубой», ставшую в высшей степени популярной после того, как Борис Чирков спел ее в фильме «Юность Максима» (1934). Впрочем, ни эта песня, ни другие тексты про шарики никак не повлияли на песню Окуджавы. А потом стали появляться многочисленнейшие (сетевые) толкования, по преимуществу из непрофессиональной среды ([Костецкая 2010]; [Fedy]). Между тем песенка «Голубой шарик» нисколько не сложна. Но поскольку она рассказывает о каждом человеке, каждый из нас и может толковать ее, как Бог ему (каждому из нас) на душу положит, в чем мы все и упражняемся. Однако песенка эта занимательна своим генезисом, своей цитатностью, которую никто не изучает. В. Фрумкин писал, что «в „Песенке о голубом шарике“ ожил строгий, исполненный благородной красоты мотив из далеких, „догайдновских“ времен» [Фрумкин 2013]. Но не надо ходить так далеко. Песня, конечно, что называется, общечеловеческая, но корни ее залегают в неглубоких пластах.

В 1954 г. был снят, а в марте 1955 г. вышел на экраны СССР фильм «Укротительница тигров» (сценарий К. Б. Минца, Е. М. Помещикова, режиссеры А. В. Ивановский, Н. Н. Кошеверова). В главных ролях снимались дебютантка Л. И. Касаткина (Лена Воронцова), знаменитый и популярный тогда П. П. Кадочников (Федор Николаевич

Ермолаев) и начинающий актер Л. Ф. Быков (Петя Мокин). Следует учесть, что Ермолаев и Мокин вместе служили во время войны. Петя давно знаком с Леной и влюблен в нее. Вечером они вместе гуляют в парке, в руках у каждого – по воздушному шару: у Пети красный, а у Лены голубой, поскольку современная символика цветов в 1950-е гг. еще не существовала. Петя робко пытается ухаживать за Леной, но та, привыкшая видеть в нем только друга детства, насмешливо отклоняет эти попытки, и оскорбленный в лучших чувствах Петя уходит. Лена просит его вернуться, но остается одна. И тут она нечаянно выпускает свой шарик из рук, он летит невысоко над землей, пока его не ловит неожиданно оказавшийся в том же парке Федор Ермолаев, который и возвращает шарик подбежавшей Лене. Ермолаев признается Лене, что он озадачен сделанным ему предложением работать в цирке, и Лена, воспитанная в семье цирковых актеров и сама мечтающая о цирковой карьере, уговаривает его ехать в цирк, чтобы понять, какое это замечательное зрелище. Ермолаев сажает Лену на свой мотоцикл, и они едут, причем Лена как любительница экстрима (недаром она впоследствии станет укротительницей тигров) просит ехать быстрее и вновь нечаянно выпускает шарик из рук. «Ой!» – восклицает она, и сидящий впереди и потому не видящий, что происходит, Федор Николаевич спрашивает ее: «Что, страшно?» – «Нет, шарик улетел». Герои весело едут дальше.

Этот очень конкретный эпизод из фильма Ивановско-Кошеверовой получает в песенке Окуджавы символическую нагрузку. В фильме шарик вылетает из рук Лены после расставания с нелюбимым Петей, а ловит его Федор Николаевич, который станет предметом любви Лены. Получается, что шарик – это судьба главной героини. Окуджава усиливает этот очень легкий и едва ли читаемый всеми зрителями намек фильма (больше шарики в фильме не появятся) и строит на нем всю песню.

Шарики в руках Пети и Лены в фильме «Укротительница тигров» очень маленькие, сейчас трудно поверить, что воздушные шары были такими. В фильме «Забавная мордашка» (Funny Face, 1957) Стенли Донена шары гораздо больше. Одри Хепбёрн играет в этом фильме роль модели, а Фред Астер – фотографа, который снимает ее для модного журнала. Фотограф дает модели связку воздушных шаров: «Возьми эти шарики, держи их повыше. Когда я скажу: беги, – побежишь как можно быстрее, только не отпусти шары. <...> Ты должна выглядеть счастливой». Девушка говорит, что она очень волнуется. «Нечего волноваться. Смотри. Ты в Париже, в Тюильри, у тебя в руках шары, моросит летний дождь, ты просто должна быть счастлива». Героиня бежит с шарами, получается прекрасная фотография, но шары, среди которых есть и голубой, вылетают из рук девушки: шарик (и не один!) улетел.

Но фильм «Забавная мордашка» вряд ли мог повлиять на Окуджаву. И дело не в том, что Окуджава едва ли мог видеть этот фильм, премьера которого в США состоялась 13 февраля 1957 г., в тот год, когда была написана песенка. Дело в том, что героиня «Забавной мордашки» выпускает шары из рук, но не говорит сакраментальных слов «Шарик улетел». Леночка в «Укротительнице тигров» говорит эти слова.

Что из этого следует? – Едва ли вновь полученное знание дойдет до всякого читателя, и едва ли оно поможет пониманию творчества Окуджавы в целом. Как путались сетевые читатели (и досетевые тоже, конечно, просто они не оставили так много следов своей путаницы) в понимании стихов, так и будут путаться. И как было очевидно, что словесное искусство связано многочисленными нитями с другими видами художеств, так всё на своих местах и осталось. Шарик жизни летит себе и летит, а литературовед бьется и бьется над загадкой искусства. И не положительное знание утешит нас, а только возвратившийся шарик цвета Надежды.

Литература

Белая Г. Булат Окуджаву, время и мы // Окуджаву Б. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Современник, 1989. – Т. 1. – С. 3–24.

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. – Л.: Наука, 1984. – 717 с.

Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / вступит. статья, подгот. текста и примечания Ю. М. Лотмана. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. – 424 с.

Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 ч. – М.: Моск. культуролог. лицей, 1999. – Ч. 2. – 143 с.

Костецкая Кира. А шарик улетел...: Интерпретация стихотворения Булата Окуджавы. – URL: <https://www.proza.ru/2010/04/25/290>. (дата обращения: 16.08.2018).

Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. – М.: Булат, 2010. – 384 с.

Кулагин А. Высоцкий и другие: Сборник статей. – М.: Благотворительный фонд Владимира Высоцкого, 2002. – 200 с.

Кулагин А. Окуджаву и другие: Из исследований и рецензий 2002–2007 гг. / сост. А. Е. Крылов. – М.: Булат, 2008. – 248 с.

Кулагин А. В. Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк. – М.: Булат; Коломна: Коломенский гос. пед. ин-т, 2009. – 320 с.

Кулагин А. В. У истоков авторской песни: сборник статей. – Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2010. – 340 с.

Кулагин А. В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. – Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2011. – 158 с.

Кулагин А. Визбор. – М.: Молодая гвардия, 2013а. – 368 с.

Кулагин А. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция. – 3-е изд., перераб. – Воронеж: Эхо, 2013б. – 230 с.

Кулагин А. В. «Я в этом городе провел всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. – Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2014. – 140 с.

Кулагин А. В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: сборник статей. – Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. – 274 с.

Кулагин А. В. Кушнер и русские классики: сборник статей. – Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017а. – 240 с.

Кулагин А. Шпаликов. – М.: Молодая гвардия, 2017б. – 278 с.

Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. – Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2018. – 324 с.

Монтан Ив. Солнцем полна голова: [Автобиографическая проза]. – М.: Молодая гвардия, 1956. – 192 с.

Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Вступ. статьи Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина. Сост. В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. Примеч. В. Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 2001. – 712 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – [Л.]: АН СССР, 1948. – Т. III. – 635 с.

Соколова К. И. Элегия П. А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А. С. Пушкина // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. – Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1975. – С. 67–86.

Фрумкин Владимир. Откуда прилетел Голубой шарик? // Семь искусств. – 2013. – № 6 (43). URL: <http://7iskusstv.com/2013/Number6/Frumkin1.php>. Дата обращения 16.08.2018.

Эпштейн Михаил. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

Fedy. О чем стихотворение «Голубой шарик» Окуджавы. – URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=5305>. (дата обращения: 16.08.2018).

НАДЕЖДА И ВЕРА ОТ «ОНЕГИНА» ДО ОКУДЖАВЫ

Рассматривается смысловое наполнение лексем надежда и вера в романе Пушкина «Евгений Онегин» и в лирике Булата Окуджавы. Делается попытка выявить пути концептуализации ключевых слов в зависимости от контекста.

Ключевые слова: Пушкин, Окуджава, концепты, надежда, вера.

Мысль, идея произведения словесности бьется в слова, его составляющих. Слова эти (за относительным исключением окказионализмов), понятно, пришли из общеязыкового пространства и принесли с собою уже «готовые» смыслы. Однако трудно согласиться с известной трактовкой писателя как транслятора: сам выбор слов и авторская координация служат их бесконечному обновлению. «... Язык неистошим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона» [Пушкин 1937–1949: XII, 100]. Можно даже положительно утверждать, что слова никогда и не бывают готовыми, литература это вполне доказывает. В мерцании значений мы, впрочем, угадываем сигналы, идущие из глубин истории. Как справедливо полагает один из героев «Русских ночей»: «Когда мы говорим, мы каждым словом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми» [Одоевский 1975]. Можно добавить: и отдельными произведениями, особенно такими,

которые сами по себе стали источниками непреходящих смыслов. К таковым, без сомнения, относится роман Пушкина «Евгений Онегин».

Будучи не только романом героев и романом автора, но и романом читателя (см.: [Викторович 2017]), «Евгений Онегин» формирует семы, которые выходят затем за границы произведения. Между собою они образуют нередко некие связки, концептуальные поля (напр.: скука/тоска/хандра/сплин или счастье/блаженство/радость/покой/нега). В границах произведения они проходят свой путь, неслучайной изменчивостью создавая словесную динамику, опосредованно связанную с динамикой сюжетно-композиционной. В итоге на первый план читательского восприятия выходят отдельные слова, которые мы называем ключевыми, они выступают из общего ряда и берут на себя повышенную смысловую нагрузку. Они-то и выстраивают параллельный рецептивный «сюжет», о котором пишет современный исследователь: «Одним из средств, на которые опираются <...> рефлексивные усилия читателя, являются ключевые слова в тексте, которые, накапливаясь в памяти, в ретроспективе оцениваются им и расставляются подобно смысловым вехам вдоль сюжетной траектории произведения» [Караулов 2006: 155].

К такого рода ключевым словам пушкинского романа следует отнести лексемы *надежда* и *вера*.

Надежда в семантическом поле Онегина знаменует начало его пути в романе (юность – «пора надежд», 1, IV¹, герой умеет «таить надежду», 1, X), затем сема покидает поле Онегина, которому «уж нет очарований» (1, XLVI). Она не исчезает из романа, переселяясь в поля Ленского и Татья-



1 Здесь и далее ссылки на текст романа «Евгений Онегин»: первая цифра – номер главы, вторая (римская) – номер строфы.

ны. Так, Ленского «лелеела надежда» (2, VII), а его смерть «во цвете радостных надежд» (6, XXXVI) приносит конец трем чувствам, переполнявшим его сердце: «вражда, надежда и любовь» (6, XXXII). В свою очередь, в письме Татьяны лексема явлена дважды: «когда б надежду я имела» и «надежды сердца оживи». Что же касается Автора, он не очень-то верит голосу надежды, хотя и не отвергает его во все:

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт! (2, XL)

Далее в сфере Автора всё отчетливее обнаруживает себя дихотомия мечты и реальности. Так, обращаясь к Татьяне, он и сожалеет и сорадуется одновременно:

Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаёшь... (3, XV)

В развитие темы:

В ней сердце, полное мучений,
Хранит надежды темный сон... (3, XXXIX)

Впоследствии по поводу «гадающей старости» Автор выразится куда как едко: «надежда им лжет детским лепетом своим» (5, VII), а Ольгу, чуть мягче, сравнит с «ветреной надеждой» (6, XIII).

В последней главе *надежда* всё же вернется в семантическое поле Онегина, чтобы снова, но уже иначе, нежели в начале романа, покинуть его. Онегин «еще надеется» (8, XXXII), но финал известен: «надежды нет!» (8, XXXIV).

Общее семантико-тематическое поле вместе с *надеждой* образует *вера*. Если для Онегина начала романа это не более как игра в контексте «науки страсти нежной» («разуверьять, заставить верить», 1, X), то для Ленского всё очень серьезно: «Он верил, что душа родная <...>; Он верил, что друзья готовы...» и т.д. (2, VIII). Чем-то он напоминает, в слепоте своей, то благодушного Ларина («Во всём ей веровал беспечно», 2, XXXIV), то растерявшегося «достопочтенного читателя» («Кому же верить?», 4, XXII), так что вполне заслуживает снисходительность Евгения:

Пускай покамест он живет
Да верит мира совершенству... (2, XV)

Недалеко в этом смысле ушла и Татьяна, которая «в милой простоте <...> верит избранной мечте» (3, XXIV). Их по-своему рассудит Автор, чье заключение позволит глубже проникнуть в гносеологический сбой Онегина на фоне мечтательно-простодушных антиподов:

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок;
Но жалок тот, кто всё предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил! (4, LI)

«Пьяный путник» и «мотылек» презентуют «веру», и с их подачи ее «блаженство» мало чего стоит, поскольку оплачено неадекватностью «перевода». Однако и пол-

ная утрата нерассуждающей веры, оплаченная сердечной холодностью, представляется «жалкой». Истина, судя по всему, не сосредоточена в чем-то одном, «пламень» веры и «лед» скептицизма сродни принципиально неразрешимым кантовским антиномиям. В позднейшей русской транскрипции – «ум сердца» и «ум ума» [Толстой 1978]. Толстой как раз и показывает, как они стремятся друг к другу (Ростовы – Болконские), как они не могут друг без друга.

Посвящение этой статьи давнему соратнику по коломенской кафедре А. В. Кулагину подзадоривает меня перескочить через эпохи к творениям нашего современника Б. Ш. Окуджавы. Впрочем, это не так уж и трудно сделать, учитывая пушкинскую генетику последнего (см.: [Поздняев 1994], [Бойко 1998] и др.). К тому же мотивы Пушкина живут в ноосфере русской культуры, давно оторвавшись от первоисточника и превратившись в мифы культурного сознания.

По справедливому (как всегда) замечанию моего коллеги, «*надежда* на протяжении всего творческого пути поэта <Окуджавы> была важнейшим мотивом его лирики» [Кулагин 2010]. По этому предмету существует и обстоятельная работа [Жук 2007], обозначившая некоторые метаморфозы *надежды* при «встречах» с нею поэта от «юности» до «старости». Я не знаю другого поэта, у которого были бы с нею столь интимные отношения: это и «мать», и «сестра», и просто душевная Надя-Наденька-Надежда, завернувшая случайно в коммуналку вечная женственность. Очевидно, имеет она отношение и к самому процессу творчества, обращаясь, по-пушкински, в *Музу*.

О Надежда, ты крылатое такое существо!
 Как прекрасно твое древнее святое вещество:
 даже если вдруг потеряна (как будто не была),
 как прекрасно ты распахиваешь два своих крыла...

Процитированные строки – из стихотворения «Цирк» (1965). Замечательно, как мотив является здесь на свет: в конце второго четверостишия вдохновенные лица циркачей оказываются «таящими надежду, а не страх». Замечание поэта (кто бы еще такое заметил?) без подготовки выводит на магистральную тему, не только с цирком связанную.

...похороненная заживо, являешься опять
тем, кто жаждет не высиживать, а падать и взлетать.

Будто воскресший Ленский, умудренный трагическим жизненным опытом, но странным образом не потерявший при этом полетную наивность веры. И то сказать: «Когда бы не было надежд – на черта белый свет?» («В городском саду», 1963).

Надежда у поэта второй половины XX века – условие выживания, однако всё больше обнаруживающее свою фантомность, призрачность.

Знать, надо вымокнуть до нитки,
знать, надо горюшка хлебнуть,
чтоб к заколоченной калитке
с надеждой руки протянуть.

(«Старый флейтист», 1969)

«Жизнь длиннее, чем надежда», – сообщает автор «Жизни охотника» (1973), однако «остается для невежд» (не промельк ли опять Ленского, который «сердцем милый был невежда»? – 2, VII) упрямо приближающийся «шорох вновь проснувшихся надежд».

Разворачивающаяся в стихах поэта история его взаимоотношений с надеждой – история страны и ее интеллигентного класса, вечно ожидающего «света в конце тоннеля». *Надежда*, что и выразил Булат Окуджава, – наименование удивительного русского стоицизма, неубиваемого вопреки

всем крушениям («надежда умирает последней» – слоган, пошедший, говорят, от Диогена, но заново взошедший на нашей почве).

Родственный *надежде* концепт *вера* в семиосфере поэта также стремится выразить дух эпохи. Признающий себя атеистом, как и подавляющее большинство современников, Окуджава в 1963 году пишет ставшую (не случайно же!) популярной «Молитву», первоначально замаскировав ее под «Молитву Франсуа Вийона». Обращение к Богу как-то не очень вяжется с «чистым афеизмом»:

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!

Загадкой остается субстрат таковой веры. В следующем году, впрочем, будет написано «Не верю в бога и судьбу. Молюсь прекрасному и высшему» с замечательным признанием «молюсь <...> и мельнице <...> и мыльнице», ведь главное – «руки (помыслы) были бы чисты». В том же 1964 г. на месте мыльницы и мельницы (не дон-кихотовской ли?) – «Капли датского короля», странным образом как-то поддерживающие «огонек веры». Что за чудные капли – мы в шаге от чуда преображения человека в существо сильнейшее столь могучих воздействий страха, славы, власти, надо только всего-то... в это чудо поверить. Очень сие напоминает мне «золотой век в кармане» Достоевского, представляющего, кажется, совсем другую культурную традицию. И все-таки, я уверен, близкую в самом главном. Припоминаю, как в «застойные» уже годы мы (тоже ведь дети обезбоженного мира) слушали и пели Окуджаву, веря-таки и в «мельницу», и в «капли», и в «птичку». *Вера–Надежда–Любовь*, эти «подробно развернутые окуджавские аллегории» [Кулагин 2008], наполнялись для нас великим, как мы догадывались, смыслом, возвращали

к ценностям вроде бы отвергнутым, но почему-то отзываются, как боль ампутированной конечности. Душа, очищенная от всяческих религиозных предрассудков, как будто чего-то просила. Невольно вспоминались известные слова И. П. Павлова: «Я <...> уже со школьной скамьи стал безбожником, афеистом. Мне бога не нужно. Но человек не может жить без веры».

Это как бы Онегин вернулся к Ленскому и вопреки «общественному мнению» попросил у него прощения.

Литература

Бойко С. С. Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // Мир Высоцкого. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – Вып. 2. – С. 472–484.

Викторович В. А. «Евгений Онегин». Роман читателя: монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2017. – 268 с.

Жук М. «Отчаиваясь и надеясь»... Концепт надежда как фрагмент языковой картины мира Булата Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. – Вып. 4 / сост. А. Е. Крылов. – М.: Булат, 2007. – С. 294–318.

Караулов Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. – 2-е изд., испр. – М.: КомКнига, 2006. – 168 с.

Кулагин А. Окуджава и другие. Из исследований и рецензий 2002–2007 гг. – М.: Булат, 2008. – С. 43.

Кулагин А. В. У истоков авторской песни. Сб. ст. – Коломна: МГОСГИ, 2010. – 337 с.

Одоевский В. Ф. Русские ночи / изд. подготовили Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. – Л.: Наука, 1975. – С. 142. – («Литературные памятники»).

Поздняев М. К. Пушкин как Окуджава // Столица. – 1994. – № 19. – С. 55–57.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.

Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 1. – С. 387.

М. А. Александрова

Нижний Новгород

НГЛУ им. Н. А. Добролюбова

«ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ» В ДЕТСКОЙ ПОВЕСТИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ «ФРОНТ ПРИХОДИТ К НАМ»: КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

В статье рассмотрены связи ранней повести Окуджавы с «наполеоновской легендой», воссозданной накануне Великой Отечественной войны и заново актуализированной в «лейтенантской прозе». Обосновано своеобразие позиции Окуджавы в этой культурно-исторической ситуации. Проанализированы функции детских «исторических фантазий», осмыслено преобразование их литературных источников в новом контексте. Выявлен трагический подтекст детской повести. Обозначены перспективы исторической рефлексии Окуджавы.

Ключевые слова: Окуджава, Лермонтов, «наполеоновская легенда», миф, реминисценция, парафраз, подтекст.

Поколение Окуджавы взрослело в период государственного отказа от революционаризма и поворота на «военно-патриотическое воспитание» в духе исторических традиций, признанных «прогрессивными». Новую риторику остроумный В. Б. Шкловский назовёт в 1941 году «войной под псевдонимом». Сегодня общепризнано, что «основные приемы мифологизации Великой войны (начиная с её названия – “Отечественная” – и заканчивая исключением её из международного военно-политического контекста как уникального и беспримерного события, спасшего мир) были удачно скопированы с мифологии 1812 года» [Проскурин 2012: 67].

Однако использование продуктивной модели не привело к полному структурному тождеству мифов. Мифология войны 1812 года отличается от канонического образа Великой Отечественной тем, что в её состав входят обладающие самостоятельной «мифогенностью» элементы. Наиболее яркий симптом этой сложности – равноправие двух интерпретаций военного конфликта наполеоновской эпохи: эсхатологическая борьба Добра и Зла, с одной стороны, а с другой – соперничество в доблести с великим противником. Даже толстовское опровержение «наполеоновской легенды» не смогло помешать утверждению Наполеона в статусе Героя русской культуры, и «с каждой новой войной, в которой наша страна вспоминала 1812 год, Наполеон всё более вырастал в глазах русских за счет умаления таких новых “персональных врагов”, как Наполеон III, Вильгельм II, Гитлер» [Отечественная война 2012: 378].

Специфическим идеологическим фактором предвоенных лет была популяризация Наполеона для решения задач текущей политики. Книга Е. В. Тарле о французском императоре в редакции 1936 года послужила первоначальному обоснованию «императорских» прав советского вождя и в дальнейшем многократно перерабатывалась в его интересах [Кен 1998: 67–83]. С этих пор «фигура Наполеона оказалась в центре внимания не только представителей власти и влиятельных советских интеллектуалов, но и обычных советских граждан» [Венявкин 2012: 92]. Многие писатели фронтового поколения «воскрешали» Наполеона, но при этом радикально трансформировали в творчестве впечатления предвоенной юности.

Так, персонажи повести В. П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) ещё рассуждают (в единственном эпизоде) о «воле Сталина», но герой-рассказчик выражает главный побудительный мотив актуализации «наполеоновской легенды»: это собственная воля к победе, к одолению военного хаоса. Если загадочный черноглазый

комдив, герой воображения лейтенанта Керженцева, напрямую уподобляется Наполеону, то в позиции самого лейтенанта синтезирован опыт Болконского: наполеоновский идеал соединяется с откровениями 1812 года о народной правде и «общем духе войска».

К. Д. Воробьев воплощает этический смысл исторического предания в сюжетах военных («Убиты под Москвой», 1961) и мирных («Генка, брат мой...», 1968). Герой-рассказчик повести Воробьева «Вот пришёл великан...» (1971), не успевший на войну по возрасту, мысленно переносится в 1812 год, чтобы почувствовать себя князем Андреем или Багратионом; Наполеон олицетворяет для него личную героику, которая в новом контексте предстаёт направленной против путаницы жизни, её несправедливых случайностей [Александрова 2013: 11–14]. Подобное «присвоение» Наполеона довершало романтизацию 1812 года и в то же время давало возможность подняться над собственной военной травмой, не погрешая против военной правды.

Позиция Окуджавы в культурно-исторической ситуации, которая способствовала соотнесению двух Отечественных войн, в высшей степени своеобразна: обаяние мифологизирующей аналогии с течением времени для него не усиливалось, а ослабевало. Исторические параллели в военных повестях «Фронт приходит к нам», «Будь здоров, школяр», «Женя, Женечка и “катюша”» принимают вид «исторических фантазий». Эту формулу, применявшуюся литературной критикой к «ретроспективной» прозе Окуджавы, мы используем для описания самого приёма «фантазирования». Фантазии на темы прошлого, вдохновляемые историческими и литературными источниками, принадлежат автопсихологическим и автобиографическим персонажам, что позволяет писателю осмыслить собственные иллюзии и прозрения.

Наполеоновская проблематика, столь характерная для творчества фронтового поколения, в детской повести

«Фронт приходит к нам» получает наиболее парадоксальное освещение.

Написанная в середине 50-х [Гизатулин 2005: 231], но опубликованная (и, возможно, доработанная) в 1965 году, повесть ещё содержит некоторые «общие места» советской литературы для детей [Бойко 2013: 142–143]. И здесь же, в истории персонажа-рассказчика, десятилетнего Генки Полунина, воплощен авторский комплекс «грустного солдата», минимально совместимый с героической дидактикой. Оптимистичный рыжий Женька предлагает другу срочно, пока не кончилась война, отправиться на фронт и стать маршалами:

- Хочешь быть маршалом?
- Хочу, – говорю я печально.
- Тогда завтра с утра в военкомат.

Я видел маршалов на портретах – умные, мужественные лица и звёзды в петличках.

Но почему-то, когда Женька говорит о маршалах, мне представляются шляпы с перьями, ботфорты и плащи, и шпаги, и гнедые арабские скакуны... [Окуджава 1965: 19]

Женька не подозревает о том, что его «карьерные» планы («Я с рядового начну. Начну и пойду, пойду, пойду...» [Окуджава 1965: 18]) вполне соответствуют заповеди Наполеона: «Каждый солдат носит в своём ранце маршальский жезл». Зато грустный поэт Генка уже многое прочёл, поэтому военных героев он представляет по романтическим балладам XIX века [Дубшан 2001: 47]:

...С победой пройдут все бои,
И встанут геройские маршалы
Пред светлые очи твои.

[Окуджава 1965: 19]

Когда Генку посетило ночное вдохновение, у него не получилась первая строчка; Женька, выслушав наутро стихи

друга, отбрасывает ещё одну, чтобы восторженно – «громко и нараспев» – повторять двестише:

И встанут геройские маршалы
Пред светлые очи твои!

С исчезновением строчки про бои и победы остаётся нечто загадочное: «Так всегда говорят в стихах. <...> Это даже объяснить нельзя...» [Окуджава 1965: 19]. В результате импровизированной «редактуры» детские стихи приближаются к своему литературному источнику:

И только что землю родную
Завидит во мраке ночном,
Опять его сердце трепещет
И очи пылают огнем.
На берег большими шагами
Он смело и прямо идет,
Соратников громко он кличет
И маршалов грозно зовет.

[Лермонтов 1989: 49].

Начинающий поэт изменил развязку «Воздушного корабля» в духе «Ночного смотра» Жуковского, где зов услышан: маршалы непременно встанут *перед светлые очи*. Однако загадочность нового «свидания с Бонапартом» вызывает всё те же потусторонние ассоциации.

Итак, благодаря фантазиям Генки соотнесены две войны. Одна война, обещанная советскими фильмами, заранее нравилась «будущим маршалам и героям» [Окуджава 1965: 18]; другая – давняя, легендарная, знакомая по книгам, война наполеоновских маршалов в *шляпах с перьями*, на *гнедых скакунах*, которая влечёт и тревожит: «<...> а потом стану маршалом и въеду в город Январск на гнедом скакуне» [Окуджава 1965: 19]. Мечтая прославиться вместе с другом, Генка постоянно проговаривается: «Я не могу не

верить ему <Женьке>, *и всё-таки мне грустно*» [Окуджавва 1965: 18]. Персонаж-рассказчик мечтает (как положено советскому ребёнку) о героике и в то же время невольно печалится о героях. Психологически эта сложность мотивирована тревогой за отца-офицера, жалостью к маме, неизвестно кем изменившейся в ожидании писем с фронта. Но меланхолический колорит «наполеоновских», «маршальских» фантазий указывает на авторский подтекст.

Весёлый Женька считает всех настоящих героев бессмертными, поскольку Будённый не сходит с киноэкрана, газетных страниц и плакатов; в воображении оптимиста всякий фронтовик «скачет с Будённым по степям, стреляет, а кругом кровь течёт рекой» [Окуджавва 1965: 21]. Напротив, книжный мальчик, замороженный балладами Лермонтова и Жуковского, смутно догадывается о цене славы. Привычный детям образ победоносной войны оказывается иллюзорным, каждое новое впечатление военных будней его разрушает. Но поэты-романтики XIX века, которые воспели самого воинственного героя своего времени, потерпевшего самое грандиозное поражение, не опровергаются.

Значение «наполеоновских» фантазий в контексте авторского замысла становится понятным на фоне предвоенных реалий.

Упоминаемые Генкой *маршалы на портретах* – это образы детской памяти Окуджавы: Ворошилов, Будённый, Тухачевский, Егоров, Блюхер. Имя первого в повести не звучит; второй нигде не назван маршалом и фактически окарикатурен. Узнав об отступлении Красной Армии, Генка в недоумении спрашивает: «А Будённый-то где?» [Окуджавва 1965: 17]. Потом он видит во сне исполнение мечты своего решительного друга: «На нём маршальская форма и усы, как у Будённого, *только штаны короткие*» [Окуджавва 1965: 27]. Тем самым роль «героического конника» в новой войне определена исчерпывающе (и только простодушная

детская интонация отвела глаза советским цензорам и редакторам). Остальные маршалы остаются в повести безыменными: убитые в 1937 и 1938, они не могут быть поименованы в 1941 году, когда «фронт приходит к нам».

Исторический и биографический контекст повести не только позволяет возвести *маршалов на портретах* к трем конкретным лицам, но и не оставляет другой возможности интерпретировать ключевой образ «Фронта...». Известно, что пополнение маршальской «пятерки» в 1940 году, когда были повышены в ранге Тимошенко, Кулик и Шапошников, не произвело на современников впечатления, сравнимого с эффектом присвоения первых маршальских званий. И можно не сомневаться, что расправа с Тухачевским, Егоровым и Блюхером особенно глубоко поразила «красного мальчика», чей отец тогда же был расстрелян как «враг народа»; показательно, что это впечатление уже в середине 1950-х ищет воплощения. Наконец, внешнее сходство с Наполеоном Михаила Тухачевского, подчеркнутое его официальной маршальской иконографией, а затем публично предъявленные ему обвинения в бонапартизме – всё это объясняет характер исторических ассоциаций автора, превращённых в исторические фантазии персонажа повести.

Память о первых маршалах, чья гибель стала символом исторической трагедии, образует актуальный контекст, который придаёт зловещий характер детскому вопросу: «А Будённый-то где?» Смыслу этого вопроса вторит балладное – безответное – призывание наполеоновских маршалов, обвинённых в измене:

И маршалы зова не слышат:
Иные погибли в бою,
Другие ему изменили
И продали шпагу свою.

[Лермонтов 1989: 49]

В авторском подтексте явление маршалов *пред светлые очи* означает и восстание из мёртвых, и восстановление чести, при том что условный Наполеон никак не ассоциируется с реальным «вождём». Для персонажей Окуджавы не существует Сталина: «красные мальчишки» о нём просто не думают.

Исключить верховного главнокомандующего из детской картины мира Окуджава мог по разным причинам. Цензурные ограничения переходного 1955 года, когда был создан первый вариант повести, сменились после отставки Хрущёва новыми негласными конвенциями относительно упоминания генералиссимуса-палача. С другой стороны, имя Сталина на протяжении двадцати лет маркировало истории о «детях-героях», а повесть «Фронт приходит к нам» как раз и была попыткой разминуться с идеологическими жанрами детской литературы. Так или иначе, этот ход соответствует внутренней логике творчества Окуджавы и резонирует с ближайшим по времени парафразом «Воздушного корабля» – песенным стихотворением «О чём ты успел передумать, отец расстрелянный мой...» (1956–1957).

Л. С. Дубшан показал преемственность этого текста по отношению к наполеоновским балладам Лермонтова и Жуковского: «Стихи про полночное чудо, где погибший отец думает о своём живом сыне, где сгинувшие комиссары, как бы восстав из мёртвых, идут по городу, где просыпаются от смертного сна и все те, кого убили позднее, не только в застенках, но и на войне, стихи, написанные амфибрахием (и основанным на нём же дольником первых строк)» [Дубшан 2001: 46–47]. Однако здесь полночное чудо вызвано не чьей-то сверхъестественной волей, а нерасторжимой связью «старых арбатских ребят» с Москвой. Олицетворённая Москва живёт памятью: «Пусть память – нелёгкая служба, но всё *повидала Москва*, // и старым арбатским ребятам смешны утешений слова» [Окуджава

1996: 61]. Возможно, это автореминисценция: погибшие встали *перед светлые очи Москвы*.

Отступление Окуджавы от балладной традиции выражает его собственную концепцию чуда. Чудесное состояние мира исключает присутствие в нём «гения всех времён и народов». Теперь Окуджава прибегает к намеренному умолчанию, которое «не создаёт тайны, а служит средством акцентирования того, о чём прямо не сказано» [Назирова 1998: 57]. В данном случае умолчание о «вожде» отправляет его в историческое небытие; именно с его исчезновением начинается исход жертв из области смерти: «По-моему, всё распрекрасно, *и нет для печали причин*, // и грустные те комиссары идут по Москве как один» [Окуджава 1996: 61]. При этом воскресшие для свидания с живыми освобождаются от своих исторических качеств – волевых, «геройских», «комиссарских»: все они, начиная с отца, излучают лишь грусть и любовь. Лирический герой и героини его воображения охвачены общим чувством; в этом и заключается их «встреча».

Лирический герой Окуджавы, объективированный в персонажах военных повестей, даёт психологический ключ к «историческим фантазиям» поэта Генки, «школяра» [Александрова 2011: 266–268] и «бывшего школяра» в киноповести «Женя, Женечка и “катюша”»: любая историческая память – дальняя и ближайшая – прежде всего печальна.

В целом же двойничество героев революций, гражданских войн, молодых и вековых империй, впервые обнаруженное в форме детских исторических фантазий, становится началом рефлексии Окуджавы о сущности истории.

При этом место Наполеона в художественном мире Окуджавы навсегда остаётся «незанятым». Заглавный персонаж повести «Будь здоров, школяр» противопоставлен тем героям «лейтенантской прозы», которые, будучи кодированы образом князя Андрея, исповедуют благо-

роженный наполеоновский идеал [Александрова 2011: 277–280]. Закономерно, что в мире рядового-школяра нет образцового командира вроде «советского Наполеона» из повести В. П. Некрасова «В окопах Сталинграда». «По Окуджаве, главный командир на фронте – вовсе не человек», а сама Война [Бойко 2013: 150]. В мировой истории, какой она предстаёт в романе «Свидание с Бонапартом», Наполеон теряется среди своих бесчисленных двойников: это не только Александр Македонский, Аннибал, Цезарь, но и «молодые генералы» 1812 года, Пестель... Посвящение романа о наполеоновской эпохе памяти отца соединяет концы исторической цепи и заново ставит вопрос о трагедии поколения.

Литература

Александрова М. А. Литература и литературность в повести Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр» // Голос надежды. Новое о Булате. – Вып. 8. – М.: Булат, 2011. – С. 263–282.

Александрова М. А. 1812 год в творческом сознании писателей фронтового поколения // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1. – Ч. 2. – С. 11–14.

Бойко С. С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века. – М.: РГГУ, 2013. – 602 с.

Венявкин И. Бонапарт и бонапартизм в советской культуре второй половины 1930-х годов // История литературы. Поэтика. Кино: сб. в честь М. О. Чудаковой. – М.: Новое издательство, 2012. – С. 92–107.

Гизатулин М. «Гордых гимнов, видит Бог, я не пел окопной каше...»: Из истории «Школяра» // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – С. 224–236.

Дубшан Л. С. О природе вещей: [вступит. ст.] // Окуджава Б. Ш. Стихотворения. – СПб.: Академ. проект, 2001. – С. 5–55.

Кен О. Между Цезарем и Чингиз-ханом: «Наполеон» Е. В. Тарле как литературный памятник общественно-полити-

ческой борьбы 1930-х годов // Клио. – 1998. – № 3. – С. 67–83.

Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. – Т. 2. – Л.: Совет. писатель, 1989. – 688 с. – Б-ка поэта. Большая сер.

Назиров Р. Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: сб. ст. – Уфа: Гилем, 1998. – С. 57–71.

Окуджава Б. Фронт приходит к нам // Костёр. – 1965. – № 5. – С. 17–35.

Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. – М.: ПАН, 1996. – 640 с.

Отечественная война 1812 года в культурной памяти России: коллективная монография. – М.: ИРИ РАН; Кучково поле, 2012. – 448 с.

Проскурин О. От составителя: [предисловие к разделу] Отечественная война 1812 года: 200 лет событию и мифу // Новое лит. обозрение. – 2012. – № 6 (118). – С. 67–69.

«ВАНЬКА МОРОЗОВ», ЕГО ДРУЗЬЯ И НЕДРУГИ

Статья содержит элементы исторического, реального и текстологического комментариев к «Песенке о Ваньке Морозове».

Ключевые слова: Булат Окуджава, авторская песня, барды, текстология, топонимика, блатная песня, театр, кино, цензура, Москва, Александр Аронов, Александр Межиров.

У Булата Окуджавы было несколько формул, которыми он в течение определённого времени подписывал письма и инскрипты. В конце 1960-х, например, он подписывался «бедным Авросимовым», а его дарственные на книгах и пластинках последних лет часто содержат слова: «...от заезжего музыканта», «...от бывшего гитариста». Шутливый «личностный псевдоним» такого же рода «Ванька Морозов» – один из ранних.

В интервью, особенно в начале 1980-х, «Песенку о Ваньке Морозове», находящуюся на грани баллады, жестокого романса и пародии на него, Окуджава называл своей самой первой из написанных им в постсталинскую эпоху. Позже на эту роль стали претендовать другие его сочинения, в частности «На Тверском бульваре...». В итоге выяснилось, что сам Окуджава в действительности не помнил этой очерёдности, песню про Тверской бульвар он называл как «самую слабую по стиху», а «Ваньку Морозова» – как самую известную (по собственным ощущениям) из всего им написанного.

На одном из выступлений 1984 года, предваряя исполнение «Песенки о Ваньке Морозове», автор так коротко охарактеризовал её судьбу: *«Вот песенка, с которой началась моя карьера и за что меня ругали, бранили много лет, а потом – ничего. Теперь её даже опубликовали в сборнике моих стихов»* [здесь и далее цитаты – по авт. фонограммам].

Впервые текст песни появился в самиздате, и оттуда в 1965-м попал в тамиздат [Грани 1965]. На родине поэта в официальном издании он был напечатан только через двадцать лет [Окуджава 1984]. Отсюда у читателей возникло устойчивое мнение, что до 1984-го текст так и не прошёл сквозь цензуру. (Стоит отметить, что библиография «первых» печатных публикаций песни в самиздате и в русскоязычной печати полно представлена в комментариях С. С. Бойко [здесь и далее: 2006].) Добавим, что на западных пластинках песня появилась ещё в середине 1960-х (фирмы «Flegon records» и «Arfa records»), а в составе советских пластинок так и не вышла ни разу. В кино она тоже не попала, хотя режиссёры просили у Окуджавы песни начиная с 1960-го.

О популярности песни, кроме самооощущений автора, свидетельствует также внимание к ней со стороны пародистов. По нашим подсчётам, текстов с таким же, как у Окуджавы, зачином написано не менее восьми пародий и перетекстовок. Любимая Окуджавой переделка, которую он сам исполнял, начиналась так:

За что ж вы Клима Ворошилова?
Ведь он ни в чём не виноват.
Ведь он хотел, чтоб лучше было бы,
А сам ни в чём не виноват.
Он в ЦИК ходил на Старой площади;
И там во фракцию вступил...

Она действительно исполнена очень талантливо, ибо весь набор оригинальных особенностей претекста, о которых писал Н. Богомолов, сохранён полностью. Здесь и полуфольклорный персонаж *Клим Ворошилов*, заменивший «фольклорного Ваню», и характерная для оригинала богатая рифмовка (*Ворошилова – было бы*), и рядом рифмы тавтологические [см. здесь и далее – Богомолов].

У нас нет задачи комментировать реалии анонимной перетекстовки, однако попробуем прояснить смысл одной строки, важной для дальнейшего нашего повествования. Московский топоним *Старая площадь* со временем стал народным обозначением ‘руководства страны’, – на ней располагался ЦК КПСС. К. Е. Ворошилов в 1953–1960 годах занимал должность Председателя Президиума Верховного Совета СССР – формально ‘высшего органа государственной власти’. Одно несоответствие в этой связке легко объяснить инерцией нашего мыслительно-речевого аппарата. «Песенный» *ЦИК* – это ‘Центральный исполнительный комитет СССР’. По старой Конституции – до 1938 года – именно он выполнял роль Президиума Верховного Совета.

Инерция заключена в том, что при смене того или иного наименования (или даже при переходе функций от одного учреждения к другому) – мы по привычке продолжаем использовать традиционное, уже устаревшее название. У Высоцкого, например, это пары ‘торгсин – скупка драгметаллов’, ‘бригадил – народная дружина’; у Галича – ‘ЖАКТ – ЖЭК’; самый яркий пример современности – ‘милиция – полиция’. Вероятно, из этого же ряда – пара ‘ЦИК – Президиум ВС’.

Ворошилов же в годы «антипартийной группы», чему неизвестный автор посвятил новый текст песни, входил ещё и в состав Президиума ЦК. Так что по должности он должен был посещать и то и другое учреждение одновременно. А вот почему автор переделки расположил ЦИК (то

есть ВС) на Старой площади, без дополнительных изысканий нам понять затруднительно. Возможно, основной его рабочий кабинет находился именно в здании ЦК и разбираемую строку следует понимать обобщённо – как ‘на работу’. Однако оставим окончательное решение этого вопроса историкам и комментаторам перетекстовки, а оставимся именно на игре слов *старый* – *новый* и связанных с этой парой разночтениях.

Между прочим, она сослужила автору дурную службу: при исполнении оригинала он сам стал сбиваться на чужой текст. В итоге под влиянием схожих строк в его исполнении вместо одной («Он в новый цирк ходил на площади») часто звучала строка-гибрид: «Он в старый цирк ходил на площади». И более того, Н. Богомолов посчитал, что «для своих» автор исполнял её и в таком – вовсе не приемлемом для цензуры – виде: «Он в цирк ходил на Старой площади». За ним эту версию в указанных нами работах повторила С. Бойко. А Д. Быков обошёлся без строчной буквы и переформулировал эту мысль: Окуджава пел по-разному «в зависимости от настроения» [Быков 2015]. На самом деле обе версии не подтверждаются: анализ показывает, что никакой закономерности в чередовании исполнений не прослеживается. Зато на природу подобных разночтений проливает свет поздний комментарий самого автора, прозвучавший именно на этой самой строке: «Я сбился потому, что есть пародия старая на эту песню, и я всё время сбиваюсь, когда <её пою>» [цит. по: Юровский].

Напомним также, что никакого *старого цирка* в Москве до 1971 года не было. Пока не открылся второй – *новый* – на проспекте Вернадского. К тому времени песня повсюду распевалась уже почти полтора десятка лет. Так что только в 1970-е народное название вошло в обиход и закрепилось (в преддверии реконструкции в 1985 году творческим объединением «Экран» была выпущена документальная картина «Прощай, старый цирк», а в 1989-м уже перестро-

енный цирк открылся программой «Здравствуй, Старый цирк!»).

Тем не менее здание единственного к тому времени стационарного цирка в Москве было построено в 1880-м, и в этом смысле его резонно было бы назвать *старым*. Так что своя логика может содержаться и в таком варианте. Но перевесом логических аргументов текстологические вопросы всё равно не решаются. Факт остаётся фактом: изначально – до перетекстовки – в авторских фонограммах и в авторской публикации польского двуязычного песенника фигурирует именно *новый цирк* [см., например: Okudzawa 1970].

Между тем вопрос трактовки остаётся. Достоверность одних деталей предполагает точность в других, во всяком случае в рамках одного произведения. Упомянем в этой связи об открытии в 1956-м ресторана «Пекин», фигурирующего в песне, и о его экзотическом меню (см. стих *А он медузами питался*). Эти реалии верно описал Д. Быков [2009]. Кроме, пожалуй, одной. Его тезис о том, что «до денежной реформы швырять в “Пекине” сотни мог и обычный работяга» легко опровергается с помощью статистического сборника «СССР в цифрах». Средняя зарплата советского человека на момент написания песни составляла всего 7,5 таких *сотен*, и разброс в зарплатах был не так велик, как сейчас; в те времена и возникло слово «уровниловка». Так что растраты чужих денег Морозову при описанном Окуджавой образе жизни избежать было никак нельзя. Если же опять прибегнуть к параллелям с другими авторскими песнями, то надо вспомнить галичевскую «принцессу с Нижней Масловки», которая на накопленные деньги всего «раз в два месяца» – причём «всегда без спутников, одна» (!) – могла позволить себе посетить ресторан «Динамо».

И ещё о достоверности. М. Александрова, автор добротной и весьма глубокой статьи, которую она целиком

посвятила «Ваньке Морозову», сочла, что медузами «простодушный рассказчик назвал устриц или другую морскую живность» [Александрова 2012]. Для россиян, знакомых с черноморскими медузами, строка и впрямь выглядит комично. Однако на самом деле некоторые виды медуз действительно используются для приготовления салатов и ряда других блюд китайской кухни, так что написанное здесь – тоже абсолютно реально.

На фоне такой точности в деталях возникает вопрос: откуда всё-таки в 1957-м году, когда сочинялась песня, в Москве поэт взял *новый цирк*, который в ней изначально фигурировал? Судя по многим сообщениям Интернета – источника знаний для современной молодёжи, – московский цирк на Цветном бульваре подвергся реконструкции только в 1987–1989 годах. Достаточно найти фотографии разных лет, чтобы убедиться в неверности этих сведений: даже внешний вид его здания менялся неоднократно. Одно из таких обновлений (предпоследнее) приходится именно на 1956–1957 годы. В этот момент на переделанном фасаде впервые появились нынешние цирковые кони, поддерживающие кольцо с располагавшейся внутри него надписью «цирк». Так что *новый* здесь можно понимать как ‘обновлённый, отреставрированный’; возможно, и частично ‘реконструированный’. Это во-первых. А во-вторых, до сих пор мы говорили лишь о здании, но в словах «песенки» может присутствовать ещё и содержательный момент. Дело в том, что в 1956-м цирк – после семилетнего показа одной и той же программы – открылся другой, *новой* программой, которая называлась «Юность празднует».

Что касается *площади*, которая удачно легла в составную рифму с *проце бы*, то в природе она отсутствует. Между тем её мы можем трактовать не формально, как топоним, а как ‘площадку перед зданием’, на которой и нынче легко уместилась скульптурная композиция с памятником Ю. Никулину. К тому же в конце 1956-го после семнадца-

тилетнего перерыва Окуджава вернулся жить из Калуги в Москву. Однако он наверняка помнил цирк ещё довоенным, когда тот имел вид «конструктивистской» коробки, а бульвар перед ним был гораздо уже. Тогда эта площадка казалась маленькому Булату вдвойне большей, ‘размером с площадь’. Не исключено, что в оппозиции *старый – новый* сыграла свою роль детская память старого/нового москвича. И эти же ярчайшие детские впечатления позднее не раз заставляли автора обращаться к теме цирка (см., например, стихотворение «Цирк» или «Песенку старого клоуна» из док. к/ф. «Юрий Никулин»).

Так или иначе, путаница со *старым цирком*, не существующим как в природе, так и в ранних фонограммах Окуджавы, – закрепились и в текстологической практике, вплоть до академического собрания стихотворений [см.: Окуджава 2001]. Соответственно отразилась она и в литературоведческих работах.

Что же определило неподцензурную судьбу «Ваньки Морозова»? Тому есть несколько причин. И первая из них та, что в совокупности с рядом других песен Окуджавы называли приклатнёнными. (Вспомним, что в те же годы критики Высоцкого к «блатным» относили даже «Скалолазку».) Блатные, приклатнённые, уголовные... По сути, все эти термины использовались официозом как синонимы и относились к одной и той же категории: «некий свертхтекст, активно функционирующий в советское время и воспринимаемый носителями советской культуры как культурный пласт, инородный по отношению к культуре официальной» [Купина 1999]. Главное, что все эти ярлыки носили сугубо оценочный характер и были призваны обвинять, а также вызывать у «новой общности советских людей» пренебрежение и отторжение.

Новые, «магнитофонные» песни относили к блатным не только хулители Окуджавы. «В этих песенках увековечен и полусвет», – напишет югославский журналист

и диссидент Михайло Михайлов, возвратившись в 1964-м из Москвы [1965]. Поэт Инна Лиснянская так вспоминает своё выступление в 1959 году перед шахтёрами Таймыра, на котором она спела несколько песенок своего товарища, и в том числе про *Ваньку*: «После встречи шахтёры у меня спрашивают, чьи это песни. Есть, поясняя, такой поэт Булат Окуджава. Не из наших ли? – говорят. Не может быть, чтобы он не сидел. Они заставили меня переписать им слова “Ваньки Морозова”. Кто-то подтягивал за мной мелодию. Потом я только догадалась, что была на шахте, где работали заключённые. И вроде ничего такого в тех песнях не было, но они почувствовали: это были не советские песни. Ведь очень много советского было именно в лексике...». Литературный критик С. Владимиров ещё на исходе «оттепельных» времён успел печатно высказаться всерьёз, без осуждения, о связи раннего песенного творчества Окуджавы «с надрывом блатной песни, уличного романа, инвалидными песенками в электричке». В этом ключе рассматривают его и современные исследователи [Новиков 2002; Абельская 2004].

До сих пор было известно, что «Песенка о Ваньке Морозове» была разрешена к периодическому исполнению лишь однажды – в составе театральной композиции «Зримая песня» (1965). Оказалось, был и другой случай, когда песня получила «лит». В неатрибутированной фонограмме одного из ранних концертов Окуджавы, обнаруженной недавно в коллекции собирателя Э. Н. Дёмина (1929–1997), встретился такой авторский комментарий к песне: «...Я спою вам песенку из спектакля Юрия Германа “Один год”...» – И далее уже на первых аккордах песни, тише, в сторону, – вероятно, в ответ на чью-то реплику Окуджава повторяет: «Да, спектакля! “Один год” по Герману».

Для нас это очень важное авторское замечание, тем более что оно повторено дважды. Во-первых, оно сообщает нам факт, неизвестный ранее окуджавоведению. Во-вто-

рых, оно свидетельствует о ранней включённости Окуджавы не только в киносреду начала 1960-х, но и в среду театральную.

«Один год» – это, как известно, название романа (1960), который объединил две переписанные повести – 1937 и 1938 годов. В начале 1960-х по стране прокатилась серия театральных постановок по этому произведению. Москва и Ленинград, Минск и Рига, Великие Луки и Харьков, Барнаул и Липецк... Вместе с Ю. Германом автором пьесы значится ныне малоизвестный литератор, который подписывался Б. Рест. Главные герои пьесы «Один год» – следователь Лапшин и вор Алексей Жмакин. Очевидно, что из уст последнего только и могла звучать лихая песенка:

За что ж вы Ваньку-то Морозова?
 Ведь он ни в чём не виноват.
 Она сама его морочила,
 а он ни в чём не виноват...

Этот «крик души» вполне мог привлечь внимание режиссёра своими «двумя аккордами», подходящим для воровской романтики антуражем (*швыряние сотенных*, роковая любовь, дорогой ресторан) и особенно мотивом *невинности*, очень близким блатному песенному творчеству. К тому же, вопрос "за что?" в зачине песни и открытый финал оставляли слушателям широкую возможность для фантазий на тему судьбы героя. Ведь не исключено, что она могла быть связана с тюрьмой, – кто знает, куда привела Морозова *сгубившая его страсть*.

Надо отметить, что первым об открытости финала истории с *Ванькой* ещё в 1968 году писал профессор Монреальского университета Ростислав Плетнёв: «сослали, расстреляли?». С ним не особо спорят и другие исследователи, пытавшиеся коллективно найти ответы на вопросы: не *за что*, а что в итоге натворил Ванька и чем это ему отклик-

нулось? «Остаётся только догадываться, что натворил несчастный Ванька: растратил ли чужие деньги на циркачку, или убил изменницу» [Абельская]; «Украл ли, растратил ли деньги?» [Новиков]; истратил «не то казённые, не то чьи-то личные деньги», «то ли побили, то ли забрали в милицию» [Кулагин 2009]; «...Избили? Арестовали?» [Кулагин 2005]. «...Что происходит с Ванькой Морозовым – тоже темно», – хотя страницей позже тот же автор уточняет: «Видимо, речь о чём-то более невинном – в крайнем случае о пьяном дебоше или всеобщем (дворовом?) моральном остракизме, которого удостоился герой за разрыв со средой» [Быков 2009]. Споря с тезисом Абельской о том, что *Морозов* мог даже убить циркачку, Быков вспоминает об «ироническом тоне» песни и приводит следующий неоднозначный контраргумент: «...в качестве главных прегрешений героя упоминаются кутежи в “Пекине”». Дескать, и только-то [см. там же]. На это можно возразить одно: перед нами развёрнуто лишь начало сюжета, показана лишь причина неких событий, – а как далеко это начало отстоит от скрытой развязки и что этот отрезок в себя вмещает, автор текста предоставляет возможность слушателю додумать самостоятельно. И даже ирония рассказчика вовсе не исключает, на наш взгляд, возможности самого трагического исхода истории.

Вернёмся, однако, к театральной постановке. Если до неё слушатель/читатель Окуджавы для определения жанра песни руководствовался только её текстом и его облегчённой мелодией, то зритель, посмотревший спектакль, ещё больше утверждался в мысли о её «уголовном» содержании. Не будем исключать и того, что мастерское исполнение песни в спектакле могло ещё больше подчёркивать её «приблатнённый» характер. Таким образом «песенка», зазвучавшая на подмостках из уст уголовника, могла послужить дополнительным основанием считать её автора сочинителем блатняка. И надо сказать, в 1960-е годы это

обвинение было серьёзным, оно могло привести к потере работы и как следствие – источников дохода писателя.

Так или иначе, но в те времена поэту приходилось частенько, отвечая на записки, отказывать в исполнении той или иной приписываемой ему песни.

Вот лишь часть его реплик подобного рода с одной встречи со слушателями в 1969-м: *«Кто, где и когда написал и исполнил песню “Как разбираться в людях”? Я никогда не слышал её... (смех в зале). Я этого не могу вам сказать, да. – И ответ на записку в финале того же выступления: – Скажите, пожалуйста, почему среди своих песен Вы исполняете “Бабье лето”? Я эту песню не исполняю ни среди своих, ни среди чужих. Это не моя песня просто. Я никогда её не писал. Кстати, вот об этом. Я вам должен сказать, чтобы вы были бдительнее. В будущем. Один молодой человек из Кирова прислал мне письмо. Он там писал, в этом письме, что впервые на плёнке услышал мои песни и что они ему очень понравились. Особенно ему понравились десять песен. И перечисляет их. И – ни одной моей! (Смех в зале.) Поэтому когда вы слушаете, вы (смеётся) будьте бдительны, осторожны. “Здравствуй, моя Мурка” я не писал».*

Наконец, о происхождении песни, о её возможном прототипе и об адресате. Самая распространённая версия о происхождении этой «песенки» связана с поэтом Александром Ароновым, товарищем Окуджавы по литобъединению «Магистраль». В 1999 году литератор и советский диссидент Александр (Алик) Гинзбург, посещавший то же объединение, на первой окуджавской конференции в Перedelкинe уверенно сообщил, что изначально песня начиналась словами: «За что ж вы Саньку-то Аронова?..» Дескать, поводом к её рождению послужил общественный резонанс вокруг любви Аронова к некой танцовщице, и уже потом имя и фамилия героя были изменены автором [см.: Гинзбург 2001]. Д. Быков повторил эту историю

в своей книге со своим комментарием.

Александр Лейзерович интерпретирует его текст так: «Дмитрий Быков, посвятивший этой песне несколько страниц в своей книге об Окуджаве, более определённо склоняется к версии первоначальной адресации этой песни Аронову». Тем самым он явно лукавит, поскольку после изложения версии Гинзбурга у Быкова (в скобках; после ссылки на источник) следует тот самый комментарий, о котором мы упомянули: «...Некоторые соображения наводят на мысль, что сначала была песня, а потом уже Окуджава приспособил её к ароновской истории 1957 года. Рифма “Морозова – морочила” лучше, полней, чем “Аронова – морочила”; не исключено, что сначала Окуджава написал вариацию на классический сюжет влюблённости в циркачку, а уж потом Аронов удостоился персональной переделки».

Вот так «определённо склоняется». Лукавство Лейзеровича состоит ещё и в том, что «не замеченное» им сомнение Быкова и его аргумент о рифме, восходящий ещё к статье Богомолова, он безыскусно присваивает. Но при этом... делает противоположный вывод: «Скорее всего, история с Ароновым, действительно, послужила Окуджаве изначальной затравкой для создания песенки; замена же реального прототипа условным Ваней Морозовым стала неизбежной как только появилась строчка “она сама его морочила”, и лишь в узком дружеском кругу мог для подначки звучать исходный вариант – “Ах, Саня, Саня, что ж ты, Саня?”». Лейзерович посвятил свою статью непосредственно Аронову, это его и подвело: видимо, уж очень хотелось ему утвердить версию, где его герой оказался ещё и персонажем Окуджавы. Услуга оказалась вполне медвежьей.

Мы же имеем возможность добавить к «соображению» Быкова относительно рифмы ещё и своё. В упомянутом докладе А. Гинзбург называет год знакомства с Окуджавой: 1959. Год проверяется и подтверждается имеющимся

в нашем распоряжении списком слушателей «Магистрала» от октября 1959 года (благодарим Вл. Орлова за его предоставление фотокопии списка); фамилия Гинзбурга там дописана в конце, не по алфавиту, – как недавно поступившего в лито. Как мы видим, эта дата на два года расходится с годом написания песни. Следовательно: Гинзбург однозначно не был свидетелем описанных им событий. Нашлось ещё одно его высказывание о том случае. Оно конкретизирует ситуацию: «...на моей памяти, как Булат приходит и поёт...» [см.: Орлов 2017] – и далее по тексту про Аронова. Вывод таков: Гинзбург слышал вариант песни с *Санькой Ароновым* лично, но тогда о его первоначальности – через два года после рождения песни – не может быть и речи.

«...Незатейливый сюжет о каком-то конкретном, с именем и фамилией, невезучем любовнике каждый мог приспособить к себе», – писали о «песенке» Вайль и Генис. Уточним: и к себе, и к своему ближнему, поскольку ситуация влюблённости в *циркачку*, балерину, актрису, – в общем, женщину не своего круга, – довольно типична. (К слову, именно эта типичность сюжета даёт нам возможность не рассматривать сюжетные параллели, предоставляемые как русской, так и мировой литературой, как это делают другие исследователи [см.: Кулагин 2009, Быков, Александрова]. Попутно отметим, что отдельные наблюдения над текстом, кроме названных нами работ, содержатся также в других статьях [Свиридов; Крылов–Кулагин].) Сама конструкция, содержащая шесть–семь слогов имени и фамилии (плюс–минус блуждающая частица «то»), очень удобна для разнообразных замен. Недаром ещё одно песенное стихотворение Окуджавы, которое может соперничать с «Ванькой Морозовым» по количеству перетекстовок, имеет ту же потенциальную возможность замен, – это «Ваше благородие, госпожа Разлука...» (*госпожа* Россия, квартплата, и даже с внутренней рифмой – «госпожа пародия») [см., например: Строганов].

Из практики текстологической работы над песенным наследием Владимира Высоцкого нам известны неоднократные случаи такого рода сиюминутных авторских переделок. Безусловно, подобная «актуализация» того или иного произведения происходила в жизни у многих авторов и исполнителей, – как экспромт или как «домашняя заготовка». Однако в любом случае к основному тексту она отношения не имеет.

По тем же механизмам из свойств самой исходной строки оригинала, на наш взгляд, родился и миф про Аронова. Именно по этим причинам мы вслед за Быковым считаем версию об «ароновском» происхождении песни апокрифической. Этому есть и ещё одно независимое доказательство – признание, сделанное автором неоднократно. К примеру, в прямом диалоге Окуджавы с адресатом песни – Александром Межировым. Этот диалог известен из свидетельства поэта Александра Цыбулевского и цитируется, в частности, в упомянутой статье Александровой (с выводами которой в этой части наши выводы совпадают полностью): «– Это вы про меня написали песню о Ваньке Морозове? – Нет, это я о себе (!)...»

Склонность поэта к самоиронии не даёт возможности сомневаться в истинности здесь сказанного. Ведь не секрет, что некоторые ранние стихи и песни Окуджавы содержат посвящения двум актрисам, а одно (*dubia*), известное фрагментарно, посвящено дикторше телевидения, персоне тоже публичной.

Лейзерович ошибочно причисляет Межирова к «числу старших студийцев» «Магистрала». На самом же деле сближало двух поэтов то, что они были погодками, оба прошли войну, к тому же Межиров начинал как переводчик грузинской поэзии и публиковался в этом качестве ещё с 1940-х годов, а Окуджава только приступал к тому же занятию. Однако окуджавское посвящение обычно относят на счёт поэтической переключки «Ваньки Морозова»

со стихотворением Межирова «Баллада о цирке» (1954) [Богомолов, Александрова]. И действительно, Межиров тоже, как и Окуджава, обращался к этому виду искусства на протяжении всей жизни. Тем не менее очевидно, что в данном случае в ранг факта возведена обычная догадка.

Сам Окуджава в 1982 году вспоминал иную версию, сходную с «ароновской», в которой стихи о цирке были даже не поводом, а, скажем так, производной от первопричины: *«Много лет назад я написал “Песню о Ваньке Морозове”. Едва её услышал поэт Александр Межиров, он воскликнул: “Да это же про меня!” Естественно, я посвятил её ему»*. Сказано вполне определённо и исчерпывающе. Свидетельству Цыбулевского эти высказывания также не противоречат. Не исключено, что речь у него идёт о том же диалоге.

И в заключение отметим ещё одну причину непроходимости текста через цензурные препоны. Это ассоциации, вроде бы лежащие на поверхности, во всяком случае понятные внимательным слушателям 1950–1980-х. Напомним новому читателю, не жившему в СССР, что строка «песенки» про *страсть*, которая схватила Морозова *своей мозолистой рукой*, у человека прошлого века вызывает совсем уже «идеологически порочные» ассоциации. Речь в данном случае обычно идёт об отсылке к культовому «Маршу Красной армии» («Так пусть же Красная // Сжимает властно // Свой штык *мозолистой рукой*» [отмечено: Богомолов; Кулагин 2009; Быков 2009; Александрова]). Однако Окуджава уместил в свой стих две почти дословные аллюзии – сразу на два неприкосновенных советских «гимна». Вторая аллюзия меньше бросается в глаза, но она более «крамольная» – на строку «Интернационала» – официального гимна КПСС («Добьёмся мы освобождения // *Своею собственной рукой...*»). Автор совместил обе и погрузил их в сниженный контекст, чем убил их революционный пафос. Этим он в первую очередь, по выражению Н. Богомолова, и «разрушал официоз».

Литература

Абельская Р. «На мне костюмчик серый-серый...»: Поэтика Б. Окуджавы и блат. песня // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. – [Вып. 1]. – М., 2004. – С. 146–165.

Александрова М. О романсовой традиции в лирике Булата Окуджавы: поэтика «Ваньки Морозова» // *Изв. Саратов. ун-та. – Сер. «Филология; Журналистика»*. – 2012. – Т. 12. – Вып. 4. – С. 77–83. – С. 80.

Богомолов Н. Булат Окуджава и массовая культура // *Вопр. лит.* – 2002. – № 3. – С. 4–14. Цит. по: Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова: Ст. о рус. лит., преимущественно о поэзии. – М.: НЛО, 2004. – С. 402–404.

Бойко С. Комментарии // *Окуджава Б. Стихотворения / Сост.: О. В. Окуджава, С. С. Бойко*. – М.: Эксмо, 2006. – С. 410–411.

Быков Д. Окуджава. – М.: Молодая гвардия, 2009. – (ЖЗЛ). Цит. по: 3-е изд., испр. – 2011. – С. 281–285.

Быков Д. Феномен Окуджавы: Лекция. – М.: Прямая речь, 2015. – С. 11.

Вайль П., Генис А. Страна слов // *Новый мир*. – 1991. – № 4. – С. 246–247.

Владимиров С. Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. – Л.: Совет. писатель, 1968. – С. 127.

Гинзбург А. Булат и поступок // *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: материалы Первой междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. Булата Окуджавы. 19–21 нояб. 1999 г., Переделкино*. – М.: Соль, 2001. – С. 121.

Грани. – Франкфурт н/М., 1965. – № 58. – С. 151–154. Здесь перепечатаны пять стихотворений Окуджавы, из второго номера подпольного литературного журнала «Синтаксис» (М.; Л., 1960).

Крылов А. Е. Размышления о самоиронии, корректности цитирования, агглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда молодые поэты «били» Булата Окуджаву // *Голос надежды: Новое о Булате*. – Вып. 6. – М.: Булат, 2009. – С. 293–300.

Крылов А. Е., Кулагин А. В. «Сердечные песни»: Окуджавы и Ив Монтан // Там же. – Вып. 8. – М., 2011. – С. 240–241.

Кулагин А. «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. – Вып. 2. – М.: Булат, 2005. – С. 350–351.

Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-популяр. очерк. – М.: Булат; Коломна: КГПИ, 2009. – С. 61–65.

Купина Н. А. Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 123.

Лейзерович А. «За что ж вы Саню-то Аронова?» // Семь искусств. – 2018. – № 3 (23 марта). <http://litbook.ru/article/11411/>: 15.06.2018.

Лиснянская И. Заповеди чту, избегаю правил / [Беседовала] О. Соломонова // Труд. – 2003. – 15 мая. – С. 11.

Михайлов М. Булат Окуджавы: (Из лит. белград. журн. «Дело» № 2– 1965) // Голос надежды. – [Вып. 1]. – С. 262.

Новиков Вл. Булат Окуджавы // Авторская песня / сост. Вл. И. Новиков. – М.: АСТ: Олимп, 2002. – С. 26.

Окуджавы Б. Стихотворения / сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; вступ. ст. Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина; примеч. В. Н. Сажина. – СПб.: Академ. проект, 2001. – С. 144.

Окуджавы Б. Стихотворения. – М.: Совет. писатель, 1984. – С. 28.

Орлов В. Александр Гинзбург: русский роман / авт.-сост. Вл. Орлов. – М.: Рус. путь, 2017. – С. 76.

Плетнёв Р. О песенках Б. Окуджавы // Новое рус. слово. – Нью-Йорк, 1968. – 28 янв. – С. 8. Цит. по: Голос надежды. – [Вып. 1]. – С. 264.

Свиридов С. В. Магическое «два»...: сложность простоты // Голос надежды. – Вып. 5. – С. 428.

Строганов М. В. «Песня Верещагина» и современная фольклорная традиция // Комплексные исследования традиционной культуры в постсоветский период: сб. науч. ст. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2011. – С. 312–329. (Славян. тради-

цион. культура и соврем. мир. Вып. 14).

Цыбулевский А. Не хватило бормотанья // Лит. Грузия. – Тбилиси, 1981. – № 8. – С. 181.

Юровский В. Ворон в вышине и на снегу // Голос надежды. – Вып. 7. – М.: Булат, 2010. – С. 480.

Okudzawa B. 20 piosenek na gitare. – Krakow: PWM, 1970. – С. 36.

«ПАМЯТНИК» В. ВЫСОЦКОГО: ВЫСОКИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СРЕДСТВАМИ «УЛИЧНОЙ» ПОЭТИКИ

В статье, в рамках концепции, согласно которой поэзия В. Высоцкого формировалась посредством синтеза «высоких» и «низких» элементов, рассматривается образная и метроритмическая структура песни Высоцкого «Памятник». Показано, как возвышенные образы, берущие начало в поэзии «золотого» и «серебряного века», соединяются в произведении с «уличным» песенным фольклором.

Ключевые слова: «высокие» и «низкие» элементы, «памятники» Пушкина и Маяковского, «мертвечина», разговорная речь, «классическая блатная строфа», синтез.

Поэтико-музыкальную структуру стихов и песен В. Высоцкого, на наш взгляд, можно рассматривать как результат синтеза «высоких» и «низких» элементов различных песенных и поэтических жанров.

Эта идея в том или ином виде уже находила отражение в исследованиях, посвященных Высоцкому. Так, А. Скобелев и С. Шаулов проанализировали оппозиционные по отношению друг к другу элементы в песне «О фатальных датах и цифрах» (1971). Их концепция предполагает наличие мировоззренческого конфликта двух голосов – авторского и ролевого, при этом авторский голос серьезен и говорит о высоком, а ролевой – это ерничающая маска, выража-

ющая «обыденное сознание» [Скобелев, Шаулов 2001: 44, 45].

Эти голоса отчасти соответствуют «высокой» и «низкой» составляющим в нашем исследовании, что указывает на реальность существования темы, продуцирующей разные подходы. У нас речь идет о жанровом синтезе элементов, которые до возникновения авторской песни казались несочетаемыми в одном произведении, в данном случае, высоких поэтических образов – и элементов «уличного» фольклора.

Еще один взгляд на проблему представлен в работах А. В. Кулагина, посвященных творчеству В. Высоцкого: «Если говорить о <...> Пушкине, то своеобразным посредником между стихами Высоцкого и, скажем, “Русланом и Людмилой” или “Пиковой дамой” оказался уличный фольклор двадцатого века» [Кулагин 2010: 151].

Приведенные примеры, хотя и касаются частных случаев, отражают объективные жанровые свойства поэзии Высоцкого – выявляют ее художественную структуру, а также показывают, как в ней элементы «уличных» песен и романсов соединяются с высокими образами русской поэзии, а иногда и с образами самих поэтов «золотого» и «серебряного» века.

Герой Высоцкого сопоставляет себя с лирическими героями Пушкина и Есенина («Мой черный человек в костюме сером...», 1979–1980), утверждает свою соразмерность великим предшественникам, Пушкину и Маяковскому («Памятник», 1973), «примеряет» на себя судьбы трагически ушедших из жизни поэтов («О фатальных датах и цифрах», 1971). Здесь следует отметить, что идея о соединении «маяковских» и пушкинских аллюзий в произведениях Высоцкого, которую мы используем в данной работе, высказана А. В. Кулагиным (см. [Кулагин 2010]).

Рассмотрим на примере песни Высоцкого «Памятник», как поэтические образы стихотворения Пушкина «Я па-

и так-то...
 Вы б смогли -
 у вас
 хороший слог.
 [Маяковский 1987: 221]

Поэт в стихотворении дважды поднимает тему памятника себе, прямо говоря о своей равновеликости Пушкину:

После смерти
 нам
 стоять почти что рядом:
 вы на Пэ,
 а я
 на эМ.
 [Маяковский 1987: 219]

И заканчивается «Юбилейное» знаменательной кодой:

Мне бы
 памятник при жизни
 полагается по чину.
 Заложил бы
 динамиту
 – ну-ка,
 дрызнь!
 Ненавижу
 всяческую мертвечину!
 Обожаю
 всяческую жизнь!
 [Маяковский 1987: 223]

Эти фрагменты показывают, что памятник, о котором говорит герой «Юбилейного», как и памятник в стихотворении Пушкина, сделан не из гранита или мрамора, приравниваемого к «мертвечине», а состоит из духовной субстанции.

Но его духовное наполнение полемично по отношению к пушкинскому:

Вам теперь
 пришлось бы
 бросить ямб картавый.
 Нынче
 наши перья –
 штык
 да зубья вил, –
 битвы революций
 посерьезнее «Полтавы»,
 и любовь
 пограндиознее
 онегинской любви.

[Маяковский 1987: 221]

«Бросить ямб картавый» ради революционных битв и построения нового мира и, в конечном счете, его построить – вот провозглашаемая цель, достойная памятника, но не гранитного или мраморного, а духовного и общественного, грандиозного в своей устремленности в будущее.

«Памятник» В. Высоцкого является звеном и завершением поэтической триады, и одновременно он привносит оригинальный мотив по отношению к двум другим ее звеньям – «Памятнику» Пушкина и «Юбилейному» Маяковского.

Мотив «нерукотворности», воспринятый русской поэзией от пушкинского «Памятника» и доведенный до материализации метафоры Маяковским («Мне бы // памятник при жизни // полагается по чину. // Заложил бы // динамиту // – ну-ка, // дрызнь!»), в песне Высоцкого, с одной стороны, становится банальностью, с другой – кардинально обновляется.

Обновление происходит посредством «маяковского» приема – материализации метафоры. В произведении Высоцкого прямо разворачиваются последние строки «Юби-

лейного»:

Ненавижу
 всяческую мертвечину!
 Обожаю
 всяческую жизнь!

[Маяковский 1987: 223]

Противопоставление «мертвечины» и «жизни» начинается с первой строфы произведения Высоцкого и проходит через него сквозной линией. «Мертвечина» – это, во-первых, «гранитное мясо» и слой цемента, намертво сковавшие тело поэта:

Не стряхнуть мне гранитного мяса
 И не вытащить из постамента
 Ахиллесову эту пяту,
 И железные ребра каркаса
 Мертво схвачены слоем цемента, –
 Только судороги по хребту.

[Высоцкий 1997а: 346]

Во-вторых, «мертвечина» – это облик, который Поэту пытаются навязать после его ухода. «Расторопные члены семьи» делают Поэту посмертную маску, нивелируя все его яркие и нарушающие унылое благообразие черты:

И не знаю, кто их надоумил, –
 Только с гипса вчистую стесали
 Азиатские скулы мои.

[Высоцкий 1997а: 347]

Общество и Система вместе «отчаяньем сорванный голос» Поэта превращают в «приятный фальцет», а самого Поэта пытаются «всадить» и «вбить» в привычные рамки:

Саван сдернули – как я обужен, –
 Нате смертьте! –
 Неужели такой я вам нужен
 После смерти?!

[Высоцкий 1997а: 348]

Но «жизнь» взламывает гранитную оболочку, и Поэт вырывается из мертвого каменного плена на свободу, прохрипев: «Живой!» (своеобразная рифма к «Юбилейному»).

Помимо отсылки к «Памятнику» Пушкина, в песне есть еще одна пушкинская аллюзия, вызывающая в памяти пьесу «Каменный гость», а вкупе с ней и фильм Швейцера с Высоцким в роли Дон Гуана:

Командора шаги злы и гулки.
 Я решил: как во времени оном –
 Не пройтись ли, по плитам звеня? –
 И шарахнулись толпы в проулки,
 Когда вырвал я ногу со стоном
 И осыпались камни с меня.

[Высоцкий 1997а: 348]

Правда, во втором случае речь может идти лишь об отзвуках поэтического слова «в сложных временах» [Высоцкий 1997б: 62] – в данном случае в будущем (песня «Памятник» создана в 1973, а фильм «Маленькие трагедии» – в 1979). Но тем объемнее в ретроспективе становится песня Высоцкого, еще раз удивительным образом напоминающая пророчество – если воспринимать как своеобразную «аллюзию» на будущие события не только упоминание о Каменном госте, но и предвидение памятника на Ваганьковском кладбище, где Поэт задыхается в саване, словно обреченный на посмертную несвободу.

Упоминание шагов Командора неизбежно указывает на еще одно боготворимое имя русской литературы – Александра Блока. Центральным мотивом его стихотворения «Шаги командора» является страх возмездия:

Что теперь твоя постылая свобода,
 Страх познавший Дон-Жуан?

[Блок 1985: 255]

Этот мотив – страха возмездия – приходит с образом Командора и в песню Высоцкого. «Гулкие» шаги Поэта заставляют «шарахнуться в проулки» толпы тех, кто способствовал его «сужению» и «ограничиванию» – в прямом и метафорическом смысле.

Высоцкий использует здесь тот же прием, что и в обращении к Маяковскому – пушкинская тема интерпретируется через поэзию «серебряного века», в данном случае через образы поэзии Блока.

Если в качестве «высокой» составляющей, в данном случае, выступают образы великой поэзии прошлого, то «низкими» можно назвать ряд фельетонно-публицистических, разговорных, песенно-фольклорных элементов, контрастирующих с пушкинскими, «маяковскими» и блоковскими аллюзиями. В первую очередь, это иронически окрашенные образы «живых», которые, пытаясь «вбить» поэта «в привычные рамки», оказываются мертвее, чем его оживший памятник. Это и «расторопные члены семьи», и гробовщик, подошедший «с меркой деревянной», и, по-видимому, представители Системы, действия которых вызывают яростный протест героя:

Охромилы меня и согнули,
К пьедесталу прибавил ахиллес.

[Высоцкий 1997а: 346]

Во-вторых, в песне растворена стихия разговорного языка, но она, в соответствии с образным строем, словно введена в гранитные рамки, лишь иногда прорываясь на поверхность в разговорных оборотах и фразеологизмах: «в обычные рамки не лез», «на спор вбили», «когда взял я да умер» и т.д. Стихия уличной речи проявляется также в гитарной аранжировке и манере исполнения – использовании «блатных» аккордов, интонационной экспрессии,

агрессивной подаче текста, своеобразной «уличной» мужественности, хрипоте «уличного» пения – уходящих своими корнями в «уличный» песенный фольклор. Этот стиль «низового» исполнения органично соединяется в песнях Высоцкого с «высокими» поэтическими образами.

В-третьих, это стиховая структура произведения, генетически восходящая к строфике и метроритмике «уличных» песен.

В одной из своих работ, посвященной «одесской» песне (как разновидности «уличной» песни), мы назвали эту стиховую структуру – в связи с ее распространенностью именно в «уличных» песнях и при этом фактическим отсутствием в русских литературных песнях и романах – «классической блатной строфой» и описали ее следующим образом: «6-строчная строфа с рифмовкой типа *abcdec*. <...> Строфу [этого] образца можно описать как П₂, П₂, П₃, П₂, П₂, П₃ – буквой П здесь и далее обозначен пеон (независимо от типа)» [Абельская 2011: 165]. В «уличных» песнях с 6-строчной строфой, как правило, рифмуются третья и шестая строки, рифмовка остальных является окказиональной. В качестве примера подобной строфики можно привести строфическое строение песни «Мурка» [Запрещенные песни 2002].

В «Памятнике» Высоцкого также обнаруживается 6-строчная «блатная» строфа, хотя и в преобразованном виде:

Я при жизни был рослым и стройным,
 Не боялся ни слова, ни пули
 И в привычные рамки не лез, –
 Но с тех пор, как считаюсь покойным,
 Охромил меня и согнули,
 К пьедесталу прибавив ахиллес.

[Высоцкий 1997а: 346]

Высоцкий применяет в «Памятнике» намного более

изоощренную, чем в фольклорных песнях, профессиональную технику, рифмуя попарно соответствующие строки 1-го и 2-го трехстиший 6-строчной строфы (рифмовка аб-сабс). Отличается от фольклорного и стихотворный размер «Памятника». В отличие от пеонических размеров «уличных» песен, в произведении использован анапест, придающий строке протяжность, что соположено крику боли и ярости, издаваемому героем песни.

В результате строфика «Памятника» идентифицируется как принадлежащая и фольклорному, и поэтическому языку, но фольклорное «эхо» в ней сохраняется.

Итак, поэтические образы «золотого» и «серебряного века», просвечивающие друг друга, в том числе и образы самих поэтов, представляют собой «высокую» составляющую в структуре поэзии Высоцкого.

При этом возвышенный поэтический образ создается с помощью поэтико-музыкальных средств «уличной» песни. В произведениях зрелого периода это менее явно эксплицировано, но «уличная» поэтика никуда не исчезает, оставаясь сущностным элементом поэзии Высоцкого.

Литература

Абельская Р. Ш. «Одесская» песня: генезис и жанровая модель // Известия Уральского государственного университета. – Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2011. – 3(92). – С. 162–171.

Блок А. Лирика / сост. В. Г. Фридлянд. – М.: Правда, 1985. – 416 с.

Высоцкий В. С. Соч.: в 2 т. / сост. А. Е. Крылов. – Т. 1. – Екатеринбург: У-Фактория, 1997. – 544 с. (а)

Высоцкий В. С. Соч.: в 2 т. / сост. А. Е. Крылов. – Т. 2. – Екатеринбург: У-Фактория, 1997. – 544 с. (б)

Зайцев В. А. «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – Вып. 3(1). –

М., 1999. – С. 264–272.

Запрещенные песни. – М.: Современная музыка, 2002. – С. 130.

Кулагин А. В. «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: сб. статей. – Коломна, 2010. – 337 с.

Маяковский В. Соч.: в 2 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1987. – 768 с.

Пушкин А. С. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 1. – 527 с.

Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2001. – 204 с.

НА ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ПУТЯХ. ШТРИХИ К ИСТОРИИ ОТНОШЕНИЙ МИХАИЛА АНЧАРОВА И БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

*О взаимоотношениях основоположников авторской песни
М. Л. Анчарова и Б. Ш. Окуджавы.*

Ключевые слова: Анчаров, Окуджава, авторская песня.

Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990) – прозаик, драматург, художник, автор около ста песен, первая из которых сочинена им в 1937 году на стихи из двух рассказов А. Грина, а первая песня на собственные стихи – в 1941 году.

Булат Шалвович Окуджава (1924–1997) – поэт, прозаик, автор более двухсот песен на собственные стихи, первая из которых написана в 1947 году.

Анчаров и Окуджава – в числе основоположников современной авторской песни, но данная статья не ставит своей целью выяснять первенство и значимость вклада каждого из них в становление и развитие жанра. Для нас несомненной ценностью является всё сделанное ими в литературе, включая авторскую песню, которую мы рассматриваем как поэтическое явление. Коснёмся здесь лишь их отношений, основываясь на доступных фактах.

По году рождения Анчаров и Окуджава почти ровесники. Оба фронтовики, участники Отечественной войны, в годы творческой деятельности жили в Москве и состояли в одной писательской организации. Несмотря на это,

лично близко знакомы не были. Галина Аграновская вспоминала: *«На старой картонной коробке с пленкой, записанной на магнитофоне «Тошиба», Толиной рукой [Анатолия Аграновского – авт.] – «Мишка, Булат». Это у нас дома единственный раз сошлись Булат, Миша и Толя. <...> Два раза, по просьбе Булата, Миша спел: “Тихо капает вода, кап-кап... Между пальцами года просочились, вот беда, тихо капает вода...”»* [Аграновская, 2003: 171].

Сразу отметим, что это пока единственное воспоминание, утверждающее факт общения Михаила Леонидовича и Булата Шалвовича, который спустя годы ни Анчаров, ни Окуджава почему-то не запомнили. Позднее относительно исполненной тогда дважды песни, в частной беседе, Михаил Леонидович расскажет: *«Приходит мой отец и мне прямо с порога сообщает: “Ты всё говорил, “Кап-кап” твоя песня, а это Окуджава её написал”. “Ага, – говорю я – точно, он...”»*.

Встреча в доме у Аграновских, если она действительно была, относится примерно к середине шестидесятых. Двадцать лет спустя, на вечере в ЦДРИ 21 апреля 1985 года Булату Шалвовичу в записке из зала был задан вопрос: *«Как Вы относитесь к песням Анчарова?»*, на который Окуджава ответил: *«Я их не знаю, к сожалению. Я знаю фамилию и знаю его по прозе, а песен я не знаю. Поэтому ничего не могу сказать. Я вообще с этим жанром очень плохо знаком, хотя сам [им] занимаюсь. Ну, так понемножечку, соприкасаюсь...»*. Такой же ответ дал Окуджава на подобный вопрос, присланный в записке на вечере в ВИНТИ в 1986 году.

Полагаем, что ответ Булата Шалвовича можно истолковать двояко. С одной стороны, каждый читавший книги Анчарова не мог не заметить песни и стихи, которыми наполнены страницы большинства его прозаических произведений, что является, кстати, их характерной особенностью. С другой стороны, слова «знаю его по прозе» – очень

общие и вовсе не означают, что Окуджава читал романы и повести Анчарова, несомненно лишь то, что о его прозе Булат Шалвович знал.

В одном интервью [Окуджава 1991: 20], отвечая на вопрос журналиста Е. Типикина «Значит, всё-таки вы были первым?», Булат Шалвович ответил:

«Я не могу так сказать. До меня, как говорят, был Лермонтов, который пел некоторые свои стихи под гитару. Были Денис Давыдов, Полонский, Вертинский. Это традиция в русской поэзии, не говоря уже о древнерусской. И в наше время до меня были Михаил Анчаров и Юрий Визбор. Мне просто посчастливилось “пошуметь”».

Анчаров о творчестве Окуджавы и о нем самом знал немного больше. Вот как он говорил о значении и песнях Окуджавы [Анчаров 2001: 129–130]:

«Всё, что я писал, было не на магнитофоне, а из уст в уста. Окуджава, появившись, оценил возможности и преимущества магнитофона. Он записался, и всё пошло, и пошли его песни. Они душевные, они меланхоличные, они сразу завоевали всеобщее расположение. А оставшаяся в живых наша братия говорила мне: “Миша, ну что же ты, ты ведь первый”. Ну что же... Было соблазнительно пойти по линии таких песен, которые уже имеют успех, как у Булата. А успех они имели, мне самому очень нравились, во всяком случае, тогда. Потом нащупал, наконец, свое. Через годок начали приходиться собственные темы. И пошла полоса вот этих песен, если вы с ними знакомы: “МАЗ” – это было где-то в начале 60-х...».

Впрочем, наизусть песни Окуджавы Анчаров не помнил, но отчетливо понимал различия своего и Окуджавы песенного творчества. И упоминавшийся факт знакомства с Окуджавой также не отложился в его памяти. На своем последнем публичном выступлении в московском

ДК «Металлург» 21 мая 1981 года Анчаров, отвечая на вопрос из зала «Ваше отношение к Окуджаве, Вертинскому. Исполняли ли вы им свои песни?», пространно ответил:

«Нет. Я им песни свои не исполнял, потому что я ни с кем из них не был знаком. И сейчас с Окуджавой не знаком. Как-то так вот получилось, что совершенно на таких параллельных курсах идем. <...> Это разные совершенно люди, сами понимаете... Это разные люди, разные дарования, разные направления. Странно, что просто мне в голову не приходило, автор записки объединил их под одним крылом, что ли, ну, не знаю, может быть в обоих есть немножко такое петербургское... такое вот, начало, ленинградское, скажем так. Вот. Печальное какое-то такое, вот. Но это мне не свойственно. Я немножко... знаете, я не агрессивный, но я в обороне жесткий. Вот. Потому... так сказать... по-другому как-то пишу. Трудно со своей колокольни судить о творчестве другого поэта. <...> Я очень люблю слушать Окуджаву, очень. Печаль какая-то охватывает, грусть и так далее. Значит, действительно здорово! У него есть прекрасные вещи... там... “виноградное семечко” вот это вот (смех в зале) и так далее, вот. Простите, зернышко, да (смех еще дружнее). Ну, не важно. Дело же не в оговорке, это, действительно, прекрасная песня. Вот, понимаете, значит... Я люблю слушать, но я бы... не знаю, никакими силами меня не заставили бы это написать, потому что мне это не дано. Я просто это не могу. Без всякого кокетства. Мне это не дано. Я не умею вот так вот печалиться тихо. Я начинаю печалиться тихо, потом я зверею (дружный смех). Понимаете... если я печалюсь за кого-то... За себя там я могу ныть сколько угодно. Но мне кажется, что искусство... это, кстати, к Окуджаве не относится совершенно, потому что там именно искусство, это, действительно, серьезное большое искусство... Но бывает, что человек думает так:

дай-ка я изложу неприятные происшествия, которые со мной приключились, и будет хорошо. Хорошо не будет, искусство — не жалобная книга, понимаете? Не жалобная книга. Можно писать любые трагические вещи, но только, когда ты их преодолел, когда тебе есть сказать нечто большее, чем просто описание твоих неприятностей, понимаете? Вот. Ну, а моя натура такая, долго я могу ныть — ныть, страдать там, понимаете... <...> Я предпочитаю поделиться, когда мне хорошо; я, значит, могу разделить с друзьями радость. А то, мне самому худо, да я еще и на друзей это повешу? Отлежусь как-нибудь. Вот. Ну, и отсюда, так сказать, совершенно другое направление. Понимаете? Потому что я могу там ныть сколько угодно, но когда накатывает песня, даже печальная, даже трагические какие-то вещи, когда накатывает песня изнутри, тогда-то я начинаю по дороге, понимаете ли, сопротивляться и эта песня о сопротивлении тому, о чем написано. Вот это, просто такая... разные характеры. И чем больше разных характеров, тем лучше, господи. Сами понимаете, подошли бы со скуки, если б все одинаковые были (аплодисменты)».

Накануне вечера в ДК «Металлург», на встрече с его организаторами, Анчаров сказал примерно об этом же более кратко (записал И. В. Кобаидзе): «Есть разница между нами, то есть не между нами, а между двумя направлениями в авторской песне: одно — просит, другое — требует. Я, например, начинаю печалиться тихо, а потом зверею».

Кроме близких возрастных и биографических данных некоторые пересечения Анчарова и Окуджавы можно обнаружить и в географии их творчества. Семен Гудзенко когда-то написал: «У каждого поэта есть провинция. Она ему ошибки и грехи, все мелкие обиды и провинности прощает за правдивые стихи». Мы знаем, что оба воспевали Москву: Булат Окуджава — Арбат, а Михаил Анчаров

– окраинную часть Москвы, находящуюся около Измаилова, – Благущу. У Окуджавы есть «Песенка о Барабанном переулке», в которой поется, что «В Барабанном переулке барабанщики живут...». Реальный переулочек с таким названием в Москве находится прямо по соседству с родным Анчарову Мажоровым переулком, то есть именно на Благущу. Окуджава, конечно, реальный переулочек в виду не имел. Дело в том, что несколько переулочков этого района сохранили названия, связанные с размещавшимися там когда-то казармами музыкантской роты Семеновского полка, отсюда и «барабанщики живут». Так что песня Окуджавы, как мог сказать бы Анчаров, не совсем о Барабанном переулке, вернее, совсем не о нем, но все-таки и о нем тоже.

Приведем еще анчаровские слова, связанные с Окуджавой, относящиеся к середине 60-х годов, которые запомнил Валентин Лившиц, друживший в те годы с Анчаровым: *«...В доме Ирины Петровской сидит компания, которая обычно была. Что-то выпиваем, что-то едим, Анчаров задумчивый. Все говорят: “Миша, ты чего?” Он говорит: “Ехал я тут в электричке...”. Где, в электричке? Какая электричка? Анчаров и электричка – это два диаметрально противоположных явления... И вдруг Анчаров говорит: “Ехал я в электричке, слышал частушку. Народ поет...”. Все затихли. Анчаров говорит: “Ах ты, Муромец Илья – житель Карачарова. Раньше пели Окуджаву, а теперь – Анчарова”. Народ замолчал. Я говорю: “Миша, ну скажи, что ты это сам придумал”. Анчаров: “Да, нет. Народ поет”. Конечно, это он придумал сам...»*.

Небольшой штрих к отношениям Анчарова к Окуджаве недавно был обнаружен в записях московского барда Сергея Стёркина (1942–1986), незабываемого первого автора музыки к стихотворению А. Аронова «Если у вас нет сабаки...», получившего позже широкую известность в кинофильме «Ирония судьбы...» с очень похожей музыкой М. Таривердиева. Написаны Сергеем Стёркиным и другие

замечательные песни. На выступлении в Минске в 1978 году он исполнил такую пародию на песни Окуджавы:

А он живёт на нижнем этаже
и даже как-то дал мне телефон.
Он целовал меня уже, он целовал меня уже,
теперь об этом знает весь район.

Ах, эти люди, ах, эти звери,
они не любят, они не верят.
Ах, эти звери, ах, эти люди,
они не верят, они не любят.

После ее исполнения он рассказал слушателям следующее: *«Из-за этой пародии у меня был большой-большой скандал с Анчаровым. Ну вы знаете, кто это такой. Он в “Юности” печатался, пишет песни, неплохие, кстати сказать, песни. Мы выступали вместе, какой-то альманах был в одном доме культуры, я после него выступал и спел эту пародию. А потом мы все куда-то поехали, какая-то пьянка была грандиозная после этого... И там Анчаров мне долго и упорно: “Как Вы смеете? Да Окуджаве вы все в подмётки не годитесь!..” И страшно на меня обиделся. После, когда его куда-то приглашают выступить, он спрашивает: “А Стёркин там будет? Ах будет, тогда я не поеду...”».*

Из этой истории понятно, что хотя Анчаров к Окуджаве относился немного ревниво, но, безусловно, понимал, что уровень его поэзии значительно выше сочинений молодых бардов тех лет и таким образом пытался просто защитить Окуджаву от малодостойных, как он посчитал, напевов.

Подводя итог сказанному, согласимся со словами М. Л. Анчарова о том, что его песенный дар имеет совсем другие черты и свойства, нежели Б. Ш. Окуджавы, и с тем, что их песни разнохарактерны. Но именно это и ценно, так как расширяет картину восприятия времен, в которых они жили и о которых они писали.

Литература

Аграновская Г. «Я – прохожий...»: [О М. Л. Анчарове] // Аграновская Г. Пристрастность: Воспоминания. – М.: Радуга, 2003. – С. 167–178.

Анчаров М. Л. Великая демократизация искусства / публ. И. Н. Анчаровой // Анчаров М. Л. Сочинения. – М.: Локид-Пресс, 2001. – С. 121–140.

Окуджава Б. Иван Иванович Окуджава / беседовал Е. Типикин // Неделя. – 1991. – № 51 (16–22 дек.). – С. 20.

НА ПОЛЕТ КОРЖАВИНА

В статье анализируется одно из наиболее сложных и спорных стихотворений Н. М. Коржавина (1925–2018) «На полет Гагарина», вызвавшее значительное количество возражений и критических замечаний. Стихотворение рассмотрено в контексте лирики поэта и его отношения к космическим полетам. Оно характеризует Коржавина как гуманиста и демократа.

Ключевые слова: стихотворение, лирика, контекст, Гагарин, космические полеты, возражения, демократ.

Поэтический талант Коржавина и своеобразие его взглядов на жизнь и людей выявились рано и были замечены его старшими современниками, в том числе Н. Асеевым и И. Эренбургом. Но рубежным в становлении его творческой эволюции следует считать 1944 год, когда были написаны стихи, которые вошли позднее в его «золотой фонд» и без которых невозможно уяснить своеобразие его поэтического лица. Это «Зависть», «Гейне», «Меня, как видно, Бог не звал...», «Восемнадцать лет», «Стихи о детстве и романтике», «Знамена», «Русской интеллигенции», «Кропоткин», «Смерть Пушкина».

Этот перечень подтверждает, что в моем определении 1944 года как рубежного в творчестве Коржавина нет ни малейшего преувеличения. Будь тогда рядом с Коржавиным Белинский, он мог бы сделать то же, что сделал, прочитав стихотворение Некрасова «В дороге»: «бросился к Некрасову, обнял его и сказал чуть ли не со слезами на глазах:

– Да знаете ли вы, что вы поэт – и поэт истинный?» [Панаев 1998: 286].

Стихотворение «Меня, как видно, Бог не звал...», содержащее полемику Коржавина с Коганом по поводу преимуществ «угла» и «овала», захватило современников, как никакое другое. «Восемнадцать лет» принадлежит к числу немногих произведений, которые Коржавин полностью привел и прокомментировал в своих мемуарах, а «Зависть» вообще воспринималась как открытый призыв к восстанию. В мемуарах Коржавина описан такой эпизод.

«"Как бы невзначай" прозвучал вопрос:

– А кто у вас Мандель?

Я с удовольствием откликнулся.

– Ты? А ну прочти стихи про Сенатскую площадь.

Как я уже неоднократно отмечал, упрашивать тогда меня не надо было. Прочел про Сенатскую. И еще. И еще. <...> Это, как я понял через несколько лет, была обычная игра ГБ с намеченной жертвой, имевшая целью еще до ареста довести ее до отчаяния»

[Коржавин 2007: 543].

Меньшее внимание привлекло к себе поначалу стихотворение «Гейне», также стоящее в ряду датированных 1944 годом. Оно относится к жанру творческих деклараций, который, по моему давнему и неизменному убеждению, представляет собой своего рода дверь в творчество любого поэта. Это зеркало его самопознания, здесь он говорит о себе некие самые важные слова. Чаше они создаются перед смертью и заключают в себе итоги пройденного пути. Таковы «Памятник» Пушкина, «Во весь голос» Маяковского. Поразительно, что Коржавин сумел так заглянуть в себя и так выявить главное в своем представлении о сущности творчества и долге поэта прежде всего перед самим собой, когда ему было **девятнадцать лет**. Статья Б. М. Сарнова «Верность себе» содержит лучший, самый глубокий и убедительный анализ этого стихотворения, которое, кстати сказать, определило и название самой статьи.

Не вступая в какое-либо соперничество с ее автором, по-

пробую развить и обогатить дополнительными аргументами некоторые из высказанных им мыслей. Самым поразительным в этом стихотворении, пишет Сарнов, была венчающая ее формула. «Чтобы в полной мере оценить ее, надо хоть на миг окунуться в атмосферу тех незабываемых лет. Со всех перекрестков, из всех репродукторов нам трубили, что превыше всего на свете для каждого гражданина нашей страны, а уж для поэта тем более, должна быть верность Родине, верность Партии, верность Народу. И уж само собой, верность, как тогда говорили, “Великому Делу Ленина-Сталина”. И вдруг: “Высшая верность поэта – / Верность себе самому!”» [Коржавин 1992: 286].

«Верностью себе самому» можно, а может быть, и нужно восхищаться, не забывая, однако, что она не влечет за собой презумпцию правоты. Поэзия Коржавина дает возможность привести немало примеров, и я начну с того, который представляется мне наиболее показательным, – со стихотворения «На полет Гагарина». Вспомним, какое внимание уделил в свое время поэт, чтобы показать, что Гейне был неприемлем для всех. Этому отдана почти половина текста: 12 из 28 стихов:

Был острою злостью просоленным
Его романтический стих.
Династии Гогенцоллернов
Он страшен был, как бунтовщик.
А в эмиграции серой
Ругали его не раз
Отпетые революционеры,
Любители догм и фраз.
С злобой необыкновенной,
Как явственные грехи,
Догматик считал измены
И лирические стихи.

[Коржавин 1992: 12]

«На полет Гагарина» превышает «Гейне» по объему втрое, и аналогичные утверждения занимают в нем меньше места, но проходят через все стихотворение и сформулированы весьма категорически:

Шалеем от радостных слёз мы.
 А я не шалею – каюсь <...>
 Москва встречает героя,
 А я его не встречаю <...>
 Хоть вновь мне горько и больно
 Чувствовать не со всеми.
 Но так я чувствую всё же,
 Скучаю в праздники эти <...>
 Всё правда... Но я полеты,
 Признаться, люблю другие <...>
 Всё в радости: – сон ли, явь ли, –
 Такие взяты высоты.
 Мне ж ясно – опять поставлен
 Рекорд высоты полета <...>
 А впрочем, глядите: дружно
 Бурлит человечья плазма.
 Как будто всем космос нужен,
 Когда у планеты – астма.

[Коржавин 1992: 95–98]

Отметим также, что хотя Коржавин позднее снабдил это стихотворение примечанием-поправкой, но ею он отказался только от прогноза, заключенного в обращенных к Гагарину словах: «Вы хороший парень, / Но вы испортитесь скоро», –подчеркнув, что «имел в виду не личность, а явления» [Коржавин 1992: 97]

Мне осталось непонятным отношение к этому стихотворению Сарнова. По его мнению, в этом стихотворении заключено одно из тех предвидений, которые даже и сейчас еще с трудом вмещаются в наше сознание.

«Трудно пробиваться к поэзии сквозь тотальную ложь. Но еще труднее оставаться поэтом, когда в этом насквозь

лживом мире происходит событие, которое самой своей грандиозностью, казалось бы, должно слить все сердца в едином порыве. А твое сердце – молчит. И ты думаешь невольно: ну что я за урод такой, что не могу чувствовать заодно со своим народом даже в те редкостные минуты, когда для всенародного ликования как будто бы есть вполне реальные основания <...>. Даже откликаясь на это, единственное в своей неповторимости событие века, он имел несчастье чувствовать не “заодно со всеми”. Он и сам хотел бы чувствовать иначе. Да не выходит <...>. Больше всего это удивительное стихотворение поражает не тем, что поэт нашел в себе мужество “пойти против течения”. Отличие этих стихов от множества других сочинений на эту тему не в том, что все были радостно “за”, а вот он один “против”. Главное их отличие в том, что поэт честно пытался “вытащить из себя” свои, лишь только им одним владеющие мысли и чувства, какими бы нелепыми и даже диковинными ни казались они всем его соотечественникам и современникам» [Коржавин 1992: 314–315].

По мне, всё здесь не так. Ни к селу ни к городу приплетен «лживый мир». Ни из чего не следует, что Коржавин считал себя «таким уродом». Что значит «пытается» вытащить из себя мысли и чувства, которые кажутся нелепыми? Вытаскивает или только пытается? И кажутся ли они нелепыми самому Сарнову? Попробуем в этом разобраться, но договоримся заранее: мы не вступаем в полемику с Коржавиным, не решаем, прав он или нет. Наша цель состоит только в том, чтобы понять его точку зрения, выраженную в этом «удивительном» (т.е. удивляющем Сарнова!) стихотворении. И оставим в стороне вопрос, в выгодном или невыгодном свете предстанут Гагарин и Коржавин. Озаботимся только тем, чтобы наш разбор соответствовал тексту стихотворения и не вступал в противоречие ни с одним его словом. Может быть, тогда оно перестанет быть «удивительным».

С первой до последней строки в стихотворении утверждается мысль: жизнь на земле – это хаос, он был и будет. Хоть он и враждебен людям, но он их победил. Хоть он им мешает, они его защищают и пристрастно берегут. Планета больна, и астма не медицинский диагноз, а условное обозначение неизлечимой болезни. Жить в царящем на земле хаосе «опасней, / Чем в космос взлетать в ракете <...> здесь – пострашней несчастья»:

Из космоса – можно вернуться,
А здесь – куда возвращаться.

Но мы этого не видим и не понимаем:

Идут через этот хаос
Художники и поэты.
Печально идут и бодро.
Прямо идут – и блуждают.
Они человеческий образ
Над ним в себе утверждают.
А жизнь их встречает круто,
А хаос их давит – массой
... И нет на земле институтов,
Чтоб им вычерчивать трассы.

[Коржавин 1992: 96]

Этот хаос «нужен людям, / Как нужно им быть собою». Коржавину (или, скажем, «лирическому Я») «горько и больно / Чувствовать не со всеми. Но так я чувствую всё же».

Мы одобряли Гейне, который «чувствовал не со всеми»: ни с «династией Гогенцоллернов», ни с «отпетыми революционерами, любителями догм и фраз»? Мы соглашались с тем, что «высшая верность поэта – / Верность себе самому». Так будем ли осуждать Коржавина, проявляющего это же качество?

Он отдает должное подвигу Гагарина, но ему самому дорог другой подвиг:

Хоть, в общем, не каждый может
 Над миром взлететь в ракете.
 Нелегкая эта работа,
 И нервы нужны стальные...
 Всё правда... Но я полеты,
 Признаться, люблю другие.
 Где всё не так уж фабрично:
 Расчеты, трассы, задачи...
 Где люди летят от личной
 Любви – и нельзя иначе.
 Где попросту дышат ею,
 Где даже не нужен отдых...
 Мне эта любовь важнее,
 Чем ею внушенный подвиг.

[Коржавин 1992: 97]

Он берет под сомнение, что этот подвиг – то, что действительно нужно людям, что этот подвиг, фигурально говоря, излечит их от астмы. Он опасается, что лишний шум и сыгранная встреча побудят думать, что свершено

<...> нечто, –
 Такое, что люди просят
 У неба давно и страстно.
 Такое, что всем приносит
 На унцию больше счастья.
 А людям не нужно шума.
 И всё на земле иначе.
 И каждому вредно думать,
 Что больше он есть, чем он значит.
 Всё в радости: – сон ли, явь ли, –
 Такие взяты высоты.
 Мне ж ясно – опять поставлен
 Рекорд высоты полета.

[Коржавин 1992: 97]

Но рекорды – дело повседневное, их эпоха «нижет на нитку». Летали ниже, будут летать выше. Поэт видит здесь лишь повод для иронии: «Гремите ж вовсю, орудья! / Радость сия – велика есть». И чтобы еще раз решительно и язвительно подчеркнуть «верность себе самому» и противопоставить себя толпе, празднующей овладение космосом, он в самом конце стихотворения презрительно называет ее «человечья плазма», вкладывая в это слово представление о чем-то неодухотворенном.

Не трудно себе представить, сколько возражений на эти стихи получил Коржавин. Но его отношение к последователям Гагарина в основе осталось неизменным. К 1967 году, когда полеты в космос стали делом обыденным, он написал стихотворение «Хоть вы космонавты – любимчики вы...», в котором есть такие строки:

Все карты нам спутал смеющийся чёрт.
 Стал спорт – как наука. Наука – как спорт.

А приговор, вынесенный космонавтике, утратил прежний элемент размышлений и стал более однозначным и резким:

Дурак и при технике тот же дурак.
 Придумать – он может, подумать – никак.
 И главным конструктором сделался он.
 И мир превратился в сплошной стадион.
 Великое дело, высокая власть.
 Сливаются в подвиге разум и страсть.
 Взлетай над планетой! Кружи и верши.
 Но разум – без мудрости, страсть – без души.
 [Коржавин 1992: 115]

Можно соглашаться с Коржавиным, можно не разделять его мнение, не надо только его искажать. Он высоко оценивал те побуждения, которые имеют своим следстви-

ем совершаемый подвиг. Но он считает, что перед человечеством стоят более насущные проблемы и болезни, требующие безотлагательного лечения. Полагаю, что и такой подход имеет право на существование.

Литература

Коржавин Н. М. В соблазнах кровавой эпохи. – Т.1. – М.: Захаров, 2007. – 856 с.

Коржавин Н. М. Время дано. – М.: Худож. лит., 1992. – 320 с.

Панаев И. И. Литературные воспоминания. – М.: Правда, 1988. – 448 с.

О СТИХОТВОРЕНИИ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА «КОНТРОЛЬНЫЕ. МРАК ЗА ОКНОМ ФИОЛЕТОВ...»

Статья посвящена рассмотрению стихотворения А. С. Кушнера «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» в метрическом контексте русской лирики.

Ключевые слова: Кушнер, семантический ореол метра, четырехстопный амфибрахий с женской клаузулой и перекрестной рифмой.

Отношения Александра Кушнера с русской классикой – сложное и многоаспектное явление: «не только поэт, но и автор многих эссе о литературе и филолог по образованию» [Кулагин 2017: 6] самым естественным образом соединяет в своем творчестве поэзию и исследование литературы. Лирика малых литературоведческих открытий, свойственная Кушнеру, как правило, вырастает из практики «медленного чтения» и перечитывания, внимательного наблюдения над текстами предшественников. Но наряду со множественными случаями, когда авторы и произведения названы, а стихотворение Кушнера представляет собой размышление о них, можно отметить и другие – те, когда «чужое слово» входит в лирику Кушнера опосредованно и, по всей вероятности, подсознательно. Именно такой случай, как нам кажется, представляет собой стихотворение «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...», впервые опубликованное в сборнике «Голос» (1975). Приведем его полностью.

Контрольные. Мрак за окном фиолетов,
Не хуже чернил. И на два варианта
Поделенный класс. И не знаешь ответов.
Ни мужества нету еще, ни таланта.
Ни взрослой усмешки, ни опыта жизни.
Учебник достать – пристыдят и отнимут.
Бывал ли кто-либо в огромной отчизне,
Как маленький школьник, так грозно покинут!

Быть может, те годы сказались в особой
Тоске и ознобе? Не думаю, впрочем.
Ах, детства во все времена крутолобый
Вид – вылеплен строгостью и заморочен.
И я просыпаюсь во тьме полуночной
От смертной тоски и слепящего света
Тех ламп на шнурах, белизны их молочной,
И сердце сжимает оставленность эта.

И все неприятности взрослые наши:
Проверки и промахи, трепет невольный,
Любовная дрожь и свидание даже –
Всё это не стоит той детской контрольной.
Мы просто забыли. Но маленький школьник
За нас расплатился, покуда не вырос,
И в пальцах дрожал у него треугольник.
Сегодня бы, взрослый, он это не вынес.

[Кушнер 1975: 26]

На первый взгляд, это стихотворение кажется одним из многих поэтических обращений Кушнера к своему и чужому детскому опыту. По словам Н. В. Беляевой, «в обращении к психологии школьника, вероятно, сказалось, сознание самого поэта, более десяти лет проработавшего учителем русского языка и литературы в начале своего профессионального пути» [Беляева 2018: 378]. Но впечатление, оставляемое стихотворением, сложнее: трагедия школьника, в подлинности которой не возникает никаких сомнений, всё же не соответствует масштабу его беды. Невозможность справиться с контрольной, страх плохой

оценки, ощущение детской беспомощности перерастает здесь в иное, по сути экзистенциальное чувство человеческой оставленности – и вероятно, дело здесь не только в жестокости поздней сталинской эпохи в целом и школы в частности, хотя и о них, разумеется, нельзя забывать.

Можно предположить, что ощущение настоящей беды покинутого на последнем рубеже и беспомощного в своем отчаянии ребенка непосредственно связано с тем поэтическим размером, к которому обращается Александр Кушнер, и с его семантическим ореолом, который, насколько нам известно, не становился еще предметом специального исследования.

Стихотворение Кушнера написано четырехстопным амфибрахией с женскими клаузулами и перекрестной рифмой. В семантике этого размера, относительно поздно закрепившегося в русской поэзии, можно выделить несколько основных полей, как правило, достаточно отчетливо привязанных к времени создания.

Семантический ореол четырехстопного амфибрахия с женскими клаузулами намечается в юношеских стихах Лермонтова («Послушай, быть может, когда мы покинем...», 1832) и ранней лирике Фета («Младенческой ласки достался мне лепет...», 1847). Он связан с тонкой гранью между младенчеством и смертью; наивным восприятием ребенка и ожиданием будущей жизни («Ты ангелом станешь, я демоном стану»). Позже, в середине XIX века, и главным образом в лирике Фета, за размером вполне отчетливо закрепляется парадоксальная тема страдания, переживаемого как блаженство – и тоже почти всегда связанного с мотивом молодости и ожидания райской вести:

В страданьи блаженства стою пред тобою,
И смотрит мне в очи душа молодая.
Стою я, овеянный жизнью иною,
Я с речью нездешней, я с вестью из рая.

(Romanzero 3, 1882) [Фет 1986: 172]

Фет – один из наиболее важных для Кушнера поэтов, «навязавший» всем, по его лирическому признанию, «это счастье, которое нам не по силам». Возможно, что тема непосильного переживания – детского по своей силе счастья или, напротив, недетской боли – метрически восходит у Кушнера к Фету. Но не менее важными представляются и позднейшие семантические ореолы.

На рубеже XIX–XX веков размер распространяется шире, и в эту пору для него характерно некоторое смещение первоначальной семантики. Усиливаются мотивы общечеловеческой обреченности, оставленности, покинутости. Из безусловно важных для Кушнера поэтов здесь стоит назвать Константина Случевского («На каждом шагу и при каждом мышленье...», 1902), Владислава Ходасевича («Мы все изнываем от жизненной боли...», 1905), Александра Блока («На серые камни ложилась дремота...», 1906). В этом же ряду стоит и «Мучительный дар» Валерия Брюсова (1895), который мог привлечь внимание Кушнера тем, что ему предпослан эпиграф из любимого им «Недодоска» Боратынского. Неопределенность, промежуточность, ущербность человеческого бытия как тема, устойчиво закрепившаяся за размером в «серебряном веке», в ее несколько избыточном, педалированном звучании воплощается в стихотворении Александра Тинякова «Ах все мы несчастны, и наги, и нищи...» 1906 года, в особенности в его финальной строфе:

О глупые люди, о жалкие тюрьмы!
 Навек нам дарованы Роком законы,
 Не знаем покоя, забвенья и бурь мы,
 В предвечной тюрьме мы бескрылые стоны!

[Тиняков 2002]

Семантика метра постепенно начинает включать в себя характерные петербургские обертоны темы человеческой оставленности (Георгий Иванов «На небе осеннем фа-

бричные трубы...», 1916; Вера Меркурьева «Вы помните ночью в углу разоренном...», 1916). Вместе с тем – в творчестве Максимилиана Волошина, Игоря Северянина и в особенности Николая Гумилева – рассматриваемый размер постепенно начинает ассоциироваться с поэтикой странствия, историей блуждания и возвращения, ситуацией испытания. Важнейшим этапом на этом пути становится стихотворение Николая Гумилева «Блудный сын», безусловно оказавшее большое влияние на поэтов следующего поколения – в частности, на Павла Антокольского. Стихотворение Гумилева закрепляет за размером семантику возмужания и взросления – то есть, с одной стороны, ощущение почти детской уязвимости юноши, с другой – его способность выйти навстречу опасностям большого мира:

Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит,
 Томили предчувствия, грызла потеря...
 Но целое море печали не смоег
 Из памяти этого первого зверя.

[Гумилев 1988: 189]

Освоение размера в рамках советской поэзии предопределило его героический пафос, во многом унаследованный именно от Гумилева. Столкновение мальчишеских мечтаний о «шотландских шхунах» и «гребнях Байкала» с реалиями гражданской войны и гибелью мальчиков-мечтателей становится темой «Детства» Джека Алтаузена (1927). В лирике предвоенного и военного периода четырехстопный амфибрахий с женскими рифмами отчетливо коррелирует с темой подвига и гибели юноши – это «Не здесь, на обломках, в атаке, в походе...» Ильи Эренбурга (1939), «Атака» Семена Кирсанова (1941), «Клятва» Анны Ахматовой (1941), «Когда прижимались солдаты, как тени...» Ольги Берггольц (1944). Едва ли не наиболее показательна здесь десятая глава поэмы Павла Антокольского «Сын» (1943), отличающаяся по размеру от основного текста по-

эмы и написанная уже после ее первой публикации (в семейном архиве автора статьи сохранен экземпляр первого книжного издания поэмы с десятой главой, вписанной Антокольским от руки). Десятая глава резко диссонирует с основным текстом поэмы: героике противопоставлен плач, оде – реквием, правде любимого сына – безутешное горе потерявшего его отца:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.
Прощай. Самолеты туда не летают.
Прощай. Никакого не сбудется чуда.
А сны только снятся нам. Снятся и тают.

Мне снится, что ты еще малый ребенок,
И счастлив, и ножками топчешь босыми
Ту землю, где столько лежит погребенных.
На этом кончается повесть о сыне.

[Антокольский 1966: 74]

Почти в это же время – но в совершенно ином ключе – обращается к этому размеру Николай Заболоцкий – поэт, безусловно важный для Кушнера. Вероятно, его стихотворение «Читайте, деревья, стихи Гесиода...» (1946) непосредственно входит в подтекст рассматриваемого стихотворения «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» – прежде всего, на уровне его школьной топики: «Не меч ты поднимешь сегодня, природа, / Но школьный звонок над щитом Кухулина»; «Березы, вы школьницы! Полно калякать, / Довольно скакать, задирая подола!» [Заболоцкий 2012: 212]. Вероятно, сочетание обеих тенденций – советской героики военного периода и философской лирики Заболоцкого – определяет семантику размера в последующие несколько десятилетий: в двух важнейших стихотворениях «оттепели» – «Какие хорошие выросли дети!» Леонида Мартынова (1957) и «Готовьте себя к небывалым задачам...» Давида Самойлова (1961) за размером закреп-

пляется устремленность в будущее и готовность принять его во всей его парадоксальной сложности. (Совершенно иное – обостренно трагическое звучание этот размер, но уже с парной рифмой обретет в другом ключевом тексте Давида Самойлова «Мне выпало счастье быть русским поэтом...», вероятно резонирующем со стихотворением Германа Плисецкого «Поэты, побочные дети России...», что было отмечено А. С. Немзером в лекции на портале «Арзамас»).

Способность Кушнера и его героев переживать трагические потрясения в масштабе микрокосма – одна из важнейших черт его лирики, и рассмотренное стихотворение – еще одно подтверждение этому. Оно оказалось своего рода резонатором, чутко уловившим семантические ореолы стихотворного размера в его динамике. Жизненный опыт, переживаемый школьником на контрольной, ставит его в ситуацию испытания, созвучную традиции советской героики. Вместе с тем чувство, которое испытывает ребенок, сродни по своему масштабу ужасу человеческой оставленности, восходящему к лирике «серебряного века» и сохранившему память о фетовском «блаженстве страдания». Вряд ли здесь имеет смысл говорить о сознательной опоре на какой-либо из названных выше текстов – в стихотворении сплавлены, соединены разные смысловые обертоны, его словно бы подсвечивает изнутри многоголосье русской поэзии, услышанное и продолженное Кушнером. Поэтом, сказавшим о себе:

Всё знание о стихах – в руках пяти-шести,
 Быть может, десяти людей на этом свете:
 В ладонях берегут, несут его в горсти.
 Вот мафия, и я в подпольном комитете...

[Кушнер 1997: 475]

Литература

Антокольский П. Г. Избранное. – Т. 2. – М., 1966.

Беляева Н. В. Особенности субъектной организации текста

в двух «школьных» стихотворениях А. С. Кушнера // Производство смысла. Сборник статей и материалов памяти И. В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. – С. 377–388.

Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. пис., 1988.

Заболоцкий Н. Полное собрание стихотворений и поэм. – СПб., 2002 – (Новая библиотека поэта).

Кулагин А. В. Кушнер и русские классики. Сборник статей. – Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. – С. 6.

Кушнер А. С. Голос. – Л., 1975.

Кушнер А. С. Избранное. – СПб., 1997.

Тиняков А. (Одинокий). Стихотворения. – Томск, 2002.

Фет А. А. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. пис., 1986. – (Б-ка поэта. Большая серия).

О НАУЧНЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЯХ МИХАИЛА АНЧАРОВА

На страницах прозы Михаила Леонидовича Анчарова можно встретить упоминание ряда оригинальных научных и технических идей, принадлежащих тому или иному герою его произведений. В статье рассматривается научно-техническое содержание одной из наиболее проработанных таких идей с современной точки зрения, ее практическое значение и причины, по которым в свое время эти представления М. Л. Анчарова не были восприняты его современниками.

Ключевые слова: Михаил Анчаров, рассеянная энергия, изобретения, изобретательство.

Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990), поэт, прозаик и драматург, один из основателей жанра авторской песни, по всему складу своего характера был сугубым гуманитарием. Переводчик с китайского по первому высшему образованию и художник по второму, М. Л. Анчаров имел ярко выраженный конкретно-образный (эйдетический) тип мышления. Научные абстракции ему давались с трудом: так, по воспоминаниям одноклассников, в школе он «математику, физику не воспринимал совсем» [Новиков 2001: 468]. Когда в середине 1950-х годов Михаил Леонидович попробовал заняться созданием киносценариев, то наибольшее число претензий рецензентов вызывало неубедительное изображение автором героев, по роду деятельности принадлежащих к научно-техническим кругам. Так, 17 октября 1957 года от имени директора сценарной студии автору направляются замечания по поводу сценария под названи-

ем «Солнечный круг», о том, что в сценарии «убедительно складывается только одна линия, связанная с личной жизнью героя», а «история строительства гелиостанции и связанные с ней чувства героя — абстрактны, словесно обозначены, не стали предметом драматургии, неясны в своем существовании» [Ревич, Юровский 2018: 265].

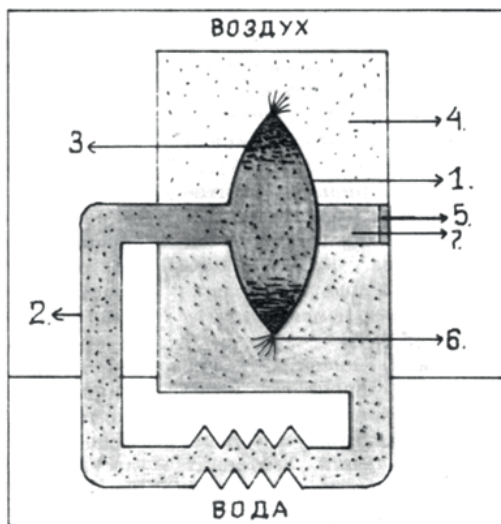
В дальнейшем Михаил Анчаров научился с этим недостатком справляться, причем сразу по двум направлениям. Так, в замечательном романе «Теория невероятности», вызвавшем у современников, по выражению режиссера Николая Лукьянова, ощущение «эстетического солнечного удара» [Лукьянов 1996: 19], научная деятельность главного героя Алеши Аносова (по идее лежащая в основе сюжета как источник его неприятностей и удач) показана размыто и неубедительно. Но читатель этого не замечает, потому что акцент действия приходится на совсем другие качества персонажей. Критик Всеволод Ревич писал в послесловии к сборнику фантастических повестей М. Анчарова: «При изображении вымышленных творческих работников романисты, драматурги, кинематографисты зачастую попадают в тупик, как только дело доходит до показа результатов творчества их персонажей. Легче всего написать, что имярек — гениальный поэт или гениальный ученый, куда труднее привести стихи гениального поэта или теории гениального ученого. Лучшее уж совсем обойтись без примеров, тем более что далеко не всегда произведение требует подобной конкретизации» [Ревич 1968: 325–326]. М. Л. Анчаров и научился обходиться без подобной конкретики там, где его знаний и представлений не хватало: поэтому его герои, занятые в научной (Аносов из «Теории невероятности») или технической (Сапожников из «Самшитового леса») областях не вызывают активного отторжения у технически образованного читателя, хотя их деятельность на работе лишь намечена неубедительными намеками.

Но было и второе направление, к которому Анчаров осмелился прибегнуть не сразу: а именно, изложение научных и технических идей таким образом и на таком уровне, когда они уже не выглядят недостоверными. Еще в «Сода-солнце» (1965) он походя излагает исторические гипотезы, выглядящие — по крайней мере, на взгляд неспециалиста — вполне серьезно. В «Голубой жилке Афродиты» (1966) впервые появляется теория о «третьей сигнальной системе», лежащей, по мысли автора, в основе творческого метода познания; в «Поводыре крокодила» мимоходом также затронуты многие вопросы истории. Не встретив осуждения со стороны редакторов и критиков, в «Самшитовом лесе» Анчаров, осмелев, делает попытки вторгнуться в малознакомую ему область технических наук и математики.

Одним из краеугольных камней мировоззрения М. Л. Анчарова было представление об универсальном механизме творчества, одинаково применимом в области искусства, науки и техники. Он очень старался показать на примерах, как это работает в разных областях. Поэтому подобные иллюстрации в тексте «Самшитового леса» призваны выполнять чисто литературную задачу, и выполняют ее даже с некоторым блеском: Сапожников, доказывающий теорему Ферма и рассуждающий о той же «третьей сигнальной системе», выглядит вполне убедительно.

Тем интереснее разобрать реальное научное и техническое содержание этих попыток Михаила Леонидовича. Ограниченные рамки статьи, здесь мы разберем подробно лишь один пример, в пропаганду которого он сам вложил немало сил. Анчаров до конца жизни так и не понял, почему идея «вечного двигателя Сапожникова» не заинтересовала специалистов. Технически образованный читатель может улыбнуться формулировкам, которые явно исходят из уст типичного гуманитария: *«Движение вечно, вечно течет река энергии. Значит, если в поток сунуть вертушку, она бу-*

дет вертеться вечно, пока ось не перетрется, но это уже неприципиально», – говорит Сапожников в «Самшитовом лесе» о своей идее. С научной и инженерной точки зрения в этой формулировке нет никакой информации: это всё равно как, описывая устройство реактивного двигателя, привести формулировку третьего закона Ньютона «действие равно противодействию» и на этом остановиться. По сути это будет



1. Диск (полый).
2. Ось – труба.
3. Жидкий аммиак или фреон.
4. Аммиачный газ.
5. Подключение динамо.
6. Сопло.
7. Полуось сплошная.

верно, но третий закон Ньютон сформулировал еще в 1687 году, а первые реактивные двигатели появились почему-то на 250 лет позже.

Подробнее, чем в «Самшитовом лесе», где представлена только голая идея генерации энергии за счет всегда существующих ее потоков, эта конструкция была представлена Анчаровым в статье, опубликованной в 1987 году в журнале «Студенческий меридиан» под рубрикой «Мастерская 2030» [Анчаров, 1987: 23]. Принцип работы описан в статье следующим образом (см. иллюстрацию):

Оригинальная иллюстрация к идее «вечного двигателя Сапожникова» из статьи М. Анчарова
«Бесплатная энергия?!»

«Если аммиачным газом наполнить пустотелый диск и начать его вращать на пустотелой оси и одновременно охлаждать, то от центробежной силы газ соберется к краям диска, образуя нужное небольшое давление, и от охлаждения превратится в жидкость. Если же теперь по краям диска сделать косые отверстия и снять охлаждение, то вырвавшийся газ провернет диск на оси, так как диск стал реактивной турбинкой. А если этот газ собрать под колпак и пропустить сначала через обычную трубку-змеевик, охлаждаемую водой, и этот охлажденный газ впустить через ось в тот же полый диск, который, вращаясь, снова создаст давление всё той же центробежной силой, то цикл замкнется, и всё начнется сначала, то есть нужен только стартер, чтобы раскрутить диск и превратить его в турбину, а дальше двигатель станет работать сам, так как перепад температур между воздухом и водой сохраняется, а аммиак, становясь то газом, то жидкостью, совершает работу. И можно, подключив динамо, получать электричество».

Сейчас по этому описанию через Интернет легко установить, что идея «вечного двигателя Сапожникова» есть не что иное, как давно известная идея теплового насоса, изобретенного еще в середине XIX века австрийским инженером Петером Риттер фон Риттингером по теоретическим представлениям знаменитого физика лорда Кельви-

на. Практическое воплощение эта идея нашла впервые как раз в те годы, когда над ней размышлял Анчаров — в 40-х годах XX столетия, когда изобретатель-энтузиаст Роберт Вебер построил тепловой насос для отопления собственного дома. По сути — и по конструкции тоже — это холодильник наоборот: отдавая в окружающую среду холод (то есть поглощая рассеянное тепло), можно получить энергии больше, чем затрачено. В наше время это всего лишь один из многочисленных способов сбора рассеянной энергии из окружающей среды — наряду с гидротермальными станциями, солнечными батареями, электростанциями приливными, волновыми, ветровыми и т. п., правда, используется он не для выработки электроэнергии, а для отопления (почему — см. далее). Сейчас любой может приобрести установку теплового насоса для отопления загородного дома — они выпускаются и отечественными, и зарубежными фирмами. Такая установка будет работать либо как у Анчарова, от перепада температур воздух-вода при наличии поблизости водоема, либо, при его отсутствии, от перепада температур грунт-воздух.

Кроме всего прочего, в изложенном в статье виде конструкция неработоспособна: необходимо поддерживать температуру в емкости с газом (поз. 4 на рисунке) на той тонкой грани, когда от небольшого сжатия за счет центробежной силы аммиак уже превращается в газ. Сама по себе температура на этом уровне поддерживаться не будет — при малейших изменениях в окружающей среде газ либо слишком нагреется, либо слишком остынет. Нужен регулятор, а регулируемые элементы в схеме отсутствуют (в схеме современного теплового насоса роль такого регулятора играет компрессор). По всей видимости, именно подобные разъяснения потребовались от авторов заявки: *«Мы сочинили и отослали заявку. К заявке отнеслись серьезно. Ничего не поняли. Нам ее вернули, но не с отказом, а с просьбой разъяснить. На этом дело и заглох-*

ло», — рассказывает в статье Анчаров. В представленном автором виде конструкция демонстрирует голую идею, а идеи, как известно, не патентуются, иначе находилось бы большое количество охотников подать заявку на таблицу умножения или алгоритм извлечения квадратного корня.

А почему тепловой насос с его дармовой (без кавычек) энергией так и не получил того распространения, о котором мечтал Анчаров? Это произошло по той же причине, по которой никакой из методов утилизации рассеянной (низкопотенциальной) энергии пока еще не стал играть сколько-нибудь заметную роль в энергобалансе человечества. Эти методы рекламируются как «экологичные», то есть не вредящие окружающей среде, но при ближайшем рассмотрении это не совсем так. Например, при сколько-нибудь масштабном использовании перепада температур в водоемах вы их фактически перемешиваете, нарушая естественную стратификацию слоев с различной температурой и меняя среду обитания водных организмов. Совершенно безболезненно отбирать энергию у среды не получается.

Но эта причина не главная. Наземные тепловые насосы вынуждены собирать тепло с огромной в сравнении с отдачей площади. Вариант теплового насоса для отопления загородного дома требует несколько сотен метров труб теплообменника, закопанных ниже глубины промерзания и распределенных на достаточной площади, чтобы они сами не проморозили грунт. Например, для установки теплового насоса производительностью 10 киловатт (отопление коттеджа средних размеров) в земле необходимо выложить контур длиной 350–450 метров, для укладки которого потребуется полностью перекопать участок земли площадью около четырех соток. Если имеется водоем, то перекапывать не нужно, но к сотням метров труб теплообменника добавляется длинный соединительный коллектор (дома ведь не стоят непосредственно у кромки воды)

и грузы, чтобы теплообменник не всплывал. А если еще и поставить задачу преобразовывать полученное тепло в электричество – хотя бы просто перевести установку на самообеспечение энергией, – то это еще больше усложняет и удорожает конструкцию. К каждому станку, как о том мечтал Анчаров, такую конструкцию не приставишь.

То есть второй по порядку, но не по значению препятствующий фактор – дороговизна и самого оборудования, обычно весьма сложного и громоздкого по устройству, и его монтажа на месте эксплуатации, то есть, говоря экономическим языком, большие единовременные капитальные затраты. Причем затраты живыми деньгами или на условиях беспроцентного займа – использовать коммерческий кредит не получится, так как проценты могут превысить выгоду от применения установки. Любая установка по использованию рассеянной энергии – солнечные батареи на крыше, ветряк в саду или тепловой насос под домом – будет окупать себя десятилетиями, то есть за сроки, сравнимые с предельными сроками эксплуатации. Конечно, ситуация может поменяться при принципиальном росте цен на органическое топливо, но до этого еще очень далеко. Заметим, что наибольшее распространение все подобные источники энергии получили в Европе, где электричество дорого, а государства субсидируют строительство таких установок в индивидуальном порядке.

Многое из сказанного – хотя бы о необходимых огромных площадях – можно было бы выяснить и тогда. Литературную задачу Михаил Леонидович выполнил с блеском, но совершенно зря обижался на невнимание к научно-техническому содержанию своих творений.

Но сама по себе идея заимствования энергии из окружающей среды, до которой Анчаров дошел самостоятельно, гораздо важнее технических деталей конструкции его «вечного двигателя». Идею сбора рассеянной энергии, заложенную в «вечный двигатель Сапожникова», можно

поставить в ряд с другими блестящими предвидениями нашего героя: сейчас весь мир как раз активно работает над различными воплощениями альтернативной энергетики. В те «времена высоких энергий» (как выразились сотрудники журнала «Изобретатель», рассматривавшие изобретение) утилизация рассеянной энергии применялась только там, где она была абсолютно необходима, как солнечные батареи в космосе или ветряки на полярных станциях. И практически до конца XX столетия основная ставка делалась на новые высокопотенциальные источники – особенно вдохновлял современников Анчарова термояд, как не требующий дефицитного сырья и теоретически даже не загрязняющий окружающую среду радиоактивными отходами. Не их вина, что из блестящего старта мирной термоядерной программы так пока и не вышло ничего путного, — слишком велики оказались трудности на этом пути, а случившаяся позднее чернобыльская катастрофа надолго отбила охоту заниматься ядерной энергетикой вообще. Меж тем первые грозы над нефтяной экономикой прогремели еще в 1970-е годы, во время «арабского» нефтяного кризиса. Потому-то сейчас никто не видит другой перспективы, кроме как становиться на «путь Сапожникова», всё больше обращаясь к той самой рассеянной, «низкой» энергии, о которой столь пренебрежительно отзывались собеседники Анчарова.

Обо всем этом Анчаров даже не подозревал, но интуицией Михаил Леонидович обладал просто потрясающей: из обрывков разговоров, газетных заметок, научно-популярных очерков и просто слухов он сумел отфильтровать главную, даже центральную проблему современности уже тогда, когда она еще давала самые первые незаметные всходы.

Стоит также обратить внимание на анчаровскую формулировку «когда идеи признают производительной силой». Действительно, во времена индустриализации и у нас, да и

на Западе тоже, во главу угла ставили исключительно материальные ценности. В настоящее время, когда словосочетание «интеллектуальный капитал» стало привычным, уже никого не удивляет, что компании Apple и Microsoft, не имеющие никаких собственных производственных мощностей, числятся в рекорсменах по капитализации, обогнав традиционных лидеров — глобальные нефтяные империи Shell и ExxonMobil. Этот поворот произошел сам собой с началом информационного века, где именно идеи и их носители стали играть определяющую роль, а интеллектуальное достояние становится важнее материального. Анчаров, конечно, поворота к информационному веку не предвидел (его не предвидел в таком масштабе вообще никто), но саму идею уловил еще тогда, когда она была совершенно неочевидной.

Литература

[Новиков С.] Хроника жизни и творчества М. Л. Анчарова // Анчаров М. Л. Сочинения: Песни. Стихотворения. Интервью. Роман / сост. В. Юровский, худож. В. Крючков. — М.: Локкид-Пресс, 2001. — С. 466–473.

Ревич Ю., Юровский В. Михаил Анчаров. Писатель, бард, художник, драматург. — М.: Книма (ИП Бресе Е. В.), 2018. — 600 с., [32] л. ил.

Лукиянов Н. Невезучий // Майдан. — Тель Авив. — 1996. — № 1 (авг.). — С. 19–23.

Ревич В. Фантастическая параллель: Послесловие // Анчаров М. Сода-солнце: Фантастич. трилогия. — М.: Мол. гвардия, 1968. — С. 317–333.

Анчаров М. Бесплатная энергия?! // Студ. меридиан. — 1987. — № 2. — С. 22–23.

Александр Кушнер

ЗАМОК

А. В. Кулагину

Если ты почему-либо должен остаться в городе,
 На поездку, допустим в Италию, денег нет,
 Или старость пришла — и во всем ее долгом опыте
 Разъездной больше прочих тебя утомил сюжет,

Или ты одинок — и тебе одному не хочется
 Путешествовать, не перемолвясь ни с кем словом,
 Или мало ли что, скажем, тень за тобой волочится
 Неизжитой беды, наливая ступни свинцом, —

К замку, к замку пойдя, что с одной стороны Фонтанкою,
 А с другой узкогрудую Мойкою окаймлен.
 К замку, к замку, с английской надменной его осанкою,
 Бренна был итальянец, и все же романтик он,

В замок, в замок, во двор его внутренний, — нечто странное
 Ты увидишь, такое, чего не видал нигде, —
 Замкнутое пространство граненое, восьмигранное,
 Ни на что не похожее, как на другой звезде,

И, поставленный сбоку, в горящем на солнце золоте,
 Шпиль, — как зодчий додумался, чтобы он так стоял?
 Кто-то спрашивал: ваше любимое место в городе?
 Не хотел никому говорить, а сейчас — сказал.

Содержание

<i>ВВ.</i> «Не стараясь угодить».....	3
<i>Новиков В. И.</i> Пушкин, Кушнер, Шпаликов.....	5
<i>Листов В.С.</i> О диалогах театрального характера в стихотворениях А. С. Пушкина.....	13
<i>Кошелев В. А.</i> «Сашка» А. И. Полежаева как «циническая пародия на «Онегина»».....	29
<i>Строганова Е.Н.</i> А. Н. Ераков и другие: из комментария к письмам М. Е. Салтыкова-Щедрина.....	44
<i>Строганов М.В.</i> А. В. Кулагин: от Пушкина к Окуджаве.....	63
<i>Викторович В.А.</i> Надежда и вера от «Онегина» до Окуджавы.....	74
<i>Александрова М.А.</i> «Исторические фантазии» в детской повести Булата Окуджавы «Фронт приходит к нам»: контекст и подтекст.....	82
<i>Крылов А. Е.</i> «Ванька Морозов», его друзья и недруги.....	93
<i>Абельская Р. Ш.</i> «Памятник» В. Высоцкого: высокие поэтические образы средствами «уличной» поэтики.....	111
<i>Юровский В.Ш.</i> На параллельных путях. Штрихи к истории отношений Михаила Анчарова и Булата Окуджавы.....	122
<i>Фризман Л. Г.</i> На полет Коржавина.....	130
<i>Гельфонд М. М.</i> О стихотворении Александра Кушнера «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...».....	139
<i>Ревич Ю.В.</i> О научных и технических идеях Михаила Анчарова.....	147
Послесловие	
<i>Кушнер А.С.</i> Замок.....	157

Научное издание

«КАК ОН ДЫШИТ, ТАК И ПИШЕТ»

К 60-летию Анатолия Валентиновича Кулагина

Ответственный редактор – В. А. Викторovich

Компьютерная верстка – С. Н. Мироненко

Дизайн обложки – Н. В. Викторovich

Подписано в печать 08.11.2018 Формат 60x84 1/16

Печ.л. 9 . Тираж 100 экз. Заказ № 1732-48/22н

Отпечатано в копировально-множительном центре

ГОУ ВО МО «ГСГУ»

140410, г. Коломна, ул. Зеленая, 30

Государственный социально-гуманитарный университет