

УДК 821.161.1-1
ББК 84(2Рос=Рус)1-5
О-52

Предисловие *Дмитрия Быкова*
Оформление серии *Елены Окольциной*

Окуджава, Булат Шалвович.
О-52 Стихотворения/Булат Окуджава. — Москва : Эксмо, 2019. — 288 с.

ISBN 978-5-04-101724-8

Булат Окуджава — поэт милостью Божьей, чьи стихотворные пристрастия носят такие великие и такие простые имена: Жизнь и Смерть, Мир и Война, Любовь и Разлука... И, конечно, Надежда, которой он был верен до конца. Тонкий, изящный, восхитительный и в то же время горький, страдающий и трагичный.

«Ассоциативная, литературная, музыкальная клавиатура Окуджавы очень богата, — пишет в предисловии к этой книге Дмитрий Быков, — ему достаточно задеть одну струну, чтобы отозвался целый оркестр».

УДК 821.161.1-1
ББК 84(2Рос=Рус)1-5

© Окуджава Б.Ш., наследники, 2019
© Быков Д. Л., предисловие, 2019
© Оформление. ООО «Издательство
«Эксмо», 2019

ISBN 978-5-04-101724-8

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нашей темой будут только песни Булата Окуджавы — стихотворения, которые он исполнял под гитару. Мы не коснемся ни его не положенных на музыку стихотворений, ни прозы: все это замечательные художественные явления, но сошлемся на мнение Николая Богомолова, выдающегося литературоведа, редактора песенного тома в самодельном собрании сочинений Окуджавы 1984 года (его подготовил московский КСП). Окуджава, по мнению Богомолова, был автором очень хороших стихов и романов, но только эти соединенные с музыкой, поющие стихи позволяют говорить о нем как о гении. Столь некорректный и соблазнительный термин, как гениальность, особенно значим в устах строгого ученого, и возразить тут нечего: все, что связывается в нашем сознании с представлением о гении, — абсолютная новизна, необъяснимость кажущейся простоты, миллионы последователей, — тут наличествует.

Возьмем одну из самых известных (что тоже парадокс), коротких и внешне бесхитростных, но притом абсолютно загадочных песен Окуджавы — «Батальное полотно». Но ничего батального в песне не происходит, сверх того Окуджава известен многократно выраженной, демонстративной неприязнью к милитаризму. Правда, именно это плюс военный опыт заставляли его вновь и вновь обращаться к теме войны как самой болезненной — и пространство боя выступает у него как некий образ пограничного, загробного мира: «Высокий хор поет с улыбкой, земля от выстрелов дрожит, сержант Петров, поджав коленки, как новорожденный лежит». Война — пограничное состояние между жизнью и смертью, и именно в это пограничье уходит военный парад, изображенный на гипотетическом полотне. В песне нет ничего от марша, это подчеркнута медленное и даже траурное шествие, последний парад — не перед решающим боем, а перед окончательным исчезновением, растворением в небытии. Весьма сомнительно, чтобы на решающее сражение армия шествовала при полном параде. Скорее перед нами именно прощальный смотр — не столько рус-

ской армии, сколько русской истории и культуры: «Все они красавцы, все они таланты, все они поэты». Что же с ними происходит, почему «все слабее звуки прежних клавесинов, голоса бывлые»? В этом смысле даже полный текст песни, с отброшенной впоследствии четвертой строфой, — «медленно и чинно входят в ночь, как в море, кивера и каски», — ничего не объясняет: ехали на войну — «крылья за спиною, как перед войною», — а въехали в ночь, что такое? Похоже, Окуджава раньше других — в 1973 году, если верить авторской датировке, — почувствовал, что имперский проект заканчивается, что Россия переживает последнюю культурную вспышку, сравнимую с Серебряным веком; петровский — и соответственно петербургский — период русской истории завершается, причем не последним боем (которого в те годы многие ждали), а растворением в небытии, довольно-таки бесславным распадом. Мы живем в постимперской, распадной России, и нам понятна сложная авторская эмоция — ностальгия по системе в целом, со всем ее государственным насилием — и всеми ее великими плодами, с императором и дуэлянтами, с полководцами

и поэтами. С умирающими не выясняют отношения: сначала надо отпеть эпоху, и Окуджаву ее отпевает — с приличествующей скорбью и почтением; те же темы звучат в написанной чуть позже «Старой солдатской песне». Там, правда, сохраняется то ли надежда, то ли, напротив, отчаяние от шанса на новые повторения — «Все должно в природе повториться (...), времени не будет помириться». Но ясно уже, что эти повторения будут пониже и пожиже — без дуэлянтов, аксельбантов и поэтов. Мотив шествия, последнего парада в русской поэзии этих лет возникает не единожды: начиная с «Шествия» Бродского, где перед читателем проходят, неизвестно откуда и куда, главные персонажи все того же петербургского мифа, и заканчивая, скажем, стихотворением Кублановского «Систола, сжатие полунеправое»; впрочем, по-настоящему все закончилось «Представлением» того же Бродского, где доминировало чувство истощенности уже советского проекта — «Мы заполнили всю сцену, остается лезть на стену».

«Батальное полотно» лучше других сочинений Окуджавы иллюстрирует главную особенность его песенного творчества: он фиксиру-

ет — простыми на первый взгляд средствами — сложные, «скрещенные», не описанные ранее эмоции. Об этом исчерпывающе высказался в дневниках Давид Самойлов: «Слово Окуджавы не точно, точно его состояние». Слово, собственно, и не должно быть точно, чтобы каждый слушатель мог свободно поместить себя в авторскую рамочную конструкцию. Сам Окуджава, понимавший все-таки в собственном сочинительстве больше других, в автобиографическом рассказе «Как Иван Иванович осчастливил целую страну» назвал себя именно изготовителем рамок, в которых любое полотно и даже фотография владельца приобретали более благородный, даже величественный вид. Помещая себя в рамочные конструкции окуджавских сюжетов, мы действительно начинаем себе нравиться: «И не меня они жалеют, а им себя, наверно, жаль». Но состояние точно всегда, и состояния эти многократно нами испытаны, но никогда не зафиксированы, не отрефлексированы; их сложность обеспечена неоднозначностью эмоций, совмещением нескольких смысловых пластов. Обычно у Окуджавы эта сложность подчеркнута резким несовпадением слов

и музыки: мажорные тексты поются в миноре, и наоборот. Казалось бы, как естественно спеть «Песенку о комсомольской богине» на мотив другой песенки о матери — «Не клонись-ка ты, головушка». Размер один и тот же — четырехстопный хорей с дактилической рифмой в нечетных строчках. Интонация «Песенки о комсомольской богине» — если рассматривать только текст — элегическая, ностальгическая, а поется она бодро, маршеобразно и даже, пожалуй, весело, хотя ничего веселого там не происходит. Напротив, песню о новом утре куда естественней было бы спеть на мотив «Комсомольской богини» — эдак бодро: «Не клонись-ка ты, головушка!» Но не получается, и больше того — звучит кощунственно. Окуджава научил нас видеть в основе всякой радости — неизбывную и непреодолимую тоску, а во всякой трагедии — высокий и торжественный смысл; блоковская «Радость-Страданье» — это словно про него сказано, про таинственного барда Гаэтана, чей голос, раз услышав, забыть нельзя.

Оттого-то самыми популярными песнями Окуджавы всегда становились не те, которые, казалось бы, легко и приятно петь, не те, в ос-

нове которых известные уличные жанры вроде городского романса или «страданий», — а сочинения сложные, неоднозначные и даже загадочные; те, про которые нельзя сказать — «про что». Но именно это выражение невыразимого, этот сложнейший синтез надежд и страхов в простейшей, внешне элементарной форме заставляли слушателей переслушивать и петь эти короткие сочинения, взявшиеся словно ниоткуда. Кстати, насчет генезиса своих песен Окуджава тоже высказывался многократно и абсолютно честно. Заметим, что от разговора о своих песнях он никогда не уходил, хотя в остальном — собственная биография, прототипы романских героев, отношения с советской властью — был грамотным и опытным мифологизатором; песни были чудом для него самого, он испытывал к ним исследовательский, филологический и даже, пожалуй, медицинский интерес, потому что состояния, в которых он был способен к сочинению песен, никак не поддавались его контролю. Иногда песни не приходили годами, и тогда, признавался он, возникало чувство собственной бездарности, почти самоненависти. Задумываясь о природе своего дара, он чаще всего назы-

вал своими учителями и предшественниками анонимных авторов народных песен — и, реже, Киплинга. Насчет Киплинга все тоже верно — в том смысле, что он, так сказать, первый ученик: в основе его сочинений тот же фольклор, только солдатский, казарменный. В фольклоре, часто повторял Окуджава, плохое не выживает: то, что не поется, — попросту не запоминается. В самом деле, сам факт появления авторской песни — причем синхронного, ничем не спровоцированного, необъяснимого на первый взгляд, — как раз и означал, что интеллигенция стала народом, что на смену фольклору анонимному пришел авторский. Показателем нового качества народа (это новое качество стало очевидно после войны) стало появление в конце сороковых — начале пятидесятых первых песнетворцев, которые никогда друг о друге не слышали: первые две-три песни сочиняет Окуджава («Неистов и упрям» и, гипотетически, «Эта женщина! Увижу и немею»), начинают писать другие бывшие фронтовики — Анчаров, Охрименко; на станции Чкаловское первые песни к будущему (так и не написанному) пиратскому роману сочиняет пятнадцатилетняя Новелла

Матвеева, сказочная девушка, никогда нигде не учившаяся, живущая в полуразрушенном бараке и работающая в подсобном хозяйстве детдома пастушкой. А спустя пять лет появятся первые песни московского пединститута — сочинения Кима, Визбора, Якушевой; все это пока еще капустники, первые серьезные вещи все они напишут одновременно — калужский журналист Окуджава, только что переехавший в Москву к реабилитированной матери; студент ВГИКа Геннадий Шпаликов; студент Ленинградского горного института Городницкий... Не стовариваясь, друг о друге ничего не зная, — просто кто-то услышал Монтана, а кто-то Вертинского, а кто-то запел от радости, что треснул железный занавес... Народ поет, либо когда воюет, либо когда сидит, либо когда освобождается (когда работает — тоже, но реже). Феномен военного и блатного фольклора, под который Окуджава, Высоцкий и Галич всегда так умело стилизовались, был обусловлен тридцатыми и сороковыми годами; в сущности, авторская песня родилась в ГУЛАГе и на фронте — или по крайней мере вобрала этот опыт; городской романс, блатной фольклор и военные песни — очевидные ис-

точники поэтики Окуджавы, Высоцкого, Галича и сотен их продолжателей-подражателей. Но если более-менее понятно, откуда взялся советский фольклор и наследующее ему движение КСП, то с поэтикой этого фольклора все далеко не так просто; думаю, качество авторской песни во многом определяется именно тем, насколько фольклорной — то есть в лучшем смысле анонимной — она становится. Песни Окуджавы, арбатского мальчика, маленького лорда из семьи демократичного, но высокопоставленного партийца, с самого начала воспринимаются именно как народные. Образ автора размыт, не виден, и потому Окуджаву представляли себе каким угодно — внешность и биография автора могли быть поистине любимыми (как и у Блока, кстати). Многие, заметим попутно, были разочарованы, когда увидели настоящего Окуджаву — черноволосого (впоследствии лысого), с усиками, которые вечно упоминались в фельетонах, — не то грузин, не то армянин, не то японец, судя по фамилии... Представляли-то его... а вот каким? Да никто не знает, у каждого он был свой, благо и голос, и слова, и музыка это позволяли. И родство песен Окуджавы с фольклором не сводится

к аспектам биографическим или социальным (воевал, родня сидела, рос в дворовой прибалт-
ненной среде). Механизмы, внутреннее устрой-
ство этих песен — вот что такое на самом деле
«фольклорность», и здесь все непросто.

О том, какая песня становится народной,
а какая остается сколь угодно популярной, но
все-таки «авторской», не поется в застолиях и
не превращается в пароль, — написано сравни-
тельно немного; причина, вероятно, в том, что
советскому человеку успели внушить стойкое
отвращение к фольклору и его исследованиям.
«Неужели вам нравятся фольклорные ансамб-
ли?» — вопрошает в позднем стихотворении
Кушнер, который и к авторской песне отно-
сится скептически; фольклор во многом ском-
прометирован, заслонен стилизациями, всякого
рода березоньками и лебедушками, и подлинно
народное творчество на этом фоне скорее мар-
гинально, а в советские годы еще и малоцен-
зурно. Между тем именно изучение фольклора
позволяет не просто объяснить чужой успех,
но и достичь собственного. Окуджава, конечно,
никаким фольклористом не был, да и филологи-
ческого образования толком не получил, — он