

Мария АЛЕКСАНДРОВА, Леонид БОЛЬШУХИН

О ВОЗМОЖНОМ ПРЕТЕКСТЕ
СТИХОТВОРЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
«Я ПИШУ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН»

Общепризнано, что стихотворение «Я пишу исторический роман» — важнейшее для Окуджавы высказывание о природе творчества, а поэтическая формула, ставшая рефреном в песенном варианте текста, считается наиболее ёмкой характеристикой творческого дара и литературной позиции автора:

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...¹

Он — который дышит, как пишет — традиционно отождествляется с уникальным авторским я. Между тем Окуджава обращается здесь к опыту к а ж д о г о, не претендуя быть выделенным из ряда: со времён романтизма метафора *творчества-дыхания* возникает, в той или иной форме, у многих писателей. Закономерно, что не только смысловые переключки с афоризмом Окуджавы, но даже буквальные словесные совпадения обнаруживаются (и ещё будут обнаружены) при поисках в разных направлениях; об этом свидетельствуют накопленные окуджавоведением наблюдения, которые стимулируют дальнейший поиск: «Нам всем <...> всегда казалось, что эти строки не могут не иметь претекста. И мы его искали»².

Показательно, что никто из исследователей не счёл возможным рассматривать в качестве «ключа» к тексту посвящение Василию Аксёнову. Из комментария Аксёнова следует, что песня «Я пишу истори-

¹ Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 356. Далее стихи Окуджавы цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в ко-
сых скобках.

² Крылов А. Е. Из запасных файлов // Вопр. лит. 2012. Вып. 1 (январь – февраль). С. 405.

ческий роман» не просто посвящена ему, но само её рождение связано с романом «Ожог»³. Окуджаву упомянут в гротескном повествовании Аксёнова как голос, звучащий вопреки и в отпор окружающему мороку. Посвящение стало ответным жестом благодарности, но каких-либо следов впечатлений об «Ожоге» в тексте Окуджавы нет⁴. Иначе говоря, этот факт литературных отношений Аксёнова и Окуджавы характеризует только бытование песенного стихотворения. Сформулированная поэтом универсальная творческая заповедь может быть отнесена и к Аксёнову — но лишь наряду со многими другими художниками.

С. С. Бойко предположила, что Окуджаву процитировал стихотворение футуриста и лэфовца Петра Незнамова — мадригал Николаю Глазкову⁵:

Он пишет,
словно дышит.
Он время
славно слышит, —
Не связан
И не скован, —
Вздохнёт,
потом подпишет
Фамилией
ГЛАЗКОВА⁶.

Преимственность, казалось бы, налицо:

Сравним ряды глаголов в стихотворениях предшественника и последователя. У Незнамова дышащий тем самым воспринимает время:

писать > дышать > слышать время > дышать > писать.

У Окуджавы «каждый слышит, как он дышит». Восприятие, как и творчество, обусловлено личностью, и это мыслится в качестве закона природы («так природа захотела»):

писать > слышать (2 раза) > дышать (2 раза) > писать⁷.

Но принять идею С. С. Бойко о «предшественнике и последователе» мы, вслед за А. Е. Крыловым, не можем. В. Е. Ветловская в работе о проблеме «источников» и генезиса художественного произведения

³ Песня «была... сочинена и посвящена мне после прочтения тогда тайного “Ожога”» (Аксёнов В. Господи, прими Булата // Аксёнов В. Зеница ока. М.: Вагриус, 2005. С. 55).

⁴ Для сравнения: стихотворение «Нужны ли гусару сомненья?..», посвящённое Юрию Давыдову, также не представляет собой творческого диалога с ним; в качестве исторического писателя Давыдов обращался к иной, нежели Окуджаву, эпохе и разрабатывал другую проблематику.

⁵ Бойко С. С. «Судьба судьбы»: Борис Пастернак — Николай Глазков — Булат Окуджаву и другие // Голос надежды. Вып. 6. М.: Булат, 2009. С. 172–175.

⁶ Воспоминания о Николае Глазкове: [Сб.]. М.: Совет. писатель, 1989. С. 110.

⁷ Бойко С. С. Указ. соч. С. 173.

констатирует: история литературы изобилует примерами буквальных совпадений, которые считаются отсылками к претексту; однако даже «по-видимому, бесспорные случаи могут оказаться или сомнительными, или неверными»⁸. Было ли прочитано Окуджавой стихотворение Незнамова, хранившееся в архиве адресата? А. Е. Крылов приводит веские доводы против такой возможности: «не будучи знакомым с Глазковым (этот факт установлен), Окуджава мог узнать текст посвящения Незнамова, только если б оно ходило в самиздате или от третьих лиц из глазковского окружения, вздумавших заучить этот текст наизусть»; сам же Незнамов погиб в московском ополчении осенью 1941 года, и вплоть до появления в 1989-м сборника воспоминаний о Глазкове не было «ни одной посмертной публикации, кроме воспоминаний о Маяковском»⁹, которая в 1960–1970-е годы могла бы привлечь внимание Окуджавы к полузабытому поэту¹⁰. Зато их свела посвящённая Глазкову книга, поэтому мы вправе пофантазировать о впечатлении, произведённом строками Незнамова на Окуджаву. В «Речитативе» Глазков назван так и не встреченным собратом по арбатскому детству: «Друг друга мы не знали совершенно, // но, познавая белый свет блаженно, <...> мы ощущали близость наших душ» /336/. И вот неведомый тебе *Незнамов* представляет эту легендарную личность как будто твоими собственными словами...

А. Е. Крылов предлагает искать корни подобных «общих» строк в самой русской речи: отправной точкой для обоих поэтов

...могло быть элементарное мнемоническое правило «как слышится — так и пишется». Недаром такие школьные «запоминалки», как «Уж замуж невтерпёж», а иногда рифмованные, типа спрягательной «Гнать, держать, терпеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть...», — прочно сидят у нас в голове. Не говоря уже об активной памяти Булата Окуджавы, учителя-словесника. <...> Вот и здесь оба поэта, вложившие новый смысл в знакомые с детства «парные» глаголы, продолжили рифмованный глагольный ряд словом *дышится*. На этом пути и могла возникнуть у двух поэтов независимо друг от друга простейшая цепочка рифм *слышит — дышит — пишет*¹¹.

И всё же дальнейший поиск претекста стихотворения Окуджавы представляется оправданным. Целью является не только установление фактов, необходимых для комментирования текста, но и уточнение характера связей поэта с предшествующей традицией, отношения к современной ему литературной идеологии. Окуджава был крайне скуп

⁸ *Ветловская В. Е.* Проблема источников художественного произведения // Рус. лит. 1993. № 1. С. 103.

⁹ *Незнамов П. В.* Маяковский в двадцатых годах // Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963.

¹⁰ См.: *Крылов А. Е.* Указ. соч. С. 407.

¹¹ *Крылов А. Е.* Указ. соч. С. 409. Здесь и далее в цитатах курсив наш. — М. А., Л. Б.

на самоанализ и автокомментарии, поэтому реконструкция системы контекстов во многих случаях является основным исследовательским инструментом.

Для поколения, которое заново открыло отечественный «золотой век», камертоном суждений о творчестве стали отточенные формулы современников Пушкина. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии» привёл латинскую поговорку «Речь людей такова, какой была их жизнь» (*Talis hominibus fuit oratio, qualis vita*) и сформулировал «первое правило» истинных поэтов: «<...> Живи как пишешь, и пиши как живёшь. <...> Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы»¹². Жуковский признавал идеальным творческим состоянием юношескую слитность переживаний: «...И для меня в то время было // Жизнь и Поэзия одно»¹³. Грибоедов (герой лирики Окуджавы, благоговейно упоминаемый князем Мятлевым в «Путешествии дилетантов») декларировал: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»¹⁴. Среди всех пушкинских высказываний на тему «дело и жизнь поэта» едва ли не чаще всего цитируются и варьируются другими поэтами юношеские строки: «Любовь и тайная Свобода // Внушали сердцу гимн простой...»¹⁵ Формальная красота классических афоризмов соответствует их «внутренней форме»; целое и производит неотразимое впечатление гармонии. Можно ли сказать подобное о ключевом образе *дыхания-творчества* в стихотворении Окуджавы? Ответ не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд.

Необходимость понять смысл простого, по видимости, высказывания снова обращает нас к вопросу о рифме. Слова, опорные для стихотворения Окуджавы, у поэтов «золотого века» тоже неоднократно оказывались в рифменной позиции, поскольку глагольная (шире — морфемная) рифма неизбежна даже для самого изобретательного версификатора, а классики изысканные созвучия ценили, но вовсе не абсолютизировали.

В «Горе от ума» позиция Чацкого, вторящая грибоедовской декларации свободы, получает характерное рифменное оформление:

Чацкий
Вольнее всякий дышит
И не торопится вписаться в полк шутов.
Фамусов
Что говорит! и говорит, как пишет!¹⁶

¹² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 22.

¹³ Жуковский В. А. Собрание соч.: В 4 тт. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 367.

¹⁴ Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. С. 558.

¹⁵ Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 16 тт. Т. 2. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 65.

¹⁶ Грибоедов А. С. Указ. изд. С. 29.

У Лермонтова рифма *дышит* — *слышит* встречается 10 раз¹⁷. Подчас именно простейшие созвучия обеспечивали афористичность стиха: «С кого они портреты пишут? // Где разговоры эти слышат?» («Журналист, читатель и писатель»)¹⁸. Разумеется, в XIX веке избегали такого скопления «банальных» рифм, которое сопоставимо с намеренно выстроенной глагольной цепочкой *пишет* — *слышит* — *слышит* — *дышит* — *дышит* — *пишет*. Однако суть дела не в количественных параметрах. «Элементарный» рифменный приём Окуджавы имеет содержательное значение, ставшее возможным только в поэзии XX века.

На конечные слова стиха обычно падает смысловое ударение, которое, по замечанию С. Я. Маршака, компенсирует пресловутую «бедность» или однообразие морфемных рифм; в статье «О хороших и плохих рифмах» рассмотрены случаи приращения смысла рифмующихся слов благодаря внутреннему контексту строфы¹⁹. Подключение к внешнему контексту (памятным литературным произведениям, специфическому словоупотреблению в живой или письменной речи и т. п.) даёт сходный эффект. В стихотворении «Я пишу исторический роман» однообразная рифма выделяет «обыкновенные», расхожие слова, вошедшие в состав идеологических клише.

Исследователями отмечена чуткость Окуджавы к советскому «новоязу», который становится в его лирике парадоксальным выразительным средством²⁰. Настойчивое повторение триады *пишет* — *слышит* — *дышит* не принадлежит к самым очевидным примерам идеологической диглоссии, поскольку в данном случае альтернативные языки различаются не на лексическом уровне. Эта «омонимия» проясняется в контексте эпохи. С. С. Бойко комментирует строку Незнамова «Он время славно слышит» как общее место соцреалистической литературы (наследие лефовских доктрин), неприемлемое для зрелого Окуджавы²¹. Подобных впечатлений у Окуджавы было достаточно и помимо Незнамова: советская рифмованная и нерифмованная публицистика изобиловала вариациями блоковского призыва «Слушайте революцию!» и метафоры Маяковского «Это время гудит телеграфной струной». Роль активного фона играл, по всей видимости, и специфический советский жанр «наставление писателю»: авторы газетных статей и ора-

¹⁷ Словарь рифм М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Совет. энцикл., 1999. С. 679.

¹⁸ Лермонтов М. Ю. Собрание соч.: В 6 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 147.

¹⁹ Маршак С. Я. Воспитание словом. М.: Совет. писатель, 1964. С. 116–121.

²⁰ См. об этом: Бойко С. С. «Новояз» в поэзии Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 269–278; Кулагин А. В. Поэзия Булата Окуджавы. 2-е изд., перераб. М.: Булат, 2019. С. 136–138.

²¹ См.: Бойко С. С. «Судьба судьбы». С. 173.

торы на собраниях «инженеров человеческих душ» твердили о необходимости «слышать, чем дышит советский народ». Показательно использование этого оборота речи наиболее «передовыми» читателями 1930-х годов в письмах к М. М. Зощенко²². В раннем стихотворении Давида Самойлова «Элегия» (1948, 1956) советизм *чем он дышит* иронически перевернут; соседи поэта, его будущие читатели недоумевают: «О чём он там пишет? И чем он там дышит?» Если у Незнамова рифмуются (в прямом и переносном смысле) принципы *слышать время* и *писать, как дышишь*, то Самойлов показывает наглядно судьбу заветной для поэта метафоры *дыхания*: в современной ситуации она становится амбивалентной²³. Всё это позволяет представить смысловой объём окуджавской формулы творчества, реконструировать её эмоциональный подтекст. Мы полагаем, что именно самойловская «Элегия» может быть рассмотрена как претекст стихотворения «Я пишу исторический роман».

Окуджава, несомненно, знал стихотворение Самойлова с момента публикации и — вполне вероятно — хорошо его помнил в середине семидесятых. «Элегия» вошла в первую книгу поэта «Ближние страны» (1958), причём этому тексту отведено композиционно «сильное» место — финал книги. Повторно опубликованная лишь в двухтомнике 1989 года, «Элегия» оставалась на слуху благодаря рефрену: «Любовь завершается браком, и свет торжествует над мраком». В качестве крылатого выражения эта фраза получила остро иронический характер, сблизившись со знаменитой банальностью чеховского персонажа: «Волга впадает в Каспийской море». Но в контексте «Элегии» смысл двустушия гораздо сложнее, он колеблется между банальностью и последней истиной, что само по себе сродни поэтике Окуджавы.

Многолетнее приятельство двух поэтов, их переписка, упоминания Самойлова в стихах шестидесятых-семидесятых годов («На углу у гастронома...» /333/, «“Я маленький, горло в ангине...” // (Так Дезик однажды писал.)...») /373/, множество самойловских реминисценций в лирике Окуджавы, выявление которых только начато исследователями, — всё это делает правомерной гипотезу о творческом отклике на «Элегию».

Аргументом в пользу творческого диалога может служить необыч-

²² Письма читателей к Зощенко. Рукописный отдел ИРЛИ РАН. Ф. 501. Оп. 3. Д. 395. См. подборку, подготовленную М. Котовой для интернет-проекта Arzamas: <https://arzamas.academy/mag/319-zoshchenko>: 02.07.19.

²³ Об актуальном контексте функционирования метафоры *дыхания* свидетельствует также стихотворение Твардовского 1966 года: «Я сам дознаюсь, доищу // До всех моих просчётов. // Я их припомню наизусть, — // Не по готовым нотам. // Мне проку нет, — я сам большой, — // В смешной самозащите. // Не стойте только над душой, // Над ухом не дышите» (Твардовский А. Т. Стихотворения. М.: Современник, 1975. С. 429).

ная для Самойлова, привлекающая внимание система рифмовки. Признанный мастер стиха, автор «Книги о русской рифме» (1973), Самойлов построил «Элегию» исключительно на парных рифмах (и отнюдь не в традиции классических «александрин»), на созвучиях откровенно «бедных», причём эффект «бедности» нарастает по мере приближения финала: последняя строфа, итожащая авторскую рефлексию о творчестве, вся выдержана в духе рифменного «примитива». В непесенном варианте стихотворения Окуджавы исключительно «бедные» созвучия (*пишет — слышит — дышит, захотела — дело, угодить — судить*) также венчают текст, оформляя творческую декларацию.

Но важнейшим основанием для сопоставления стихотворений является статус лирического героя, тип проживаемой им ситуации: в обоих случаях размышляет о творчестве *поэт*, сочиняющий *прозаический роман*.

Самойлов вынашивал замыслы романной прозы много лет. Так, 22 октября 1942 года во фронтовом дневнике появляется запись о третьей части задуманной трилогии — романе «Поколение сорокового года»; через год сделано признание: «Свобода чувств настала поздней осенью 42-го года вместе с замыслом романа и привычкой к суровой жизни солдата»; в период нестройной службы после ранения «вымышленный мир романа становится <...> действительно <...> бытия». Тогда же поэт-солдат собирается «упорядочить планы», и первым номером в его списке значится роман «Поколение сорокового года»; проясняются эстетические контуры замысла: «Стоит ли заботиться о фабуле, об интриге? Роман — это чистая композиция, то есть соразмерность идей». После войны, в год написания первой редакции «Элегии» (1948), Самойлов мечтает: «Жить снова в большом мире, в котором жил, в котором блуждают до сих пор мысли моего романа. <...> Роман, <...> повесть о Пушкине и декабристах». В 1956-м он думает о «романе-поэме» — и тогда же существенно перерабатывает «Элегию»²⁴; в 1957-м констатирует: «План романа, его концепция всё более укрепляются во мне»; 4 сентября того же года зафиксировано важное событие: «Сегодня написал первую страницу романа»²⁵. После этого понятие «роман» исчезает из творческих планов Самойлова, в дневниках всё чаще упоминается внежанровая «проза». В конце 1960-х начата работа над «Памятными записками», где изложена и отрефлексирована длинная история «устной эпопеи», пересказаны фрагменты ненаписанного романа²⁶. Рассказ о несбывшемся замысле «Поколения сорокового года» озаглавлен «Роман

²⁴ Тумаркин В. И., Немзер А. С. Примечания // Самойлов Д. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2006. С. 660.

²⁵ Самойлов Д. Поденные записки: В 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 157, 165, 170, 173, 189, 194, 256, 284, 285, 294.

²⁶ Самойлов Д. Памятные записки. М.: Время, 2014. С. 285–288, 290–291, 294, 297, 300–301.

про себя», что является, по-видимому, игрой слов: «роман про себя самого» и «роман, который так и не был прочитан вслух» — факт внутренней биографии автора.

Были ли известны перипетии романного замысла в кругу Самойлова до публикации «Романа про себя» в 1990 году? Слышал ли Окуджава от автора хотя бы заглавную формулу, совпадающую с его собственным комментарием к «Путешествию дилетантов»²⁷? Для осмысления предполагаемого отклика на «Элегию» всё это не столь важно. Сам текст стихотворения Самойлова достаточно много говорил тому, чья работа над заветным романом оказалась — по своим причинам — долгой.

В «Элегии» поэт представил доведённым до финала то, что осталось невоплощённым в реальности: «Садитесь, прочту вам роман *с эпилогом*». Весьма избирательно публикуя ранние вещи, Самойлов дорожил «Элегией», вероятно, как напоминанием о творческом долге перед самим собой. В разгар работы над «Путешествием дилетантов» Окуджава вряд ли планировал эпилог, который в стихотворении предстаёт (как и у Самойлова) прежде всего символом завершения важной для автора книги.

В первой строфе (пространной у Самойлова, краткой у Окуджавы) быт выступает как метафора «прозаического» состояния мира. Основная смысловая нагрузка ложится на детали, принадлежащие одновременно двум контекстам: точные в качестве предметных реалий времени и места, они представляют собой также традиционные поэтические иносказания.

В эпоху советской скудости горожанин украшал свой домашний обиход подручными средствами, и роль «красивой вещи» зачастую играл хлам в буквальном смысле слова — то, что не выброшено²⁸. Такковы букеты из опавших листьев в стихотворении Самойлова и пивная бутылка, заменившая вазу для окуджавской розы:

Дни становятся всё сероватей.
 Ограды похожи на спинки железных кроватей.
 Деревья в тумане, и крыши лоснятся,
 И сны почему-то не снятся.
*В кувшинах стоят восковые осенние листья,
 Которые схожи то с сердцем, то с кистью
 Руки. И огромное галок семейство,
 Картаво ругаясь, шатается с места на место.
 Обычный пейзаж!*²⁹

²⁷ «...Я написал роман о них, но в их лице // о нас: ведь всё, мой друг, о нас с тобою» /395/.

²⁸ См. об этом: *Бойм С.* Общие места: Мифология повседнев. жизни. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 192–199.

²⁹ *Самойлов Д.* Стихотворения. С. 76. Далее «Элегия» цитируется по этому изданию (с. 75–77).

В склянке тёмного стекла
Из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо /355/.

Функциональная близость деталей становится очевидна на фоне классической элегии: брэнность символизируют и осенние листья, и розы, в том числе цветущие («минутные розы», как сказано Пушкиным). Контекстуальный смысл иносказания также близок: в обоих случаях это нераздельность прозаического и поэтического в самой жизни. Герой Самойлова созерцает осенние листья под ругань птиц; у Окуджавы вечная красота розы оттенена советской «эстетикой дефицита» — сберегаемой импортной склянкой.

У Самойлова сходство осенних листьев *то с сердцем, то с кистью руки* означает приобщение человека к природному круговороту. В стихотворении Окуджавы параллелизм «роза — поэт» намечается в первой строфе и сопровождает развитие лирического сюжета. Пишущий сверяет законы творчества с природными, и *неторопливое* цветение розы определяет неспешное — *понемногу* — сочинение романа:

...роза красная цвела
гордо и *неторопливо*.

Исторический роман
сочинял я *понемногу*,
пробиваясь как в туман
от пролога к эпилогу /355/.

Сравним в «Элегии» Самойлова:

Так хотелось бы неторопливо
Писать, избегая наплыва
Обычного чувства пустого неверья
В себя, что всегда у поэтов под дверью
Смеётся в кулак и настойчиво трётся,
И чёрт его знает — откуда берётся!

Многочисленные переключки текстов объединяет «внешняя» тема — создание поэтом романа, и тема «внутренняя» — коллизия реальности и творческого воображения, прозрений художника и ожиданий читателя. В решении этих вопросов высший ориентир для обоих поэтов — творчество Пушкина. В стихотворении Окуджавы иерархию ценностей устанавливает прямая отсылка к миру Пушкина — *роза красная*, образ совершенства, символ единства природы и культуры³⁰. «Элегия» Самойлова пронизана пушкинскими реминисценциями. При этом

³⁰ См. об этом: *Александрова М. А.* Поэт и роза: к теме творчества в лирике Булата Окуджавы // *Голос надежды: Новое о Булате*. Вып. 4. М., 2007. С. 319–335.

трудно найти более несходных между собой пушкинианцев, чем Окуджава и Самойлов.

В «Элегии» угадывается аллюзия к болдинской осени, когда Пушкин «писал, как давно уже не писал»³¹:

*Обычная осень! Писать, избегая неверья
В себя. Чтоб скрипели гусиные перья
И, словно гусей белоснежных станицы,
Летели исписанные страницы...*

Поэт советской эпохи поставлен в иные отношения с реальностью, нежели великий предшественник; *неверье в себя* усиливается недоверчивым любопытством читателей:

Но в доме, в котором живу я — четырёхэтажном, —
Есть множество окон. И в каждом
Виднеются лица:
Старухи и дети, жильцы и жилицы,
И смотрят они на мои занавески,
И переговариваются по-детски:
— О чём он там пишет? И чем он там дышит?
Зачем он так часто взирает на крыши,
Где мокрые трубы, и мокрые птицы,
И частых дождей торопливые спицы?

Герой Самойлова заочно уличён в элегической «ереси», шире — в рефлексии, душевной сложности, тогда как мерой «правильного» отношения к жизни был для советской эпохи пресловутый «простой человек». Читатели, которые *переговариваются по-детски*, невольно вторят пушкинским персонажам, противостоящим поэту, отличаясь от них лишь интонацией своих претензий; сравним: «На стройный мир ты смотришь смутно; // Бесплодный жар тебя томит; // Предмет ничтожный поминутно // Тебя тревожит и манит»³²; «Зачем так звучно он поёт? // Напрасно ухо поражая, // К какой он цели нас ведёт? // О чём бренчит? чему нас учит?»³³ Изначально отсылка к Пушкину была даже более явственной — и отчётливо полемичной:

А может быть вовсе они не об этом,
Но кажется вечно поэтам,
Что всё к ним имеет своё отношенье
И всем они служат удобной мишенью.

И хватит ли духу ответить на это:
Ступайте, не троньте, оставьте поэта!³⁴

³¹ Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 14. 1941. С. 133.

³² Там же. Т. 8. Кн. 1. 1948. С. 269.

³³ Там же. Т. 3. Кн. 1. 1948. С. 141.

³⁴ Самойлов Д. Стихотворения. С. 577.

В первом варианте «Элегии» отношения поэта и читателей развивались по контрасту с пушкинской максимой: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас! <...> Во градах ваших с улиц шумных // Сметают сор, — полезный труд! — // Но, позабыв своё служенье, // Алтарь и жертвоприношенье, // Жрецы ль у вас метлу берут?»³⁵ Герой Самойлова как раз и брался за *полезный труд*, откладывая собственное творческое дело: по просьбе старухи «отписывал» к её сыну-агроному в далёкий колхоз, сочинял для соседа-строителя заметку в газету... Когда эти штампы соцреализма в окончательной редакции «Элегии» исчезают, становится возможен полноценный диалог с Пушкиным. Теперь коллизия «поэт и читатели» может быть разрешена без отказа от пушкинских ценностей и без уступки «толпе»: в своей творческой позиции Самойлов ищет синтеза старинной аристократической независимости и нового демократизма.

«Элегия» — одна из ранних попыток новой (постклассической) культуры выстроить нетривиальную модель отношений с миром, предполагающую разные возможности воспринимать реальность; это опыт пребывания в двух мирах — в мире запечатлённых Пушкиным универсальных ценностей и в современности. Тот же диалектический принцип реализован на жанровом уровне: название стихотворения определяет не сам жанр, а лишь одну из мировоззренческих установок; лирический герой должен не просто творчески оправдать свою элегическую позицию, но «перерасти» её — создать роман.

В основу сюжета стихотворения положен рассказ о смене художнической точки зрения при контакте с реальностью. Герой «Элегии» сознательно подвергает себя испытанию читательским непониманием:

А что, если вдруг постучат в мои двери
и скажут: — Прочтите.
Но только учтите,
Читайте не то, что давно нам известно,
А то, что не скучно и что интересно...
— А что вам известно?
— Что нивы красивы, что люди счастливы,
Любовь завершается браком,
И свет торжествует над мраком...
— Садитесь, прочту вам роман с эпилогом.
— Валяйте! — садятся в молчании строгом.
И слушают.
Он расстаётся с невестой.
(Соседка довольна. *Отрывок прелестный.*)
Невеста не ждёт его. Он погибает.
И зло торжествует. (Соседка зевает.)

³⁵ Пушкин А. С. Указ. изд. Т. 3. Кн. 1. С. 142.

Исповедальный характер ироничного текста освещает автоцитата из фронтального дневника: «Даже роман предстаёт в виде маленьких *отполированных отрывков*»³⁶. Хотя биографический подтекст очевиден, излагаемые поэтом фрагменты фабулы романа, предельно универсальные, естественно проецируются на исторические события — прежде всего восстание декабристов³⁷; напомним, что декабристский идеал определял рефлексию Самойлова о миссии своего поколения³⁸. Недаром параллельно с романом «Поколение сорокового года» обдумывалась «повесть о Пушкине и декабристах»³⁹. Связь с XIX веком заложена также в самой структуре *романа с эпилогом*: эпилог почти обязателен для больших повествовательных форм классической эпохи.

Именно заветные замыслы оставляют предполагаемого читателя равнодушным. Трагикомизм взаимного непонимания автора романа и публики подчёркнут опять-таки рифмой, которая становится — благодаря утروению — «бубнящей», а следующее за ней двустипшие выделяет слова мёртвого казённого языка, усвоенные «простым человеком»:

Невеста не ждёт его. Он *погибает*.
И зло торжествует. (Соседка *зевает*.)
Сосед заявляет, что так не *бывает*,
Нарушены, дескать, моральные *нормы*
И полный разрыв содержания и *формы*...

Убогий заёмный язык как раз и демонстрирует *разрыв содержания и формы*, поскольку читатель искренне пытается выразить что-то важное для себя:

— Пойдите, пойдите! Но вы же просили...
— Просили! И просьба останется в силе...
Но вы же поэт! К моему удивленью,
Вы не понимаете *сути явлений*,
По сути — любовь завершается браком,
А свет торжествует над мраком.

Читательское пожелание вникнуть в *суть явлений* тут же оборачивается пародией на типичный роман соцреализма:

Сапожник Подмёткин из полуподвала,
Положим, пропойца. Но этого мало
Для литературы. И в роли героя
Должны вы его излечить от запоя

³⁶ Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 183.

³⁷ «Невеста не ждёт его. Он погибает. И зло торжествует» — это «конспект» судьбы Каховского, который будет упомянут в стихотворении Самойлова «Ялуторовск» (1978). Связь текстов может стать темой отдельной работы.

³⁸ 26-м декабря 1945 года датирована запись: «Совершенный тип человека *нашего времени* — тип декабриста; но декабриста, пришедшего к власти, дошедшего до переходного периода» (Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 226).

³⁹ Самойлов Д. Поденные записи. Т. 1. С. 256.

И сделать счастливым супругом Глафиры,
Лифтёрши из сорок четвёртой квартиры.

Однако поэт вслушивается в наивный голос, присматривается к «материалу», требующему преобразования. И вновь рифма, «бедная» по форме и прозаическая по смыслу, с оттенком комизма, выполняет главную функцию — передаёт будничные ход жизни, совершающийся пока без участия поэта:

На улице осень... И окна. И в каждом *окошке*
Жильцы и жилицы, старухи, и дети, и *кошки*.
Сапожник Подмёткин играет с утра на *гармошке*.
Глафира выносит очистки *картошки*.
А может, и впрямь лучше было бы в мире,
Когда бы сапожник женился на этой Глафире?

В итоге слово лирического героя освобождается от иронических призывов. Определение *сути явлений* остаётся двухголосым, сохраняет память о чужой наивности, но в устах поэта звучит со всей серьёзностью. Финальное четверостишие лишь по форме вопросительно:

А может быть, правда — задача поэта
Упорно доказывать это:
Что любовь завершается браком,
А свет торжествует над мраком.

На фоне целой системы отсылок к пушкинскому творчеству 1830-х годов двустипие Самойлова воспринимается как сжатая до афоризма идея «Повестей Белкина» или «Капитанской дочки».

В общеэстетическом плане такой финал «Элегии» означает потребность классического «завершения», «оцельнения» художественного мира. Это результат *понимания сути явлений*, о чём твердит поэту «посторонний» (на деле — его собственный) голос. Итоговый смысл не приносится в реальность извне, но совпадает с её объективным законом, который, впрочем, только поэту и дано выразить. Творческое освоение мира позволяет я соединиться с универсумом и с народным сознанием.

Ставя вопрос об эстетических отношениях искусства к действительности как наследник классической литературы, Самойлов тем самым противостоял идеологии соцреализма, с её «готовой» моделью изображения жизни. В идеологическом контексте эпохи «Элегия» в целом (а не только её пародийные строки) имеет полемический смысл.

В контексте творческого пути Самойлова «Элегия» — рубежное произведение, отразившее рефлексю автора о своём полифоническом даре. Поэт, для которого настаёт творческая зрелость («болдинская осень»), считает себя призванным овладеть языками многообразной жизни, вступать в диалог едва ли не с любым собеседником. Перестаёт ощущаться как бремя даже идеологический диктат эпохи, о котором внятно напоминают и пародия на соцреализм, и казённые слова в речи

читателя, и двусмысленная формула *чем он дышит*. Для внутренне свободного художника нет внешнего стеснения.

«Элегия» предвещает пушкинианство Самойлова, воплотившееся в лирике и поэмах 1960–1970-х годов. Этим Самойлов был бесконечно дорог Окуджаве, но (подчеркнём ещё раз) его самоопределение по отношению к традиции и к современной литературе — иное. Два текста разделяет целая эпоха, что во многом определило характер отклика Окуджавы на «Элегию»; однако нам представляется, что взгляд из другого времени послужил главным образом катализатором осознания своей «инаковости» по отношению к другу-поэту.

Идущая от Пушкина мощная традиция, олицетворённая в Самойлове, как будто не имеет власти над творческим сознанием Окуджавы. Всю проблематику самойловской «Элегии» он отменяет одним жестом — для себя, оставляя право всякому другому художнику держаться собственных представлений о творчестве. На формулировку *задачи поэта* в «Элегии» Окуджава отвечает своими вопросами, не требующими ответа. Проследим этот путь к финальной декларации.

Автор «Элегии» исходит из чувства целостности мира, который ждёт объективного творческого осмысления. Напротив, в стихотворении Окуджавы роман строится автором субъективно — буквально «из себя»:

Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдёргивал по нитке.
В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал /355/.

Герой «Элегии» погружался в «прозаический» мир, чтобы преодолеть осеннее уныние, *neverье в себя*, разлад с читателями, причём даже непонимание читателей вдохновляло поэта: с этой коллизии начиналось его приобщение к полифонизму жизни. Напротив, лирический герой Окуджавы окружён безлико-враждебной, сопротивляющейся ему реальностью. Персонажи «Элегии» ждали от автора романа яркого вымысла («Читайте не то, что давно нам известно...»); герой Окуджавы вынужден парировать обвинение в обмане:

Вымысел — не есть обман.
Замысел — ещё не точка.
Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока ещё жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке... /356/

Было бы логично соотнести адресата этого монолога с властью, от которой исходил негласный запрет на публикации Окуджавы, снятый как раз в 1975 году⁴⁰ (стихотворение, впрочем, увидело свет только в 1977-м). Но темой стихотворения является само рождение романа, а не его дальнейшая судьба, поэтому ситуация крупнее и драматичнее: положение художника определяется надличными причинами — историческим тупиком, духом безвременья. В романе «Путешествие дилетантов», который может служить развёрнутым комментарием к стихотворению, Окуджава последовательно развивает идею всеобщей беспомощности: в плен безвременья попал даже главный гонитель влюблённых, и потому не на кого возложить последнюю ответственность; отчаянный крик *Господибожемой* переходит от Александрины к Мятлеву, от Мятлева к Лавинии, от Лавинии к умирающему императору. Герои романа могут дышать только в дороге, в побеге, словно бы выпав из современности, автор же находит спасение в создании этой хрупкой дорожной утопии: «В путь героев снаряжал...». Когда историческая духота угрожает самой возможности творить по образу и духу своему, лирический герой срывается на крик — такой же «безадресный», как романное *Господибожемой*.

Автор стихотворения «Я пишу исторический роман» предстаёт художником монологического склада — по сути своего дара и по обстоятельствам. Хотя эта модель отношений поэта с миром обусловлена исторической обстановкой, близко напоминающей эпоху «Путешествия дилетантов», сама повторяемость ситуации даёт Окуджаве право на вневременное обобщение. Обратим внимание на построение фразы, охватывающей третью и четвёртую строфы:

И пока ещё жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке:

каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить.
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить /356/.

⁴⁰ См. об этом: «Процесс исключения», 1972 / Материалы разд. подгот. А. Крылов // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. М., 2008. С. 268–318; Босенко В. «Ату его!», или Окуджава как объект общественно-политической травли // Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф.; 18–20 марта 2005 г., Переделкино. М.: Соль, 2007. С. 56–57.

Итак, финальная строфа освещает цель всего высказывания, и смысл главных слов оказывается дерзновенно прост: единственный общий для всех закон — это покровительство природы всему естественному. По воле природы существует множество субъективных, но вовсе не «обманных» миров (*Вымысел не есть обман...*). Идея стихотворения объективно расходится с той классической, идущей от Пушкина эстетической концепцией, согласно которой реальный мир, единый в самом разнообразии, может быть постигнут универсальным творческим сознанием и воссоздан во всей его полноте.

Хотя главные слова нужно *выкрикнуть*, смысл реплики Окуджава заведомо не категоричен; высказывание и обрывается на открытом вопросе: *Почему? Для чего?* В подобном размышлении необходимым собеседником оказывался именно Самойлов, столь близкий к пушкинскому универсальному типу поэта. Знак диалога — и повторение «элементарной» рифмы, и перефразировка вопросов к герою «Элегии»: «О чём он там пишет? И чем он там дышит?»

Продолжением диалога с Давидом Самойловым стало, на наш взгляд, стихотворение «Прогулки фрайеров» (1982). По-прежнему ни с кем не полемизируя, настаивая лишь на праве быть собой, Окуджава развил одну из тем «Элегии»: обретение читателя. Читатели «Путешествия дилетантов» (немногочисленные, по убеждению скромного автора) фактически созданы любимым романом, по крайней мере, собраны им вместе:

По прихоти судьбы — Разносчицы даров —
в прекрасный день мне откровенья были.
Я написал роман «Прогулки фрайеров»,
и фрайера меня благодарили.

Они сидят в кружок, как пред огнём святым,
забытое людьми и богом племя,
каких-то горьких дум их овевает дым,
и приговор нашёптывает время /394/.

Герой «Элегии» считал себя призванным найти место в романе для условного «сапожника» и быть понятым его коллективным прототипом — народом. Сдержанно-ироническое напоминание о персонажах самойловского «конспекта романа» Окуджава приберёт к финалу стихотворения:

Когда в прекрасный день Разносчица даров
вошла в мой тесный двор, бродя дворами,
я мог бы написать, себя переборов,
«Прогулки маляров», «Прогулки поваров».
Но по пути мне вышло с фрайерами /395/.