

Булат Окуджава, сборник «Все песни»

Издательство Old Records, 2018

Дмитрий Быков

«Как Булат Шалвович писал народные песни»

Нашей темой будут только песни Окуджавы, мы не коснемся ни его стихотворений, ни прозы, хотя все это замечательные художественные явления. Сошлемся на мнение Николая Богомолова, выдающегося литературоведа, редактора песенного тома в самодельном собрании сочинений Окуджавы 1984 года (его подготовил Московский КСП, и во многих отношениях, увы, это издание остается самым основательным и авторитетным). Окуджава, по мнению Богомолова, был автором очень хороших стихов и романов, но только песни 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». Непонятности начинаются с названия: ничего батального в песне не происходит, сверх того Окуджава известен многократно выраженной, демонстративной неприязнью к войне. Правда, именно это плюс военный опыт заставляло его вновь и вновь обращаться к теме войны как самой болезненной — и пространство боя выступает у него как образ чистилища, ведущего в загробный мир: «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 подчеркнуто 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 русской 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»? 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 спиной, как перед войною», — а въехали в ночь, что такое?

Похоже, Окуджава раньше других 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.

Я живу в ожидании краха,
унижений и новых утрат.
Я, рожденный в империи страха,
даже празднествам светлым не рад.

Все кончается на полуслове
раз, наверное, сорок на дню...
Я, рожденный в империи крови,
и своей-то уже не ценю.

Мы живем в постимперской, распадной России, и нам понятна сложная авторская эмоция — ностальгия по системе в целом, со всеми ее великими деяниями, с императором и дуэлянтами, с полководцами и поэтами.

С умирающими не выясняют отношения: сначала надо отпеть эпоху, и Окуджава 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 масштабы их будут другими: без дуэлянтов, аксель бантов 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 полунапрасное»; впрочем, по-настоящему все закончилось «Представлением» того же Бродского, где доминировало чувство исчерпанности уже советского проекта: «Мы заполнили всю сцену, остается лезть на стену».

«Батальное полотно» лучше других сочинений Окуджавы иллюстрирует главную особенность его песенного творчества: он фиксирует — 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» на звал себя именно изготовителем рамок, в которых любое полотно и даже фотография владельца приобретали более благородный, даже величественный вид. Помещая себя в рамки окуджавских сюжетов, мы начинаем лучше думать о себе — «И не меня они жалеют, а им себя, наверно, жаль». Но состояние точно всегда, и состояния эти многократно нами испытаны, но обычно 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 Окуджава всегда становились не те, которые, казалось бы, легко и приятно петь, не те, в основе 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 переслушивать и петь эти короткие сочинения, взявшиеся словно ниоткуда. Кстати, насчет происхождения своих песен Окуджава тоже высказывался многократно и абсолютно честно, хотя в остальном — собственная биография, прототипы романских героев, отношения с советской властью — был грамотным и опытным мифологизатором; пес ни 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 называл 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. В конце сороковых — начале пятидесятых появились первые песнетворцы, барды, 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 Чкаловская 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 капустаники, 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 сговариваясь, 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... 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 источники поэтики Окуджава, Высоцкого, Галича и сотен их продолжателей-подражателей. Но если более-менее понятно, откуда взялся советский фольклор и н аследующее 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 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 любыми (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 музы как это позволяли. И родство песен Окуджавы с фольклором не сводится к аспектам биографическим или социальным (воевал, родня сидела, рос в дворовой прибалтийской среде). Механизмы, внутреннее устройство 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 застольях и не превращается в пароль, написано сравнительно немного; причина, вероятно, в том, что советскому человеку успели внушить стойкое отвращение к фольклору и его исследованиям. «Неужели вам нравятся фольклорные ансамбли?» — вопрошает в позднем стихотворении Кушнер, который и к авторской песне относится скептически; фольклор во многом скомпрометирован, заслонен стилизациями, всякого рода березоньками и лебедушками, и подлинно народное творчество на этом фоне скорее маргинально, а в советские годы еще и малоцензурно. Между тем именно изучение фольклора позволяет не просто объяснить чужой успех, но и достичь собственного. Окуджава, конечно, никаким фольклористом не был — он случайно, как почти всегда и бывает, набрел на главные закономерности нового жанра; но теперь они прочно связались с его именем. Ни Высоцкий, ни Галич, ни Матвеева не вышагнули так резко за пределы собственной среды; при всей своей народности, даже Высоцкий оставался прежде всего Высоцким, тогда как песни Окуджавы странствовали по стране анонимно, и в некоторых случаях вопросы авторства не выяснены до сих пор. Именно Окуджава — а не кому-либо из его современников и коллег — приписывают вдруг то «На полочке стоял чемоданчик», то «Однажды Дугу-Дугу», то еще что-нибудь из студенческого репертуара сороковых годов. И это нормально — думается, он бы не обиделся.

Первая черта фольклора — амбивалентность, отсутствие внятных акцентов, свобода интерпретации, которая именно и позволяет всякому исполнителю примерить настроение и фабулу на себя. Новелла Матвеева заметила как-то, что большинство авторских песен — ролевые, но это ведь и фольклорная черта! (Отсюда интерес большинства бардов к драматургии: Ким, Окуджава, Галич, сама Матвеева, Высоцкий — драматурги и кинодраматурги). В большинстве народных песен сохраняется дистанция между автором и исполнителем (иногда подчеркиваемая противостоянием куплета и рефрена: комментатор врывается в действие со своими далеко не комплиментарными оценками, а то и с сентенциями, вовсе к делу не относящимися). Больше того — народная песня зачастую загадочна, содержание ее либо темно, либо на первый взгляд бессмысленно, и пересказать ее содержание затруднится и сам поющий. Иногда вообще невозможно понять — плачет исполнитель, радуется или радуется тому, что так громко и надрывно плачет; попытки толкователей внести ясность в фольклор так же насильственны и тошнотворны, как попытка Фомы Опискина дознаться у Фалалея, какой смысл он вкладывает в песню «Камаринский мужик». В самом деле, с чего бы он без штанов по улице бежит, от радости — или, может, у него случилось что, штаны украли? В этой амбивалентности и загадочности есть легкий

налет цинизма или, верней, имморализма, потому что народ-то ведь о морали не думает, он поет о том, что хорошо ложится на музыку, и никакой сплошной скорби или сплошного юмора не знает — в фольклоре преобладает синтез. Есть несколько песен Окуджавы, относительно смысла которых консенсуса не будет никогда, несмотря даже на авторские пояснения. Возьмем одну из самых известных песен Окуджавы, ставшую одним из неформальных гимнов польской «Солидарности» — «Мастер Гриша». Окуджава сочинял эту унылую по мотиву и достаточно веселую, гротескную по замыслу вещь на материале собственного детства — был в арбатском доме 43 мастер на все руки, водопроводчик и слесарь дядя Гриша Сочилин, от которого никогда нельзя было добиться, чтобы он что-нибудь починил, потому что большую часть времени он валялся пьяный у себя в подвале, и Ашхен, матери Булата, приходилось часами осаждать его, чтобы он починил кран. Он был отцом той самой Нинки Сочилиной, которая стала впоследствии первой любовью Окуджавы («Там Нинка Сочилина учит меня целоваться, и сердце мое разрывается там, под пальто»). Песня увенчивается двусмысленным, как оказалось, финалом: «Ну-ка, вынь из карманов свои кулаки, мастер Гриша!». Исполняется она как бы от имени жильцов: «Мастер Гриша придет, все наладит». Но представьте себе, эта песня о ленивом люмпене воспринималась в Польше как мольба о пробуждении рабочего класса — который должен вынуть из карманов свои кулаки и навести наконец порядок в чужой и собственной жизни! Вот поди объясни, почему «кулаки»: то ли мастер Гриша ни на что не способен, кроме пьяных драк, то ли должен наконец разогнать всех, кто сидит на его шее. То ли это блоковское «Да, и такой, моя Россия...» — то ли блоковское же «Эй, подними свой верный молот». И именно развилка в понимании сути поэтического высказывания делает эту вещь столь универсальной, поющей в диаметрально противоположных обстоятельствах.

Или «Часики». Здесь уже работает рефрен, который всегда у Окуджавы играет роль некоего фона жизни, статичного вопреки нашему вечному движению. Что здесь имеется в виду?

Купил часы на браслетке я.
Ты прощай, моя зарплата последняя.
Вижу слезы жены — нету в том моей вины:
это в дверь постучались костяшки войны...

А часики тикают, тикают, тикают,
тикают ночи и дни,
и тихую, тихую, тихую, тихую
жизнь мне пророчат они.

Вот окончилось, значит, сражение,
Вот лежу я в траве без движения.
Голова моя в огне, и браслетка при мне,
А часы, как чужие, стучат в стороне...

И припев. Про что это? Про бессмысленность и хрупкость мирной жизни? Или про то, что часики — это и есть жизнь, ровный ее ход, и от героя эта жизнь отделилась, осталась только браслетка, и тогда утрата часов становится утратой времени, то есть метафорой смерти? Или это вообще о том, что человек ничтожен, а время абсолютно и ничто не меняется в мире с нашим уходом? Да все это верно, как верна любая трактовка песни о голубом шарике. Просто всегда идут в жизни два параллельных

процесса — что и отражено в любимой песне Окуджавы, народной лирической балладе, которую сам он пел часто:

Летят утки и два гуся,
кого люблю — не дожуся.
<...>
Цветет колос, к земле клонит,
по милому сердце ноет.

В одном мире цветет колос и летят утки, в другом сердце ноет, эти миры никак не пересекаются, — и «равнодушная природа» не отвечает на наши жалобы. Вот эти два процесса — тень, моя тень на холодной стене, дождик осенний, поплачь обо мне, — всегда идут в песнях Окуджавы, мир отдельно, герой отдельно, и только в фольклоре это противоречие неизменно выходит на поверхность. Степь да степь кругом, прекрасная холодная степь, а в ней замерзает ямщик. Девочка плачет, а шарик летит. Героя — мелкого городского пролетария, чья зарплата целиком поглощается часами, — убили на войне, в которой он ни сном ни духом не виноват, а часики тикают. То же противоречие возникает между героем и музыкой, которая ничего знать не хочет, звучит себе и звучит. Я тебя люблю, а ты слушаешь только простуженную трубу из гостиницы; я гляжу только на вас, а вы — только на музыканта, которого, в сущности, и нет: «И березовые ветки вместо пальцев у него... и его худые ноги — словно корни той сосны...». Музыка никому не должна, ничего не объясняет, она звучит — и на фоне ее все мы беспомощны. Это чувство сладкой беспомощности охватывает и любого, кто слушает Окуджаву: он все чувствует, но ничего не понимает. Это, мне кажется, и есть катарсис.

Солженицын, отлично разбиравшийся в литературе, сказал про Окуджаву: как мало слов — и как широко забирает! В самом деле, ассоциативная, литературная, музыкальная клавиатура Окуджавы очень богата, ему достаточно задеть одну струну, чтобы отозвался целый оркестр; отчасти, конечно, происходит это потому, что он работает с огромным цитатным пластом, ибо он был жадным и памятьливым читателем. При этом библейские цитаты опознаются у него чаще многих, и без них, например, никак не понять «Песенку о Моцарте» — «Творения рук твоих не оставляй» из 137 псалма (тогда становится вполне ясно, к какому Маэстро обращена песня и почему нет никакого противоречия между игрой Моцарта на скрипке и держания руки на лбу: руку на его лбу держит Творец). Разумеется, «Молитва Франсуа Вийона», какие бы автокомментарии ни давал поздний Окуджава, — это именно молитва Франсуа Вийона, автора «Баллады состязания в Блуа» и «Баллады противоречий». В «Прощании с новогодней елкой» трудно не услышать «Комаровские кроки»: «Все мы немного у жизни в гостях, жить — это только привычка, чудится мне на воздушных путях двух голосов перекличка...». Поэзия Окуджавы — прежде всего песенная — вбирает в себя и Серебряный век, и народную балладу, и городской романс, и советский штамп, и уличное просторечье; его песни — словарь наших надежд и разочарований, слухов и домыслов, и если ранним рецензентам (еще в доносительском стиле) это казалось эклектикой, то сегодня многое расставлено по местам. Окуджава стал голосом улицы, да — но это московская улица, на которую выброшены книги и люди Золотого и Серебряного веков; это голос Арбата, на котором одинаково органичны были букинисты, «бывшие», недобитки, красные директора, студенты и топтуны. Окуджава —

это Блок, переселившийся с Пряжки на Арбат, прошедший войну, но не утративший главного: певучести.

Правда и то, что Окуджава — по определению того же Самойлова, — не романтик, а сентименталист; у них с Блоком общий предшественник — сентиментальный сладкопевец Жуковский, написавший, однако, «Певца во стане русских воинов». Удивительно, кстати, сходство раннего портрета Жуковского — того, к которому Пушкин написал знаменитое пятистишие, — и фронтовой фотографии Окуджавы. «Владыко Морвены, жил в дедовском замке могучий Ордал» — как легко это спеть на мотив «Простите пехоте, что так неразумна бывает она!». Поэт и есть эолова арфа, и Окуджава так же откликается ветрам времени, как Жуковский и Блок; сам он этим процессом не управляет. Когда застывает время — транслирует белый шум. Когда опять начинаются события — снова обретает голос. Человеческая составляющая, которая в значительной мере отвечает за его стихи и прозу, в песне абсолютно ни при чем: лирический герой Окуджавы размыт. Он — Каждый. И потому в его песнях мы узнаем себя — то, чего не могли назвать, то, чего и сам он назвать не может. Эмоция универсальна, неважно, чья она, — вот почему нет никакой разницы, от чьего имени поется «Сентиментальный марш», этот ходячий оксюморон, потому что марш сентиментальным не бывает. Почему над героем склоняются комиссары в пыльных шлемах? Потому, что он и сам один из них, или потому, что он их заклятый враг, белый офицер? (Сам Окуджава, случалось, предлагал и такую версию). А какая разница? Эмоции-то одни и те же; в «Докторе Живаго» в ладанках тех, кто воевал друг с другом, доктор находит один и тот же псалом. Такие псалмы — по замечательному определению о. Георгия Чистякова — и писал Окуджава, и какая разница, что при этом он считал себя атеистом?

Судьба его наследия — опять-таки прежде всего песенного — оказалась непроста и при этом идеальна. Если у нас уже есть многократно — на всех возможных носителях — изданный и переизданный Высоцкий, если систематизировано и доступно наследие Галича, если сама Новелла Матвеева при жизни записала канонический вариант своего «Собрания сочинений» (хотя, конечно, многое еще откроется в архиве), — то с образцовым изданием песен Окуджавы форменная проблема, что еще раз добавляет им фольклорности. Многие записи сохранились плохо и делались непрофессионально; некоторые песни известны в таких вариантах, что слушать их без текста перед глазами невозможно. Многочисленные записи концертов не систематизированы, автокомментарий публиковался выборочно, да и вообще архив Окуджавы находится в стадии формирования: при жизни он был к собственным рукописям равнодушен и действовал по пастернаковскому завещанию. Так что научное издание стихов и прозы — с планами, черновиками, источниками, — далеко впереди. Но это и есть оптимальная форма бытования фольклора: «А Гомера печатали? А Иисуса Христа печатали?». Автор, больше пятидесяти лет работавший русским народом, ничем не отличается от этого народа в смысле прижизненного и посмертного благоустройства: он, как и при жизни, везде и нигде.

Это первое наиболее полное собрание его сохранившихся песен — в наилучших записях — не претендует ни на какую окончательность. Пока Окуджава не канонизирован, пока его до слез любят одни и до хрипа в голосе ненавидят другие — он жив, как и все мы, и в ближайшие несколько веков ничего ему не делается.