

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«А МЫ ШВЕЙЦАРУ: „ОТВОРИТЕ ДВЕРИ!..“»

К структуре нетипичного текста Окуджавы

Проблема. «А мы швейцару...» (далее АМШ) — ранняя вещь Окуджавы (1957—1958), и я впервые услышал ее — на магнитофоне — году в пятьдесят девятом-шестидесятом. Впечатление было двойное: звучала песня интересно и запомнилась сразу, но что-то в ней меня не устраивало. То же неловкое чувство, странное на фоне моей общей любви к Окуджаве, я испытал, послушав ее недавно снова, — я как бы укрепился в своей давней реакции. Но чем больше я вслушивался и вдумывался в эту песню, тем сильнее очаровывался ее поэтической оригинальностью, буквально взывавшей к анализу.

Чтобы поставить свое восприятие в исторический контекст, приведу высказывания об АМШ самого автора и ряда его младших современников. После этого монтажа цитат я обращаюсь к собственно тексту АМШ и постараюсь отдать должное его достоинствам на разных уровнях структуры, после чего вернусь к содержательной проблематике.

Булат Окуджава:

— У вас была ранняя песенка «А ну, швейцары, отворите двери...». От чьего имени она поется?

— От имени нормального небогатого молодого человека моего поколения, который выбрался в ресторан. И ему не нравится, как бездельники и шлюхи глядят на него и на его женщину.

Я помню, было какое-то проработочное собрание деятелей культуры под председательством тогдашнего культурного босса Ильичева. И вот он с трибуны заявляет: «У Окуджавы есть песня, прославляющая золотую молодежь...» Он сделал

Александр Константинович Жолковский (род. в 1937 г.) — профессор Университета Южной Калифорнии. Среди его последних книг — «Русская инфинитивная поэзия XVIII—XX веков. Антология» (М., 2020), «Все свои. 60 виньеток и 2 рассказа» (М., 2020). Лауреат премии журнала «Звезда» (1997) и премии «Белла» (2013). Живет в Санта-Монике, штат Калифорния. Веб-сайт: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/>.

паузу, и я с места громко сказал: «У меня нет такой песни». Он: а как же про швейцара в ресторане... Я: «Эта песня прославляет не золотую, а нормальную молодежь». Он растерянно произнес: «А мне сказали...» <...>

— Но вам случилось <...> пояснять всякого рода брюнетам, что так смотреть на вашу женщину не надо?

— Случалось.

— В том числе и кулаком?

— Почему нет?

— А как же интеллигентность <...> по вашей же формуле, — ненависть к насилию?

— Защищать свою женщину — это сила, а не насилие. Интеллигентный человек должен сомневаться в себе, иронизировать над собой, страстно любить знания <...> и уметь дать в морду (*Быков 1997*).

Станислав Рассадин:

Не ошибались <...> и те, кто крушил Окуджаву <...С>амые <...> бесхитростные из его песен получали ошеломляющее, но, если вдуматься, закономерное толкование. В них искали «очернительство»: скажем, студенческая «А мы швейцару: „Отворите двери“...» была объявлена чуть не гимном «золотой молодежи» (которая <...> ежели и существовала, то не среди персонажей нашего первого барда, а в семействах его сановных громил)... (*Рассадин: 20—21*).

Дмитрий Быков:

Поскольку почти вся интеллигенция <...> была гонима <...> в ней легко укоренялись вынужденно-приблатненные повадки: априорное недоверие к <...> «начальникам» <...> презрение к <...> продавшимся за пайку <...Б>ольшая часть этой городской интеллигенции <...> воспитывалась именно во дворах, где господствовали отнюдь не ангельские нравы, — но культ двора стал общим местом шестидесятилетней мифологии <...П>оэтому начальство <...> невзлюбило песни Окуджавы <...> обзывая их блатными <...>.

Особенно доставалось песенкам вроде «А мы швейцару — отворите двери!», где <...> нонконформизм и чувство собственного достоинства явлены на фоне ресторанного скандала <...Н>ачальство <...> чувствовало за блатным и дворовым фольклором особый, альтернативный кодекс <...> способность к противостоянию, пусть невинному, бытовому... (*Быков 2009: 133—134*)

Окуджава <...> систематически <...> снижа<л> собственный авторский образ <... Он> потому и стал чемпионом по количеству цитат, ушедших в повседневную речь, что дистанция между автором и слушателем <...> в его случае минимальна <...О>н позволил себе заговорить о том, о чем принято было молчать <...С>ейчас <...> уже не верится, что когда-то <...> требовалось мужество для элементарного расставания с котурнами... (*Быков 2009: 310*).

Герой Окуджавы <...> позволяет себе признаться в том, что брошка его возлюбленной взята напрокат! Он заговорил от имени людей, для которых отдельный кабинет в ресторане, раз в месяц, после полочки, — был верхом роскоши; при этом он, в отличие от героя-повествователя блатной песни <...>, не позволяет себе грубости. Если и выругается — то это ругательство потому так и разит <...>, что оно <...> резко выделя<ется> на нейтральном фоне <...>. «Шлюхи» и «паскудина» здесь так сильно звучат именно потому, что герой закомплексован и застенчив, что для него пройти «вразвалочку в отдельный кабинет» — событие и подвиг (*Быков 2009: 303*).

Илья Иослович:

«Швейцару» — это в те времена была декларация независимости (электронное письмо ко мне, 18. 11. 2021).

Андрей Арьев:

Видимо, существуют, так сказать, «эстетические фантомы», которые дают о себе знать всю жизнь <...>. Все-таки песенка, на мой сегодняшний вкус, — пижонская. Но одно из неискоренимых <...> человеческих свойств — это наша неблагодарность. В студенческие годы мы распевали «А мы швейцару...» чуть ли не с упоением, во всяком случае «с чувством глубокого удовлетворения». Были, — не замечая того, как, впрочем, и протагонист Окуджавы, — изрядными снобами, жаждавшими приобщения то ли к блатному миру, то ли к «золотой молодежи» (электронное письмо ко мне, 21. 11. 2021).

Александр Журбин:

Эта песня <...> стояла особняком. Она была необычная по теме (ресторан для мальчишки моего типа было запретное место, место распутства), а слово «паскудина» было практически матерным. Многие песни БО я пел при родителях, а эту не решался, она была «неприличной» <...>.

У меня всегда было ощущение, что он как-то <...> не довел ее до блеска, а просто сымпровизировал где-то у друзей, и так это и зафиксировалось... Но получилось прекрасно — и загадочно (электронное письмо ко мне, 29. 10. 2021).

Владимир Новиков:

Песни Окуджавы поначалу воспринимались как явление маргинальное и эпатазирующее <...> по отношению к советскому поэтическому мейнстриму <...>. К примеру, песня «А мы швейцару: „Отворите двери!..“» <...> отмечена парадоксальными сдвигами на всех уровнях: разговорная интонация, акцентный стих, нерегулярность рифмовки, приземленность лексики, полукриминальный облик «лирического героя» <...>. На уровне ритмическом Окуджава достигает плодотворного компромисса между разговорностью и напевностью. На уровне лексико-семантическом — музыкальной согласованности контрастирующих элементов (Новиков: 121).¹

Текст. Для удобства рассуждений позволю себе привести текст² уже с теми элементами формального описания, о которых пойдет речь (см. с. 262).

Строфика. При первом же взгляде на печатный текст АМШ в глаза бросается количественная неравномерность строф: 3 — 5 — 3 — 4 — 8, в сумме дающая на редкость неровное — простое! — число: 23 строки. А на слух невольно ощущается некуплетность этой песни Окуджавы, отличающая ее от большинства остальных.

Но из-за беспорядка проглядывает порядок: финальные 8 строк это 4 + 4 (то есть два, как мы увидим, достаточно четких четверостишия), а начальные 3 + 5 это тоже 8, так что, если угодно, получается 8 — 3 — 4 — 8.

Более того, последняя строка пятистрочной II строфы (§ А Любе вслед глядит один брюнет) может быть отнесена и к III строфе³, которая тогда представит правильным четверостишием, а общая схема — серий: 3 — 4 — 4 — 4 — 8.

Правда, тогда пропадет характерная переключка трехстиший (строк 1—3 и 9—11), а впрочем, не столько пропадет, сколько смажется, поскольку I строфа останется трехстрочной, а III будет подмигивать ей своей двойственностью — то ли трех-, то ли четырехстрочностью. Подобное мерцание пронизывает всю структуру АМШ.

Стро- фы	Стро- ки	Текст	Клау- зулы	Риф- мы	Число стоп
<1-я часть>					
I	1	А мы швейцару: «Отворите двЕри!	Ж	X [E]	5
	2	У нас компания веселая, большАя,	Ж	X [A]	6
	3	приготовьте нам отдельный кабинЕт!»	М	A [E]	6
II	4	А Люба смотрит: что за красотА!	М	B [A]	5
	5	А я гляжу: на ней такая брОшка!	Ж	C [O]	5
	6	Хоть напрокат она взята,	М	B [A]	4
	7	пускай потешится немнОжко.	Ж	C [O]	4
	8	А Любе вслЕд глядит один брюнЕт.	М(+вн)	A [E]	5
III	9	А нам плевать, и мы вразвАлочку,	Д	D [A]	4
	10	покинув раздевАлочку,	Д	D [A]	3
	11	идем себе в отдельный кабинЕт.	М	A [E]	5
<2-я часть>					
IV	12	На нас глядят бездельники и шлЮхи.	Ж	X [У]	5
	13	Пусть наши жЕнщины не в жЕмчуге,	Д(+вн)	X [E]	4
	14	слушайте, порА уже,	Д	X [A]	3
	15	кончайте ваши «ах» на сто минУт.	М	E [У]	5
V	16	Здесь тряпками попахивает тАк...	М	F [A] (=B)	5
	17	Здесь смотрят друг на друга сквозь червОнцы.	Ж	G [O] (=C)	5
	18	Я не любитель всяких дрАк,	М	F [A] (=B)	4
	19	но мне сказать ему придЕтся,	Ж	G [O] (=C)	4
	20	что я ему попорчу весь уЮт,	М	E [У]	5
	21	что наши дЕвушки за дЕнежки,	Д(+вн)	X [E]	4
	22	представь себе, паскудина брюнЕт,	М	A [E]	5
	23	они себя не продаЮт.	М	E [У]	4

Размер. АМШ написано вполне правильным ямбом, но строками разной длины: 5—6—6, 5—5—4—4—5, 4—3—5, 5—4—3—5, 5—5—4—4—5—4—5—4. Правда, некоторое отклонение от ямба есть в I строфе: в ее 3-й строке (*приготовьте нам отдельный кабинет*) усечен первый слог ямбической стопы (правильный ямб звучал бы: *Так приготовьте нам отдельный кабинет*).⁴

Особого порядка в расположении более и менее длинных строк не наблюдается, каждая строфа устроена по-своему. То есть это не урегулированный разностопный ямб, а вольный, принятый в баснях и стихотворных

комедиях — жанрах, подчеркнуто «разговорных», нацеленных на передачу «живой» речи сказчиков и персонажей.

Особым аспектом просодии является организация стиховых окончаний — клаузул, и в этом отношении АМШ тоже нестандартно. К нерегулярно чередующимся мужским (М) и женским (Ж) окончаниям добавляются дактилические (Д): ЖЖМ МЖМЖМ ДДМ ЖДДМ МЖМЖМДММ.⁵ Примечательным образом дактилические (самые длинные) окончания приходятся на трехсложные (самые короткие) и четырехсложные (сравнительно короткие) строки, как бы умеряя варьирование длины строк.

В целом и на этом уровне складывается картина некоторой, но не чрезмерной, неупорядоченности, непринужденного «житейского» разнообразия.

Рифмовка. Та же двойственность налицо и тут. Рифменная схема выглядит так: ХХА ВСВСА DDA ХХХЕ FGFG ЕХАЕ. Из 23 строк

— 6 (больше четверти!) остаются холостыми (Х);

— 8 рифмуются перекрестно: 4/6 (рифма А), 5/7 (В), 16/18 (F), 17/19 (G);

— 4 рифмуются — охватно: 8/11(А), 20/23 (Е);

— 2 рифмуются смежно 9/10 (D) внутри правильного, охватно зарифмованного катрена (ADDA); но при втором проведении охватной рифмовки срединные клаузулы 21—22 остаются холостыми;

— а две образуют дистантные цепочки: 3 — 8/11 — 22 (рифма А), 15 — 20 — 23 (рифма Е).

Начинается стихотворение с двух нерифмованных строк, и все холостые клаузулы различны (₁ *двЕри* — ₂ *большАя* — ₁₂ *шлЮхи* — ₁₃ *жЕмчуге* — ₁₄ *порАуже* — ₂₁ *дЕнежки*). Большинство рифменных пар (В, С, D, F, G) тоже проходят лишь однажды, — с той, впрочем, интересной поправкой, что рифма В (*красота/взята*) фонетически сходна с F (*так/драк*), как сходны и соседние с ними рифмы С (*брошка/немножко*) и G (*червонцы/придется*). Дистантно перекликаются и холостые клаузулы *жЕмчуге* и *дЕнежки*.

Дистантные цепочки (из трех и даже четырех звеньев) — это важнейшие, ключевые рифмы: первая (А) и последняя (Е). Они обе мужские (на *-Ет* и *-Ут*), и они завершают свои строфы: ₃ *кабинЕт* — первую, ₈ *брюнЕт* — вторую, ₁₁ *кабинЕт* — третью, ₂₂ *брюнЕт* — почти завершает пятую; ₁₅ *минУт* — четвертую; ₂₀ *уЮт* — завершает 1-й катрен пятой, ₂₃ *продАют* — ее 2-й катрен. Обратим внимание на тавтологический повтор обоих членов рифменной серии А (*кабинЕт/брюнЕт*) в строках 3, 8, 11, 22, на нефинальную позицию последнего вхождения этой рифмы (₂₂ *брюнЕт*) и на кульминационную встречу двух ключевых рифм А и Е (в заключительных строках 22—23).

Отметим также три случая употребления внутренней рифмовки. Впервые она появляется в I части АМШ (₈ *А Любе вслед глядит один брюнет*), а затем дважды — во II (₁₃ *женщины/жемчуге*; ₂₁ *девушки/денежки*). Две последние пары выделяются благодаря семантической, просодической и фонетической перекличке между ними и своему одинаковому положению — в холостых строках с дактилическими клаузулами (кстати, компенсаторному по линии не только длины строк, но и рифмовки: взамен межстрочных рифм налицо хотя бы внутренние и межстрофные). Сходны эти две внутренние рифмы

также своей «теснотой», соотносящей их с единственной во всем тексте смежной (и тоже дактилической) межстрочной рифмой ($_{10/11}$ в *развалочку/раздевалочку*). Наконец, все три внутренние рифмы (первая мужская и две последующие дактилические) объединены общим ударным *Е* (как бы подстраивающим их к пяти клаузулам на *Е* ($_1$ *двЕри* — $_3$ *кабинЕт* — $_8$ *брюнЕт* — $_{11}$ *кабинЕт* — $_{22}$ *брюнЕт*)).

Композиция. Общий дизайн текста тоже предстает подчеркнуто двойственным, очень, при всей своей нестандартности, продуманным. Прозаизирующая нерегулярность (строф, строк и клаузул разной длины, а также холостых и разнообразно зарифмованных строк и полустуший) сочетается с во многом правильной версификацией.

Из-за внешнего хаоса проступает глубинный порядок — довольно-таки симметричное членение текста на сходные половины: первые 11 строк и вторые 12.

В первой половине доминирует рифма А (начиная с $_3$ *кабинЕт*), открывающая — после двух холостых строк (1, 2) — ее рифмовку, а потом — подчеркнуто тавтологически ($_{11}$ *кабинЕт*) — ее замыкающая.

Во второй половине текста аналогичную роль играет рифма Е (начиная с $_{15}$ *минУт*), тоже первая в своей части и тоже идущая после холостых, на этот раз трех (12, 13, 14), одну из которых, скажем $_{14}$ *послушайте, пора уже*, достаточно опустить, чтобы симметрия стала полной.

Но — и это уже симметрия-контраст — в первой части целых 5 строк начинаются с союза *А*, а во второй он не появляется ни разу.⁶

Симметрия двух частей — числовая (11 + 12 строк) и структурная (две или, с нарастанием, три начальные холостые строки плюс последующее появление первой, ключевой, рифмы) — поддерживается фонетическим сходством этих рифм: мужских, закрытых, с финальным (*н*)т. Сходством согласных оттеняется контраст рифмующих гласных *Е/У*, и это со- и противопоставление кульминирует в последних строках: $_{22}$ *брюнеЕт*/ $_{23}$ *продаетЮт*. Две части перекликаются и тем, как ударные гласные в холостых окончаниях их начальных строк готовят появление первых рифм: $_1$ *двЕри* — $_3$ *кабинЕт*; $_{12}$ *илЮхи* — $_{15}$ *минУт*.

Симметрия подхватывается в строфах, непосредственно следующих за ключевыми первыми рифмами. В обеих частях это более или менее правильные четверостишия с перекрестной, отчасти сходной, рифмовкой ($_{4-7}$ *красотА* — *брОшка* — *взятА* — *немнОжко*; $_{16-19}$ *тАк* — *червОнцы* — *дрАк* — *придЕтся*).

А в четверостишиях, следующих за этими и заключающих каждое свою половину текста, рифмовка оба раза опоясывающая ($_{8-11}$ *брюнЕт* — *в развАлочку* — *раздевАлочку* — *кабинЕт*; $_{20-23}$ *уЮт* — *дЕнежки* — *брюнЕт* — *продаетЮт*). Правда, в I части тут зарифмованы все строки, а во II только крайние, но сходство усилено присутствием в обоих четверостишиях дактилических окончаний: в I части двух, рифмующихся ($_{10}$ в *развАлочку*/ $_{11}$ *раздевАлочку*), а во II — одного, холостого ($_{21}$ *дЕнежки*).

На перекличку работает и постановка в окончание строки слова *брюнЕт*, дистантно рифмующего друг с другом два четверостишия ($_{11}$ *кабинЕт*/

²² *брюнет*), а совсем уже удаленно, зато тавтологически точно, предпоследнюю строку этого финального четверостишия с концом 1-го четверостишия II строфы (⁸ *брюнет*/²² *брюнет*).

Симметрия сочетается с нарастанием. Отсюда и лишняя, 12-я, строка во II части и завершающее эту часть синтаксически цельное восьмистишие в конце — цельное не только графически, но и синтаксически (строки 18—23 представляют собой единое сложноподчиненное предложение).

Нарастание это не чисто количественное — качественно оно выражает «победу» второй части над первой. В формальном плане происходит вытеснение ключевыми рифмами на *-Ут* ключевых рифм на *-Ет*, а в плане содержания сдвиг от предпоследнего, лишь очень дистантно зарифмованного слова *брюнет* (повторенного из I части стихотворения) к финальному *не продают* знаменует торжество «нашего», духовного, начала над «ихним», корыстным.⁷

Сюжет. Текст АМШ построен как рассказ от 1-го лица о приходе героя, с подружкой *Любой* (ненавязчиво коннотирующей — у Окуджавы, да и вообще в русской песенной традиции — «любовь») и *компанией* друзей (коннотировавшей в «молодежной прозе» новую, неофициальную субкультуру ранней оттепели) в дорогой ресторан и о намечающемся у них конфликте с его морально подозрительными завсегдатаями (процветающими в рамках советского истеблишмента). Рассказчик очевидным образом субъективный и, возможно, до какой-то степени ненадежный; тем не менее сюжет вполне прозрачен — и тоже двухчастен.

В I части протагонисты (*компания веселая, большая*) радуются своему проникновению в вожаемое место силы — «красивой жизни», с ее символами-атрибутами (услужливым *швейцаром*, *отдельным кабинетом*, *красотой интерьера*, *брошкой*) — и бравируют своей независимой, по-простецки уверенной походкой новых претендентов на место под солнцем (*вразвалочку*). Глухим предвестием конфликта, которому предстоит развернуться во II части, служит упоминание об антагонисте — *брюнете*, вроде бы покушающемся на Любу. Но антагонисту отведена всего одна строка из 11, покушается он лишь взглядом (так сказать, помышлением), и компанию уверенных в себе протагонистов это не беспокоит (*А нам плевать...*).

Во II части конфликт выступает на передний план. Правда, до реальных действий дело не доходит: в духе типичной окуджавовской двойственности/модальности все остается на уровне намерений и взглядов.

Надо сказать, что любовные взоры, часто безответные, и вообще обменные взглядами, как и, напротив, взоры, падающие мимо, — излюбленный мотив Окуджавы.⁸ Здесь он дает пятичленную серию (⁴ *А Люба смотрит...* — ⁵ *А я гляжу...* — ⁸ *Любе вслед глядит...* — ¹² *На нас глядят...* — ¹⁶ *Здесь смотрят друг на друга...*), в которой впервые, причем на отчасти позитивной ноте, и появляется антагонист: Люба любит рестораном, протагонист — ее брошкой, брюнет — Любой.

Но вернемся ко II части сюжета. При всей виртуальности «взглядов», повествовательный градус здесь резко повышается. Для этого преувеличивается

восхищение антагонистов нашей Любой (¹⁵ «ах» на сто минут) и всячески муссируется тема корыстности/продажности пошлой ресторанной публики (*бездельников, шлюх, обладателей дорогих тряпок, ценителей жемчуга и червонцев, покупателей секса за денежки*). Всему этому лирическое «я» готово дать отпор, моральный (поскольку ¹⁸ я не любитель всяких драк), но если требуется, то и физический (²⁰ я ему попорчу весь уют).

Стилистика. Амбивалентность пронизывает и словесную ткань АМШ, построенную как прямая речь протагониста, который таким образом оказывается не просто говорящим — сказовым — персонажем, но и своего рода оратором, чуть ли не поэтом, выразителем авторской позиции. Наметим характерные черты его голоса.

Прежде всего, в нем звучит вызов, бросаемый несправедливо привилегированным хозяевам жизни. Он слышится не только в демократическом (демагогическом?) содержании самих суждений лирического «я», но и в его властных интонациях и оборотах. Это:

(1) Композиционно дерзкий зачин: вопреки «нормальному» порядку изложения, первая же строка начинается *in medias res*, с середины, в ответ на чью-то опущенную реплику, так что тирада лирического «я», а с ней и все стихотворение, как бы врывается в двери ресторана и в поэзию прямо с улицы.⁹

(2) Пять вызывающих полупротивительных зачинов на *A*¹⁰, которое во второй части сменится открыто противительным *но* (¹⁹ но мне сказать ему придется).

(3) Энергичная риторическая серия уступительных оборотов: ⁶ хоть... ⁷ пускай... ¹³ пусть... ^{18–19} я не любитель..., но мне... придется...

(4) Пристрастие к повелительному наклонению, сначала сравнительно безобидному, «ненавязчивому»¹¹, но затем все более властному — покровительственному и даже агрессивному: ¹ Отворите... ³ приготовьте... ⁷ пускай потешится... (это — свысока о «своей» Любе)... ¹⁴ послушайте, пора уже... ¹⁵ кончайте ваши «ах»... ²² представь себе...

(5) Унижающие именованья противников: *один брюнет, бездельники, шлюхи*¹², *наскудина*, причем последнее, самое оскорбительное, используется как обращение к антагонисту, правда, пока лишь мысленное.

(6) Проекция демонстративных физических поз/манер/жестов в аналогичные словесные игры — типа ⁹ и мы вразвалочку, ¹⁰ покинув раздевалочку. Характерной полуспортивной-полублатной походке самоутверждающихся таким образом протагонистов соответствует переименование ресторанной вешалки-гардероба (куда сдается лишь верхняя одежда) в *раздевалку* спортклуба/катка/бассейна (внутри которой люди действительно заходят и из которой, основательно переодевшись, выходят, — оправдывая употребление кокетливого *покинув*). А на следующем шаге эта *раздевалка* трансформируется в интимно-уменьшительную, «свою в доску», *раздевалочку*, уютно рифмующуюся с аналогично уменьшительным *вразвалочку*.

(7) Претензии на высокий поэтический стиль (начиная с книжно-романтического «Отворите!» вместо реалистически бытового «Откройте»), ср. в особенности два идущие подряд тропа:

— ¹⁶ *Здесь тряпками попахивает так...*: фразеологически *попахивает*, конечно, не тряпками, а большими, скорее всего, незаконными деньгами, но заодно как бы начинают вонять и сами наряды — изысканная метафора и одновременно грубое снижение; и

— ¹⁷ *Здесь смотрят друг на друга сквозь червонцы* — еще одна ораторская фигура речи, кстати, развивающая мотив «обмена взглядами».

(8) Контрастирующие с такими полетами поэтической фантазии пошловато вычурные обороты блатного и ресторанного типа: ¹⁵ *ваши «ах» на сто минут* (с каким-то одесским налетом) и ²⁰ *я ему попорчу весь уют*.

(9) Подчеркнуто непрямая, как бы корректная и даже изящная заключительная угроза насилия, отнюдь не спровоцированная поведением антагониста, всего лишь посмотревшего вслед красивой девушке. Протагонист не обращается непосредственно к антагонисту, а сообщает о своих намерениях нам, слушателям, в своем якобы вынужденном (¹⁹ *мне сказать ему придется*), очень косвенном и претенциозно иносказательном (^{19–21} *сказать... что я ему попорчу весь уют...*, *что*) лирическом монологе.

(10) В конце концов аграмматически прорывающаяся сквозь этот изоциренно сложный гипотаксис (с двумя придаточными, вводимыми союзами *что*) возбужденная, грубая, прямая, хотя по-прежнему воображаемая, адресация говорящего к антагонисту, с императивом 2-го лица и беспардонным обращением на «ты» (^{22–23} *представь себе, паскудина брюнет...*).¹³

Мелодика. До сих пор я держался литературных рамок, хотя очевидно, что своим успехом АМШ в значительной мере обязано своей песенной ипостаси, судить о которой я некомпетентен.¹⁴ Все же я попробую коснуться одного музыкального эффекта, заметного, как мне кажется, и рядовому слушателю.

Я имею в виду характерную ритмико-мелодическую фигуру, проходящую через всю песенку в виде серийных повторов. При чутком любительском — но еще не аналитическом — вслушивании в песню обращает на себя внимание ряд сходно акцентированных и интонированных фрагментов, на которые идеально положены многие важные слова стихотворного текста: *компАния — весЕлая — потЕшитя — вразвАлочку — идЕм себе — не в жЕмчуге — послУшайте — порА уже — за дЕнежки — предстАавь себе — паскУдина*. Ритмически это четыре слога с четким акцентом на втором: *та-ТА-та-та* — то, что в стиховедении известно как пеон II. Узнаваемость этого повторяющегося паттерна налицо уже в собственно стихотворном тексте: он естественно рождается из его ямбов, в особенности из строк с дактилическими окончаниями.

Однако границы таких фрагментов из четырех нот, или квартолей, не всегда совпадают со словоразделами стихотворных строк. И тогда слова прихотливо нарезаются музыкой путем отсекания их собственных слогов и приращивания им чужих, например: *большАя при — готОвьте нам — <на>прокАт она — взята пускай — плевАть, и мы — покИнув раз- — -девАлочку — <на>ши жЕницы — <на>ши дЕвушки — брюнет они*.¹⁵ То есть выделение именно пеона II (*та-ТА-та-та*) в качестве основной словесно-ритмико-мелодической фигуры АМШ обосновано лишь отчасти.

Обратимся непосредственно к нотной записи песни.¹⁶

А мы швейцару: «Отво - рите двери! У нас ком-па-ни-я ве-се-ла-я, боль-

5 шая, приготовьте нам от-дельный кабинет!» А Люба смо-трит: Что за кра-со-

9 та! А я гля-жу: на ней та-ка-я брошка! Хотя на про-кат он-а взя-та, пускай по-

13 тешится немножко. А Лю-бе вслед глядит один брюнет. А нам пле-вать и мы вразвало-чку по-

17 кинув раздева-ло-чку и-дем себе в отдельный ка-би-нет. На нас глядят бездельники и

21 шлюхи. Пусть наши жен-щи-ны не в жемчуге, по-слушайте, по-ра у-же, кон - чай - те ва - ши «ах» на сто ми-

25 нут. Здесь тряпками по-па-хи-ва-ет так... Здесь смотрят друг на дру - га сквозь чер-

29 вонцы. Я не лю-би-тель всяких драк, но мне сказать е-му придется, что я е-му по-порчу весь у-

33 ют, что наши девушки за денежки, представь се - бе, пас - ку - ди - на брю -

36 нет, о - ни се - бя не про - да - ют.

При взгляде на нее обращает на себя внимание высокий процент последовательностей одновысотных нот. Я выделил серым фоном все случаи, когда подряд идут не менее чем три такие ноты, и их оказалось почти в точности две трети из общего числа 225 нот (= слогов текста): 151 тождественная, статичная, «мелодически неинтересная», нота — на 74 динамические,двигающие мелодию вверх и вниз.

Идя далее, можно заметить

— во-первых, что среди этих однотонных последовательностей явно доминируют квартолы, то есть серии из четырех нот (четыре ля, четыре соль и т. д.);

— во-вторых, что такие четверки часто следуют одна за другой, но так, что каждая следующая поется на одну ступень ниже: за четырьмя ля (<напро>-*кАт она взя-*) идут четыре соль (*-тА пускай по-*), потом четыре фа диэз (*-тЕшитса не-<мнОжко>*), то есть налицо нисходящие секвенции с секундным шагом;

— и, в-третьих, что этот шаг вниз приходится на сильноударный слог, с которого начинается новый музыкальный такт¹⁷ или его 2-я половина¹⁸, так что стихотворная ударность эффектно подкрепляется ритмико-мелодической.

Вроде бы получается, что стихотворно-музыкальным — песенным — лейтмотивом АМШ следует считать тактово правильную однотонную четверку *ТА-та-та-та* (то есть тоже пеон, но не II, а I). Этому, однако, противоречит непредставленность в такой квартоле характерного для АМШ мелодического движения вниз; наверное, не случайно отсутствие в тексте слов с таким ритмическим рисунком.

Дело в том, что АМШ построено на принципе затактности. Песня начинается с трех затактных нот (и просодически безударных или слабоударных слогов): *А мы швей-* | *-цАру...* Затактно интонируются и последующие начала строк: *А Люба* | *смОтрит*; *А нам пле-* | *-вАть*. Эта затактность естественно вторит синтаксической, сюжетной и интонационной «неправильности» зачина, который, как мы помним, вызывающе неформально открывает — отворяет! — текст не с начала, а с середины.

Интересно, что некоторые из таких трехнотных затактных зачинов поются на одной ноте, причем иногда на той же, что и предыдущая; ср., например, четыре си на выделенных полужирным слогах <двЕ>*ри! У нас ком<пАния>*. Таким образом затактность органически сплетается с серийностью однотонных внутритактовых четверок: три последние ноты одной четверки образуют затактное вступление к следующей. Иными словами, лейтмотивной фигурой АМШ с равным правом можно считать и пеон IV.

Но в любом случае лейтмотивной является сама повторность трех-четырежды подряд одинаковых нот, задающая некое монотонное, как бы немзыкальное, не-песенное, а подчеркнуто говорное звучание текста.¹⁹

Повторность зачинов/квартолей умножается тем, что не менее интенсивно повторяются (с секундным нисхождением) и сами эти лейтмотивные фигуры:

— сначала идет серия из пяти таких фигур: от *У нас компАния* — до *пригОтОвьте нам отдЕльный*²⁰;

— затем, не подряд, но вскоре, еще одна из пяти: от *хоть напрокАт* до *немнОжко*²¹;

— затем серия из шести фигур: от *А нам плевАть*²² — до *идЕм себе в отдЕ<льный>*, причем две последние квартолы поются без нисхождения, на одной и той же ноте (ми), еще более усиливая эффект повторности (еще одно ми, уже девятое, звучит в начале следующего, иного, но тоже лейтмотивного, фрагмента *отдЕльный кабинЕт*²³;

— затем идет еще один шестикратный повтор: от *Пусть наши жЕнщины* — до *кончайте ваши <«ах»>*, опять с двумя квартолями (опять пятой и шестой) на одной и той же ноте (опять ми) и опять с девятым ми (на «ах»);

— затем число повторов возвращается к пяти: от *Я не любИтель* — до *придЕтся, что*;

— а в конце оно опять достигает шести: от *Что наши дЕвушки* — до *брюнЕт они себя*, с уже привычными повторами двух последних квартолей на ми и добавлением девятого ми (на втором слоге *себЯ*).

Общей выразительной функцией этого крещендо однообразных повторов является передача удручающе упрямой установки протагонистов на самоутверждение, в частности с помощью минимального, но неуклонного нисхождения секвенций. В I части АМШ эта установка носит более или менее понятный, так сказать, оборонительно-самодостаточный характер, а во II — скорее агрессивный, настырный, но всегда утомительно монотонный, занудный. И самые последние, наиболее длинные повторы часто приходятся на четко разграниченные словоразделами и закрепленные ритмо-мелодическим рисунком, по смыслу же — самые резкие слова, с которых мы начали наш музыкальный разбор (*послУшайте* — *порА уже* — *за дЕнежки* — *предстАавь себе* — *наскУдина* — *брюнЕт они*). Эти лейтмотивные пеоны II совмещают затактность, повторность нот и квартолей, секундный ход вниз и фокус на ключевых словах, воплощая своеобразный смысловой посыл АМШ.

Семантика. Идеино-эмоциональный месседж песни отмечен той же двойственностью, что и все ее структуры, причем трудно сказать, сознательный ли это замысел или плод авторской незрелости.

Говоря очень коротко, за противостоянием «бедных, но бескорыстных и благородных» протагонистов и «богатых, корыстных и циничных» антагонистов просматривается приверженность обеих сторон одним и тем же ценностям: шикарнейшей ресторанной жизни с ее швейцарами, отдельными кабинетами, дорогой бижутерией и — обладанию одной и той же красоткой. Протагонисты, то есть «мы», разумеется, в своем гражданском праве, но достаточно ли этого для поэтического высказывания?

Смысловой упор на моральную сторону вопроса очевиден, хотя и не столь однозначен, как кажется на первый взгляд и принято считать, — вспомним свидетельства и оценки современников, с монтажа которых мы начали статью.

Очевиден вызов, бросаемый протагонистом, да, собственно, и самим лирическим (если не авторским) «я», антагонистам, под которыми прозрачно, но без нажима подразумевается обобщенный советский истеблишмент.

Но о пристрастии «я» со товарищи к чему-нибудь существенно иному — концертам классической музыки, романтике турпоходов, протестному рабочему движению, занятиям запретной генетикой или подпольному чтению «Доктора Живаго» — речь не заходит. И знаменательным образом сегодня в Сети доминирует не авторское исполнение этой песни, а ее нарочито «блатные» версии, например, Александра Скляра.²⁴

Всем этим законная (и актуальная в эпоху создания АМШ) оппозиция: «честная бедность/подлое богатство», конечно, не снимается, но несколько обесценивается. Сомнительность классовых установок, сводящихся к переделу материальных ценностей, давно известна и убедительно разработана в литературе: вот жертва взирает на хозяев жизни с завистливым негодованием, а вот, глядишь, она сама становится одним из хозяев-мучителей (вспомним хотя бы чеховскую «Анну на шее»).

Песен Высоцкого, который вскоре начал со вкусом и иронией всюду разрабатывать подобный зоценковский топос, в 1958-м еще не было. Окуджава же в дальнейшем и сам не пошел в эту сторону — то ли следуя своему внутреннему камертону, то ли в порядке естественного отталкивания от поэтики собрата по цеху (как Пастернак в свое время стал сознательно заглушать в себе «маяковские» нотки).

Для раннего Окуджавы характерны блуждания между патриотической, комсомольской, солдатской, рабочей, дворовой и полублатной манерами. Лишь позднее он выработает свою фирменную метасентименталистскую поэтику. А АМШ останется ярким и последовательно амбивалентным — как по форме, так и по смыслу — свидетельством его стилистических поисков.

ЛИТЕРАТУРА

- Быков Дм. 1997. Беседа Дмитрия Быкова с Булатом Окуджавой // Профиль. 1997. № 6 (<https://ru-bykov.livejournal.com/3533084.html>).
- Быков Дм. 2009. Булат Окуджава. М.
- Гаспаров М. 1989. Очерк истории европейского стиха. М.
- Дубиан Л. 2001. О природе вещей // *Окуджава*: 5—55.
- Жолковский А. 2005. «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура // *Она же*. Избранные статьи о русской поэзии. М. С. 46—59, 526, 527.
- Крымова Н. А. 1986. Свидание с Окуджавой // *Дружба народов*. 1986. № 5. С. 260—264.
- Николаева Т. 2000. Незнаменательные слова и текст. 1. А мы швейцару: «Отворите двери!» // *Она же*. От звука к тексту. М. С. 462—468.
- Новиков В. 2017. Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве. М.
- Окуджава Булат. 2001. Стихотворения / Сост. В. Н. Сажин и Д. В. Сажин. Примеч. В. Н. Сажина. СПб.
- Рассадин Ст. 1990. Простаки, или Воспоминания у телевизора // *Искусство кино*. 1990. № 1. С. 14—30 (<https://disk.yandex.com/i/5-cxVyftorMGf>).

За замечания и подсказки автор признателен Л. Г. Пановой и И. А. Пильщикovu, а за специальные музыковедческие консультации — П. А. Берлянду, А. Б. Журбину, Б. А. Кацу, В. А. Фрумкину и М. И. Шведовой.

¹ Необходимая поправка: стих в АМШ — не акцентный, а почти идеально правильный, хотя и вольный, ямб (см. ниже).

² См.: *Окуджавы*: 145—146 (и комментарий В. Н. Сажина на с. 617—618); послушать авторское исполнение песни можно здесь: https://bib.fm/s/1021-bulat_okudzhava/19498-a_my_shvejcaru_otvorite_dveri.../.

³ Знаменательно, что в Сети текст иногда членится именно так.

⁴ Такое варьирование анакрусиса в двухсложных размерах допустимо в русской поэзии, но только в детской и шуточной (см.: *Гаспаров*: 188).

⁵ Перегруппировка II и III строф немного повысит правильность чередований: ЖЖМ МЖМЖ МДММ ЖДММ МЖМЖМДММ.

⁶ Замечено в: *Николаева*: 467.

⁷ «Поражение» *брюнета* достигается не только его постановкой в строфически слабую — неударную, ибо нерифменную (в пределах II части стихотворения) позицию, но и интересным музыкальным способом (см. примеч. 15).

⁸ Ср. в других ранних стихах:

...и в глаза мне смотрит долго: /.../ Я гляжу его глазами /.../ я его не подведу («В Музее Революции», 1957);

— Ты знаешь, а вот офицерские дочки / на нас, на солдат, не глядят /.../ на нас и глядеть не хотят («Медсестра Мария», 1957);

Две молчаливых птицы / из-под бровей глядят. /.../ вдруг погляжу с порога /.../. И соберусь проститься, / лишь оглянусь назад: / две молчаливых птицы / из-под бровей глядят («Снится или не снится?..», 1958);

Эта женщина! Увижу и немею. / Потому-то, понимаешь, не гляжу («Эта женщина!..», 1959); *И я взглянул на небо в страхе: /.../. Шли по Арбату пионеры, /.../ и я глядел на них в окошко / у Саваофа на виду. / А Бог мигнул мне глазом черным / так, ни с того и ни с сего...* («Детство», 1959);

Над Смоленской дорожкой, как твои глаза, — / две вечерних звезды — голубых моих судьбы /.../. На дорогу Смоленскую, как твои глаза, / две холодных звезды голубых глядят, глядят («По Смоленской дорожке», 1960);

И все мужчины в троллейбусе / молча смотрели ей вслед /.../ глаз не сводили с нее. / И только водитель троллейбуса / головой не вертел: / ведь должен хотя бы кто-нибудь / все время смотреть вперед («Плыл троллейбус по улице...», 1961);

Что касается меня, то я опять гляжу на вас, / а вы глядите на него, а он глядит в пространство /.../. А музыкант играет вальс. И он не видит ничего /.../ а глаза его березовые строгие и печальны. /.../ Но вы глядите на него... А музыкант играет («Чудесный вальс», 1961);

И был тот крик далекий-далек / и падал так же мимо, / как глядят, глядя в потолок, / чужих и нелюбимых («Всю ночь кричали петухи...», 1961);

...то на вечную память / переглядывались с палачами /.../. Но у ситцевой женщины / вечно перед глазами / тот, / сошедший с ума / от любви по ней, / пешеход... («Пешеходов родословное древо», 1964);

Что происходит с нами, / когда мы смотрим сны? /.../ Худы его колени, / и насторожен взгляд, / но сытые олени / с картин его глядят, / Он жизнь любил не скупой, как видно по всему («Песенка о художнике Пиросмани», 1964).

⁹ Разумеется, такая нарочитая «неправильность» имеет свою традицию — вспомним хотя бы зачин «Грозы моментальной навек» Пастернака, любимого поэта Окуджавы: *А затем прощались лето / С полустанком...* В прозе классический пример такого «начала с середины» — первая фраза «Анны на шее» Чехова: «После венчания не было даже легкой закуски...» Как мы увидим ниже, и с музыкальной точки зрения АМШ начинается тоже «нестандартно» — с трех затактовых нот.

¹⁰ Кстати, А — любимый союз Окуджавы: в стихах 1950-х (то есть в текстах № 1—131 академического собрания, см.: *Окуджавы*: 89—197) он встречается 143 раза (почти исключительно в началах строк): 13 раз дважды, в одном тексте, 13 раз трижды, 4 раза четырежды, 2 раза — пять и даже шесть раз (например, в «Песне о солдатских сапогах») в одном тексте. То есть неединичных употреблений — большинство (107 из 143). На с. 142—147 собрания (то есть вокруг АМШ и включая его) союз А употреблен 20 раз, из них 2 раза — в первых строках стихотворений (в АМШ и в «Медсестре „Марии“»). АМШ — один из пяти текстов, начинающихся с А.

Полагаю, что особая привлекательность для Окуджавы этого (уникально русского!) союза — в его промежуточном, компромиссном, амбивалентном положении между *и* и *но*.

¹¹ Эта формула — из пронизательной статьи Н. А. Крымовой, ср.:

<П>овелительные наклонения в стихах Окуджавы лишены повелительной интонации. Это именно **наклонение** к читателю, а не жест приказа, поучения, призыва и тому подобное <...>. **Невяжчивое внушение** — вот <...> главная интонация Окуджавы (*Крымова*: 362; см. также: *Дубшан*: 20—21).

Но в АМШ «ненавязчивость», еще не ставшая у Окуджавы программной, охотно уступает место своей противоположности.

¹² А не, скажем, романтизированные *припортовые царевны* (из «Над синей улицей портювой...», 1957).

¹³ Ср. классический и во многом аналогичный анаколуп в финале пушкинского «Я вас любил...» (см.: *Жолковский*: 59, 527).

¹⁴ Я владею лишь минимальной музыкальной грамотой.

¹⁵ Последний фрагмент, где к слову *брюнет* присоединяется первый слог следующей строки, — еще один случай стихового «ослабления» этого ключевого, но теперь терпящего поражение слова.

¹⁶ Найти готовую транскрипцию мне пока не удалось, и я привожу сделанную по моей просьбе П. А. Берляндом, который для удобства записи транспонировал ля минор авторского исполнения на квинту выше — в ми минор.

¹⁷ В нотной записи такты разделяются вертикальными полосами (я показываю их аналогичным знаком: |).

¹⁸ В нотной записи хорошо видно, что такие такты содержат 4 одновысотные ноты равной длительности (4 восьмые) плюс 4 одинаковые же ноты тоном ниже.

¹⁹ Наглядная параллель к такой все более агрессивной монотонной секвенции — в «Песенке о ночной Москве». Там на одной ноте поются начальные строки всех строф, и во II строфе серия достигает кульминации в строках: *когда свинцовые дожди / лу-ни-ли так по наш-им спи-нам, / что нисхожденья не жди*, — самая «жестокая» строчка выделена скандированным распевом. Только в «Швейцаре» секвенция нисходящая, а тут — восходящая. Аналогичная монотонность есть и в начале и в конце песни «Бывое нельзя воротить, и печалиться не о чем...» (подсказано В. А. Фрумкиным).

²⁰ При более утонченном рассмотрении к этой серии можно было бы отнести и начальную квартоль: <две>-*ри* / *У нас ком*-<пА-ни-я>.

²¹ На точке и границе стиха (после *немножко*) делается пауза, ритмически эквивалентная недостающей ноте (одной восьмой).

²² В этом зачине, на предупредном слоге *-пле-* слова *пле-* | *-вАть*, то есть последнем затактовом, впервые происходит резкий скачок ровно на октаву вниз, то есть к качественно той же ноте; затем это повторится еще 9 раз — на: *враз-* | *-вАлочку*; *по-* | *-кИнув*; *раздев-* | *-Алочку*; *всяких-* | *-дрАк*; *ска-* | *-зАть ему*; *за* | *дЕнежки*; *пред-* | *-стАвь себе*; *па-* | *-скУдина*; *брю-* | *-нЕт они*. Так в рамках тонально той же мелодической повторности слегка разнообразится монотонность серий.

²³ Второй из двух основных мелодических контуров АМШ образуют более драматичные, мелодически разнообразные зачины и более решительные мужские концовки, которыми обрамляются рассмотренные серии квартелей: ¹ *А мы швейцару: «Отворите двери! <...> ³ отдЕльный кабинЕт!*; ¹¹ *...отдЕльный | кабинЕт!*; ¹² *На нас глядят бездельники и шлюхи <...> ¹⁵ ... (ва)ши | «Ах» на сто минУт*; ¹⁶ *Здесь тряпками попахивает так <...> ²³ ...се- | -бЯ не продают.*

Кстати, эти концовки (выделенные полужирным) все четыре раза поются на один и тот же симметричный нисходяще-восходящий мотив (ми | ми ре-диез — до-диез ре ми), чем еще раз подчеркивается сопоставление соответствующих строк, рифмованных сначала на *Е*, а затем на *У*.

²⁴ См., например: <https://www.youtube.com/watch?v=1R2zQj9fSVA>.