

DOI: 10.31425/0042-8795-2021-5-126-150

## О ГЛАВ-МЕТА-ПЕСЕНКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

**АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ЖОЛКОВСКИЙ**

кандидат филологических наук

Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе, штат Калифорния  
(90007, США, Калифорния, г. Лос-Анджелес, ул. Западная 34-я, д. 900;  
email: alik@usc.edu)

**Аннотация.** Статья посвящена разбору «Главной песенки» Булата Окуджавы (1962). Метапоэтическую доминанту и выразительную структуру этого текста исследователь рассматривает на широком фоне соответствующих общелитературных мотивов, инвариантов поэзии Окуджавы и непосредственных современных, в частности песенных, подтекстов. Это позволяет выявить оригинальность авторского решения традиционной темы.

**Ключевые слова:** Б. Окуджава, А. Ахматова, Б. Пастернак, Я. Смеляков, М. Матусовский, метапоэтичность, амбивалентность, мотив, инвариант, семантический ореол, интертекст, рекузация, «советскость», неграмматичность.

Статья поступила 11.05.2021.

© 2021, А. К. Жолковский

DOI: 10.31425/0042-8795-2021-5-126-150

## ON THE MAIN-META-SONG BY BULAT OKUDZHAVA

ALEKSANDR K. ZHOLKOVSKY

Candidate of Philology

The University of Southern California, Los Angeles

(900 W. 34th St., Los Angeles, CA 90007, USA;

email: [alikh@usc.edu](mailto:alikh@usc.edu))

**Abstract:** The article analyses Bulat Okudzhava's 'The Main Song' ['Glavnaya pesenka'] (1962). The poem's metapoetic leitmotif and expressive structure are examined in a broader context of corresponding common literary motifs, Okudzhava's poetic invariants, and immediately contemporary subtexts, including in song lyrics. The intertextual field comprises poems of the same metric structure, namely, three-foot amphibrachs. M. Gasparov specified the metre's appropriate halos: suggestions of a drinking song ('*zazdravnaya*,' sung to toast someone's health); a ballad; an allusion to Heine's manner (memory, dreams, daily life); a Romantic intonation; and, lastly, a ceremonial verse, including metapoetic works, i. e., written by poets about poetry (namely, V. Bryusov's, A. Akhmatova's, and V. Khodasevich's poems). Okudzhava's 'The Main Song' belongs with the aforementioned series, as well as with poems united by the leitmotif of walking (departing), rejection and the actual process of poetry writing. A detailed analysis of Okudzhava's intertext and method helps reveal the originality of the poet's take on a traditional topic.

**Keywords:** B. Okudzhava, A. Akhmatova, B. Pasternak, Y. Smelyakov, M. Matuzovsky, metapoetic, ambivalence, a motif, an invariant, a semantic halo, intertext, a recusatio, a 'Soviet ethos,' ungrammaticalness.

The article was received on 11 May 2021.

© 2021, A. K. Zholkovsky

К стихотворению, о котором пойдет речь, мое внимание привлекли Олег Лекманов и Роман Лейбов, очередной сезон своего вебинара «Сильные тексты» посвятившие «стихам о стихах» и пригласившие меня поговорить об Окуджаве<sup>1</sup>. Я предложил «Старый пиджак», некогда разобранный мной в качестве образца окуджавовской поэтики, а затем интересно проанализированный в метапоэтическом плане Е. Шраговицем<sup>2</sup>. Однако организаторы настояли на «Главной песенке» (далее сокращенно — ГП). Мне она всегда казалась недостаточно яркой (поистине, *еще очень неспетой*) и недоизжито советской (претендующей быть *самой главной!*). Но занявшись текстом вплотную, я пересмотрел свою оценку и ниже постараюсь отдать песенке должное<sup>3</sup>.

Итак,

### ГЛАВНАЯ ПЕСЕНКА

Наверное, самую лучшую  
на этой земной стороне  
хожу я и песенку слушаю —  
она шевельнулась во мне.

Она еще очень неспетая.  
Она зелена, как трава.  
Но чудится музыка светлая,  
и строго ложатся слова.

Сквозь время, что мною не пройдено,  
сквозь смех наш короткий и плач  
я слышу: выводит мелодию  
какой-то грядущий трубач.

Легко, необычно и весело  
кружит над скрещеньем дорог  
та самая главная песенка,  
которую спеть я не смог.

1962<sup>4</sup>

1 См.: [https://www.youtube.com/watch?v=e\\_Dfsbb\\_GCw](https://www.youtube.com/watch?v=e_Dfsbb_GCw).

2 См.: [Жолковский 2005] и электронную книгу [Шраговиц].

3 Говорить я, разумеется, возьмусь лишь о словесной стороне дела.

4 Авторское исполнение можно послушать здесь: <https://www.youtube.com/watch?v=99zoF5uDheE>.

**1. Инварианты Окуджавы.** Текст типично окуджавовский и на первый взгляд вроде бы и впрямь непритязательный:

— о попытках, надеждах, проблематичности удач — в режиме *наверное*;

— с характерным мотивом «начинательности»: *шевельнулась* (ср. в других случаях: «...пальцы тонкие *прикоснулись* к кобуре»; «в руки палочки кленовые *берет*»; «*возносится* с трубой» и т. п.; курсив мой. — А. Ж.)<sup>5</sup>,

— с привычным хождением, кружением, дорогами;

— присяганием *главному, самому главному, лучшему, светлому, строгому* (лишь позднее появится ирония по адресу «главного» — всякого рода начальства)<sup>6</sup>;

— характерным сочетанием *смеха* и *плача*, при подчеркнутой короткости первого;

— ориентацией на природу: *зелена, как трава*;

— в нередком у Окуджавы трехсложном размере — трехстопном амфибрахий;

— и с двусмысленным финалом: *спеть я не смог*, — но текст то налицо (ср. знаменитую программную концовку: *особенно когда глядишь с порога, / особенно когда надежды нет*).

Однако поражает — в сравнительно коротком стихотворении (всего 16 строк, 68 слов) — представительная густота этих инвариантов. А также:

— систематическая амбивалентность текста, начиная с заглавия: в качестве главной подается несолидная, ибо морфологически уменьшительная, *песенка* (ср. аналогичный оксюморон: *командовал людьми — маленький оркестрик*)<sup>7</sup>;

— скороговоркой вброшенное уже вовсе не советское «двоемирие»: *на нашей земной стороне* (подразумевающей существование «не нашей, небесной»);

5 См.: [Жолковский 2005: 113].

6 О месте мотивов «главное» и «строгое» в поэтическом мире Окуджавы см.: [Жолковский 2005: 118].

Слово *главный* встречается в [Окуджавы 2001] двадцать с лишним раз, чаще всего в возвышенно позитивном ключе, но, начиная с 1982 года, шесть раз также и в критическом: «Впереды — *главный* во всей красе»; «*главный* был на месте, соратники рядом»; «Но полковник *главный* на гнедой кобыле»; «А над ним сидит начальник — *главный* этого района»; «и писатели — самые *главные* / и не самые, черт их дери»; «В *главном* зале под коркою глянцевого <...> вожделенный разлегался пирог» (курсив мой. — А. Ж.).

7 Разбор одного последовательно амбивалентного текста Окуджавы см. в [Жолковский 2021].

— своеобразная — как бы фольклорная — интертекстуальность: заметим, что *слова* не просто сами *ложатся* (на музыку?), а и безотчетно заимствуются (ср. у Ахматовой: «И просто продиктованные строчки / *Ложатся* в белоснежную тетрадь»);

— изоцрпленная поэзия грамматики (и «неграмматичности», то есть тщательно организованных языковых неправильностей<sup>8</sup>);

— и появляющийся в финальном катрене аккорд *легко, необычно и весело*, неожиданный, но на самом деле хорошо подготовленный, — типичный вызов для исследователя.

Что касается последующего освобождения поэта от «советского» налета, приведу соответствующее замечание биографа:

<В> семидесятые он от стихов отошел, а в восьмидесятые вернулся к ним и к песням — но не так, как прежде; достаточно сравнить «Главную песенку» с ее поздним, иронически сниженным ремейком: «Песенка короткая, как жизнь сама, где-то в дороге услышанная. У нее пронзительные слова, а мелодия почти что возвышенная». Сравните это с «музыкой светлой» и «строго лежащими словами» <...> <С>луж поэта настроен теперь на другую волну [Быков 2009: 28].

Вот этот «ремейк» 1982 года:

*Песенка короткая, как жизнь сама,  
где-то в дороге услышанная,  
у нее пронзительные слова,  
а мелодия почти что возвышенная.*

*Она возникает с рассветом, вдруг,  
медлитель и врать не обученная,  
она — как надежда, из первых рук,  
в дар от природы полученная.*

*От дверей к дверям, из окна в окно  
вслед за тобой она тянется.  
Все пройдет, чему суждено,  
только она останется...<sup>9</sup>*

8 О неграмматичности см.: [Riffaterre 1978].

9 Опущен заключительный повтор I строфы; курсивом выделены (здесь и в дальнейших цитатах) релевантные переключики с ГП.

Действительно, этот текст во многом вторит исходной ГП, но написан более вольным размером (трехиктным дольником с мужскими, дактилическими и гипердактилическими рифмами), и если в ГП фигурируют «смех *наш* короткий и плач», то двадцать лет спустя коллективистско-комсомольскому *наш* места не находится, и дважды звучит экзистенциальная строчка «Песенка *короткая*, как жизнь сама»<sup>10</sup>.

**2. В сторону «мета».** Разумеется, ГП — не просто Окуджава, а Окуджава об Окуджаве. В собрании [Окуджава 2001] 724 стихотворения, и из них об искусстве трактуют двести с лишним, а непосредственно о творческом процессе — около ста, то есть примерно каждое седьмое.

Б. Пастернак писал, что «лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении»<sup>11</sup>. А в данном случае перед нами произведение, одновременно претендующее на статус «самого лучшего» и открыто посвященное собственному рождению. Причем строчкой *она шевельнулась во мне* Окуджава — освежая почтенную полустертую метафору — ненавязчиво ассоциирует сочинение песенки с вынашиванием ребенка<sup>12</sup>.

Согласно тому же Пастернаку, искусство — не фонтан, а «губка, орган восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях, а оно показывается с эстрады»<sup>13</sup>. И хотя Окуджава, один из основоположников бардовской песни, неизбежно «показывается с эстрады», его метапоэтические тексты чаще всего рассказывают не о сочинении стихов самим поэтом, а о восприятии им — *Моцарта, Баха, тихого дирижера, заезжего музыканта, трубача, маленького оркестрика, шарманки, портного, природы, жизни.*

10 Эти два текста заслуживают серьезного сопоставления, каковое на этих страницах предпринято, к сожалению, не будет.

11 См.: [Пастернак 1990: 71]; согласно Д. Быкову, Пастернак был для Окуджавы «непререкаемым авторитетом» [Быков 2009: 182].

12 Различные формы и производные глагола *шевелить* встречаются в [Окуджава 2001] двенадцать раз, в том числе еще один раз в метапоэтическом контексте: «Два кузнечика зеленых *пишут* белые стихи <...> Они *перышки* макают в облака и молоко, / чтобы *белые их строчки* было видно далеко, / и в затылках дружно чешут, каждый лапкой *шевелит* <...> и сквозь всякие обиды *пробиваются* в века / хлеб (поэма), жизнь (поэма), ветка тополя (строка)...» («О кузнечиках», 1960). Но с беременностью этот глагол ассоциируется лишь в ГП.

13 См.: [Пастернак 1990: 144].

Так и в случае с *главной песенкой*, которую лирическое «я» не пишет и не поет, а *слушает*.

Метапоэтическая тема обычно дается поэтами с некоторым поворотом, контрастом, иной раз драматизмом, даже если все вроде бы беспроблемно. Иногда это простая до наивности констатация полной непринужденности творчества, но в контексте иных трактовок темы такая непринужденность начинает играть своими смысловыми обертонами и предстает по-своему программной, так сказать, ангажированно непринужденной; ср. пушкинскую «Осень» (1833):

*И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем.*

*И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.*

Все происходит само собой, органично, без усилий — но тем самым провозглашается романтическая декларация естественности и свободы творчества.

Ту же ноту непринужденности — вплоть до невольности, неосознанности, даже случайности — творческого процесса мы найдем и у более поздних поэтов.

Так, знаменитое «Я пришел к тебе с приветом...» А. Фета начинается с метасловесного (хотя в этом смысле довольно скромного) сообщения, что цель прихода «я» к любимой — *рассказать* ей о происходящем вокруг и о своей страстной любви к ней. Но метадискурсивность текста быстро повышается: речь заходит о возникновении его самого (вспомним тезис Пастернака), причем возникновении совершенно спонтанном, навеянном извне и совершающемся как бы помимо воли и даже сознания автора:

*Я пришел к тебе с приветом,  
Рассказать, что солнце встало...*

*Рассказать, что отовсюду  
На меня весельем веет,*

Что не знаю сам, что́ буду  
 Петь, — но только песня зреет.

Сам Пастернак (во многом последователь Фета) охотно разовьет эту тему и даст ей (в раннем стихотворении, обычно открывающем его собрания) провербиальную формулировку: «Февраль. Достать чернил и плакать! / *Писать* о феврале навзрыд <...> *И чем случайней, тем вернее* / *Слагаются стихи навзрыд*».

На «легкости самозарождения» стихов будет настаивать и Ахматова (процитирую ее «Творчество. 1», 1936, в частности ради нескольких претекстов к ГП, один из которых уже упоминался):

Мне чудятся и жалобы и стоны...

Встает один, все победивший звук.  
 Так вокруг него непоправимо тихо,  
 Что слышно, как в лесу растет трава...

Но вот уже *послышались слова*  
 И *легких* рифм сигнальные звоночки, —  
 Тогда я начинаю понимать,  
 И просто *продиктованные строчки*  
*Ложатся* в белоснежную тетрадь.

Особенно выделю мотив «вслушивания», важный для ГП, и, забегаю вперед, скажу, что в другом метапоэтическом стихотворении («Поэт», 1959) Ахматова строит свой творческий автопортрет на признании, что стихи она вообще не сочиняет сама, а подслушивает у всего и вся вокруг — и беззастенчиво апроприрует: «Подумаешь, тоже работа, — / Беспечное это житье: *Подслушать* у музыки что-то / *И выдать* шутя за свое»; «*И, чьето веселое скерцо / В какие-то строки вложив...*»; «*А после подслушать у леса...*»; «*Налево беру и направо...*» и т. д.

Но, как было сказано, непринужденность творческого процесса — не абсолютная норма, а специфическая программа определенного художественного направления. Так, Маяковский решительно отвергает образ поэта как беззаботного певца и по-футуристски выпячивает трудность, неоптимальность и неаппетитность целенаправленной работы на поэтической кухне:

Начнешь это / слово / в строчку *всовывать*,  
а оно не лезет — / нажал и сломал...  
*Изводишь* / единого слова ради  
*тысячи тонн* / словесной руды.

«Разговор с фининспектором о поэзии» (1926)

Я раньше думал —  
книги делаются так:  
*пришел* поэт,  
*легко* разжал уста,  
и сразу *запел вдохновенный простак* —  
пожалуйста!  
А оказывается —  
прежде чем *начнет петься*,  
*долго ходят, размозoleв от брожения*,  
и тихо *барахтается* в тине сердца  
*глупая вобла* воображения.  
Пока *выкипячивают*, рифмами пиликаая,  
из любвей и соловьев *какое-то варево...*

«Облако в штанах» (1914)

В этом втором фрагменте отметим, кстати, характерный аккомпанемент к метапоэтической теме — мотив ходьбы, шагания<sup>14</sup>, представленный и в ГП (*хожу я и песенку слушаю*), но без мучительного натирания трудовых мозолей.

**3. «Отказ».** Мотив «трудности», требующей волевого приложения творческих усилий, не является единственным или даже основным типом осложнений метапоэтической темы. Естественный контраст к творчеству — та или иная «неспособность творить».

Риторический, еще античный, прием рекузации состоит в том, что в ответ на призыв воспеть героические подвиги

14 Ср. в статье «Как делать стихи» (1926): «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помывчиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи» [Маяковский 1959: 100].

Это лишь яркий пример связи поэзии с ходьбой, маршем, танцем и т. п., откуда, в частности, такие стиховедческие термины, как стопа, анжамбеман (от фр. *jambe*, «нога»), лесенка...

(часто — реального правителя и полководца) поэт (Анакреон, Гораций, Овидий) заявляет, что столь возвышенная тема ему не по силам и он готов браться лишь за скромные лирические темы — любви, сельской жизни и т. п.

Более мягкий вариант рекузации являет обращение поэта, ввиду ограниченности собственного таланта, за адекватными средствами к великим мастерам — как, например, в «Изображении Фелицы» Державина и в сталинской «Оде» Мандельштама.

Иногда поэт отказывается от следования одним образцам в пользу других (опять-таки более созвучных теме) — как в зачине «Слова о полку Игореве» («Начати же ся тѣй песни по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню!») или в «Разговоре с Анакреоном» Ломоносова:

<b>Анакреон, <i>Ода I</i></b>	<b>Ломоносов, <i>Ответ</i></b>
<p>Мне петь было о Трое,  О Кадме мне бы петь,  Да гусли мне в покое  Любовь велят звенеть.  Я гусли со струнами  Вчера переменял  И славными делами  Алкида возносил;  Да гусли поневоле  Любовь мне петь велят,  О вас, герои, боле,  Прощайте, не хотят.</p>	<p>Мне петь было о нежной,  Анакреон, любви...</p> <p>Я бегать стал перстами  По тоненьким струнам  И сладкими словами  Последовать стопам.  Мне струны поневоле  Звучат геройский шум...</p> <p>Хоть нежности сердечной  В любви я не лишен,  Героев славой вечной  Я больше восхищен.</p>

Здесь рекузация даже двойная: Ломоносов сначала цитирует отказ мастера от героической эпикки в пользу любовной лирики, а затем выворачивает его наизнанку.

Отказные ходы такого рода типичны для классицистической и, шире, всякой поэзии, сознательно занятой решением поставленных задач. Сюда можно отнести и, скажем, «“А это хулиганская”, сказала...» М. Кузмина, где поэт методично перебирает подходящие способы и материалы для работы. В результате обычно получаются длинные, рассудочные, нарочито прозаизированные тексты.

Противоположный тип — романтический, импровизационный, краткий, как в примерах из Ахматовой, Фета, Пастернака. Но и ему не противопоказаны рекузационные жесты, вроде зачинов типа «Где слог найду, чтоб описать прогулку...?» у Кузмина и «Я не увижу знаменитой Федры...» у Мандельштама, — зачинов, за которыми следует успешное описание якобы неопишуемого предмета.

Прообраз подобных парадоксальных совмещений «отказа» и «осуществления» находим уже у латинских классиков, ср. «Оду I.6» Горация, обращенную к знаменитому полководцу Августа Марку Агриппе:

*Пусть тебя, храбреца многопобедного,  
Варий славит — орел в песнях Меонии —  
За дружины лихой подвиги на море  
И на суше с тобой вождем.*

*Я ль, Агриппа, дерзну петь твои подвиги,  
Гнев Ахилла, к врагам неумолимого,  
Путь Улисса морской, хитролукавого,  
И Пелоповы ужасы?*

*Стыд и Музы запрет, лировладычицы  
Мирной, мне не велят, чуждому подвигам,  
Что велик в мелочах, Цезаря славного  
И тебя унижать хвалой...*

Я пою о пирах и о прелестницах...

Я — поэт легкомысленный.

(перевод с лат. Г. Ф. Церетели)

Настаивая на своем легкомыслии и запретности для него воспевания вождей и героев, Гораций тем не менее отводит их подвигам строфу за строфой.

Есть, конечно, промежуточные случаи, например очень дискурсивное «Невыразимое» Жуковского.

«Неспособность к выражению», эффектно оборачивающаяся предъявлением читателю объявленного невозможным текста, может исповедоваться поэтом и всерьез. Классический случай — продолжающее традицию Жуковского тютчевское «Silentium», в первой же строчке которого формулируется ценностная установка на молчание.

А на другом конце спектра «невыразимость» предстает не сознательной эстетической программой, а неожиданным результатом отчаянных, но бесплодных попыток поэта справиться с творческой задачей. Ср. «Это я...» Б. Ахмадулиной, младшей современницы Окуджавы:

...это я в предвкушенье великом  
 слышу нечто, что меньше, чем звук.  
 Лишь потом оценю я привычку  
 слушать вечную, точно прибор,  
 безымянных вещей перекличку  
 с именующей вещи душой...

Лбом и певческим выгибом шеи,  
 о, как я не похожа на всех.  
 Я люблю эту мету несходства,  
 и, за дальней добычей спеша,  
 юной гончей мой почерк несетя,  
 вот настиг — и озябла душа.  
 Это я проклиная и плачу.  
 Пусть бумага пребудет бела.  
 Мне с небес диктовали задачу —  
 я ее разрешить не смогла.  
 Я измучила упряжью шею.  
 Как другие плетут письма —  
 я не знаю, нет сил, не умею,  
 не могу, отпустите меня...

1973

Естественно, что подобная «органическая неспособность», обнаруживаемая опытным путем, констатируется не в начале, а в середине или в конце текста. «Провалу» предшествуют настойчивые, честолюбивые и даже агрессивные «попытки» (а не простая «непринужденная» склонность к творчеству): *не похожа на всех, гончей, добычей, настиг, измучила упряжью шею.*

Интересным образом ГП, тоже держащаяся на парадоксальном совмещении «отказа от сочинения» с «предъявлением результата», не укладывается ни в один из намеченных подтипов, хотя и разнообразно перекликается с ними. От частично сходного ахмадулинского «провала» ее отличает полное отсутствие волевого напора и загадочная «легкость» финала.

Пока что констатируем в ГП знакомый набор окуджавовских метапоэтических мотивов. Это:

- импровизационность;
- слушание;
- виртуальность, неспособность состояться (*неспетая, какой-то грядущий, не смог*);
- приверженность сказочным чудесам (*чудится*);
- музыкальность (*трубач, музыка*);
- фольклорная безличность творчества.

**4. Семантический ореол.** ГП написана трехстопным амфибрахийем. М. Гаспаров очертил для него целый круг ореолов: установки на заздравную песнь, на балладу, на гейнеобразность (память, сны, быт), на романтическую интонацию и, наконец, на торжественные стихи, в том числе — стихи метапоэтические:

Особую подгруппу среди «торжественных» стихов составляют программные стихи о поэзии. Начало им положило одно из самых ранних «торжественных» — брюсовское «Поэту» (1907):

Ты должен быть гордым, как знамя,  
Ты должен быть острым, как меч;  
Как Данту, подземное пламя  
Должно тебе щеки обжечь...

Отсюда можно вывести такие несхожие стихотворения, как... [Гаспаров 1999: 145]

Далее исследователь приводит цитаты из восьми представительных текстов (три Ахматовой и по одному — Мандельштама, Саянова, Асеева, Оболдуева и Ушакова), написанных в 1909–1959 годах, среди них — из «Поэта» Ахматовой (1959; текст см. выше).

В этот список просится также «Баллада» Ходасевича («Сижу, освещаемый свержу»); 1921–1923)<sup>15</sup>:

И я начинаю качаться,  
Колени обнявши свои,

15 А вслед за ней — «Квартира тиха, как бумага...» Мандельштама (1933).

И вдруг начинаю стихами  
С собой говорить в забытьи...

Но звуки правдивее смысла  
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка  
Вплетается в пенье мое,  
И узкое, узкое, узкое  
Пронзает меня лезвиё.

Я сам над собой вырастаю,  
Над мертвым встаю бытием,  
Стопами в подземное пламя,  
В текущие звезды челом.

И можно добавить еще два типовых текста: «Нас мало. Нас может быть трое...» Пастернака (1921) и мандельштамовское восьмистишие «Когда, уничтожив набросок...» (1933). Первый интересен представлением о групповом начале в поэзии, а второй — акцентом на самостоятельной и непреложной эстетической логике (*внутренней тяге*) возникающего текста.

Гаспаров сосредотачивается на наиболее распространенных формах 3-ст. амфибрахия — с женскими и мужскими окончаниями (Амзжмжм). Правда, в ГП нечетные строки кончаются более длинными — дактилическими — клаузулами (*лучшую / слушаю, неспетая / светлая*), давая в результате схему Амзджмдм. Но это отклонение вполне допустимое.

Так, в кульминации «Баллады» Ходасевича вместо женской однажды появляется дактилическая рифма: *музыка / узкое*.

А А. Вознесенский в своем отклике на «Нас мало...» Пастернака вообще рифмует женские окончания с дактилическими: «Нас много. Нас может быть четверо. / Несемся в машине как черти...»

Наконец, у самого Окуджавы десяток стихотворений, в основном метапоэтических, написан трехстопным амфибрахией не только с женскими, но и с дактилическими окончаниями:

Амзжмжм: «Поэтов травили, ловили...» (1960–1961), «Допеты все песни. И точка...» (1961), «Детский рисунок» («Вот площадь в сентябрьском стиле...»); «От нервов ли, от напряженья...» (1988);

Амзджмдм: «Вот музыка та, под которую...» (1985; *которую — петь — оратории — медь // союзники — дней — музыкой — с ней*);

«Я выдумал музу Иронии...» (1985; *Иронии — земли — огромные — шали // дочери — свое — корчили — нее*); см. также: «Мне нравится то, что в отдельном...» (1991), «Песенку Льва Разгона» («Я долго лежал в холодильнике...»; 1993), «Ах, если бы можно уверенней...», «Под крики толпы угрожающей...».

А в стихотворении «Я в Кельне живу. Возле Копелева...» (1992) дактилические окончания чередуются с гипердактилическими, причем дважды рифмуются друг с другом, в первый раз в первой же строфе как бы сразу снимая это различие:

*Копелева* (ГД) — утрам — *топлива* (Д) — драм // явствует — обольщен — частные — обращен // таинственных — полны — воинственных — вины // кладкою — сор — украдкою — таксер // будничной — улов — булочной — здоров // *витийствуют* (Д) — жить — *единственную* (ГД) — дотащить // несхожего — наяву — прохожего — живу // обновочкой — глазах — Левочкой — небесах<sup>16</sup>.

**5. Интертекст: Матусовский.** Оставляя в стороне общее следование Окуджавы метапоэтической ветви Амз и текстуральные переключки ГП с такими стихами (в частности, по линии импровизационной легкости сочинения), остановлюсь на ее вероятном непосредственном подтексте.

В фильме «Испытание верности» (реж. Иван Пырьев; 1954) с экрана прозвучала песня «Поручение»<sup>17</sup>:

В Москве, в отдаленном районе,  
Двенадцатый дом от угла,  
Чудесная девушка Тоня,  
Согласно прописке, жила.

У этого дома *по тропке*  
*Бродил я, не чувствуя ног,*

И парень был, в общем, не робкий,  
А вот *объясниться не мог.*

16 Чередование клаузул Д/ГД налицо и в позднем ремейке ГП: *обученная/полученная, тянется/останется, услышанная/возвышенная*.

17 Музыка И. Дунаевского на стихи М. Матусовского; в фильме ее исполнил актер С. Чекан, а в популярной записи — В. Доронин (<https://sheba.spb.ru/go/mz/Poruchenie.htm>).

И как я додумался, братцы, —  
 И сам до сих пор не пойму, —  
 В любви перед нею признаться  
*Доверять дружку своему.*

Под вечер запели гармони  
 И стал небосвод голубым, —  
 Тогда и отправился к Тоне  
*Мой друг с порученьем моим.*

Но долго стоял я в обиде,  
 Себя проклиная тайком,  
 Когда я их вместе увидел  
*На танцах в саду городском.*

И сердце забилось неровно,  
 И с горечью вымолвил я:  
 — Прощай, Антонина Петровна, —  
*Неспетая песня моя...*

В любви надо прямо и смело  
 Задачи решать самому.  
 И это серьезное дело  
*Нельзя доверять никому!*

1954

Обратим внимание на существенные в связи с ГП метапоэтические аспекты этой шуточной любовной баллады:

- ее трехстопный амфибрахий;
- мотивы музыки и пения (*запели гармони, на танцах*);
- мотив ходьбы (*по тропке / Бродил я, не чувствуя ног; отправился к Тоне / Мой друг с порученьем моим*);
- сирано-де-бержериковский сюжет<sup>18</sup> с акцентом на передоверием Слове (*доверять дружку своему; нельзя доверять никому*»);

---

18 Заглавный герой пьесы Ростана «Сирано де Бержерак» (1897, рус. перевод — 1898) — длинноносый поэт, влюбленный в прекрасную Роксану, но не решающийся из-за своего уродства претендовать на взаимность, — узнав, что она полюбила туповатого и косноязычного красавца Кристиана, из любви к Роксане помогает тому в уходе за ней, отдавая ему собственное стихотворное объяснение в любви и сочиняя за него последующие обращения к ней.

— и, разумеется, словесный кластер «бродил я, не чувствуя ног» + «объясниться не мог» + «неспетая песня моя»<sup>19</sup>.

Исходя из вероятного знакомства Окуджавы с «Поручением» и очевидных переключек между двумя текстами, попытаемся сформулировать творческую реакцию автора ГП на популярный шлягер. Говоря очень коротко, Окуджава — в духе эволюции семантических ореолов этого метра — отбрасывает собственно любовную тематику и сосредотачивается на метапоэтической, какую выворачивает наизнанку: серьезное любовное дело, может, и *нельзя доверять никому*, а вот *легкое и веселое* поэтическое — почему бы и не отдать *грядущему трубочу*?!

Интертекстуальная связь ГП с «Поручением» в критике, насколько мне известно, не отмечалась, но любопытная — невольная? — отсылка к «Поручению» есть в книге Д. Быкова [Быков 2009: 508–509] — с опорой на прозрачно автобиографический рассказ Окуджавы, где фигурирует молодая жена Ивана Ивановича, alter ego автора, «названная для фольклорности Ангелиной Петровной», пишет Быков. («Прощай, Ангелина Петровна, неспетая песня моя»), добавляет он в скобках, опять-таки от себя.

**6. Интертекст: Смеляков.** «Поручение» Матусовского, в свою очередь, игриво (заговаривая о прописке) откликается на традицию 3-ст. амфибрахия, в частности на «Хорошую девочку Лиду» Я. Смелякова, — прежде всего строчкой *Чудесная девушка Тоня*. Эти стихи Смелякова были положены на музыку К. Молчановым и стали очень популярной песней в исполнении Г. Великановой (ок. 1960):

---

19 В [Окуджава 2001] производные глагола *петь*, включающие слог -пет-, встречаются 11 раз, в том числе *пропет-* (1), *воспет-* (3), *допет* (2), *недопет* (1), *не спет* (2), *неспет-* (2).

Поэтический корпус НКРЯ дает для полувека, предшествовавшего написанию ГП, семь вхождений слова «неспетый», показывающих скорее традиционность, нежели оригинальность его употребления Окуджавой: «И по *неспетому* псалму / Господь нас милует и судит» (Кузьмина-Караваева; 1916); «*Неспетых* песен скорбный рой / Поник над арфою немой» (Саша Черный; 1921); «В жизни бессмертной, как в песне *неспетой*, / Звезды звенят и поют» (Платонов; 1922); «Чтоб зеленой травой — *допела* / Я *неспетые* песни мои» (Полонская; 1922); «И мучительной песни жуть — / Той, неслыханной и *неспетой*» (Меркурьева; 1925); «Ради песен моих *неспетых* / Не покинь ты меня, не брось!» (Прокофьев; 1938); «*не спетый* над дочкой напев колыбельный» (Берггольц; 1960).

Вдоль маленьких домиков белых  
*акация душно цветет.*  
*Хорошая девочка Лида*  
*на улице Южной живет.*

Ее золотые косицы  
затянуты, будто жгуты.  
По платью, по синему ситцу,  
*как в поле, мелькают цветы.*

И вовсе, представьте, неплохо,  
что рыжий пройдоха апрель  
*бесшумной пыльюю веснушек*  
засыпал ей утром постель.

Не зря с одобреньем *веселым*  
*соседи глядят из окна,*  
когда на занятия в школу  
с портфелем *проходит она.*

В оконном стекле отражаясь,  
*по миру идет не спеша*  
хорошая девочка Лида.  
Да чем же она хороша?

Спросите об этом мальчишку,  
что в доме напротив живет.  
*Он с именем этим ложится*  
*и с именем этим встает.*

Недаром на каменных плитах,  
где милый ботинок *ступал,*  
«Хорошая девочка Лида», —  
в отчаяньи он *написал.*

Не может людей не растрогать  
мальчишки упрямого пыл.  
*Так Пушкин влюблялся, должно быть,*  
*так Гейне, наверно, любил.*

Он вырастет, станет известным,  
покинет пенаты свои.

Окажется улица тесной  
для этой огромной любви.

Преграды влюбленному нету:  
смущенье и робость — вранье!  
*На всех перекрестках планеты*  
*напишет он имя ее.*

*На полюсе Южном — огнями,*  
*пшеницей — в кубанских степях,*  
*на русских полянах — цветами*  
*и пеной морской — на морях.*

Он в небо залезет ночное,  
все пальцы себе обожжет,  
но вскоре *над тихой Землею*  
*созвездие Лиды взойдет.*

Пусть будут ночами светиться  
*над снами твоими, Москва,*  
*на синих небесных страницах*  
*красивые эти слова.*

1940–1941

М. Гаспаров относит стихотворение Смелякова к любовной ветви гейнеобразных амфибрахий: «При конце его стоит популярное “Хорошая девочка Лида”, 1941, с характерным *Так Гейне, наверно, любил*» [Гаспаров 1999: 138]. Замечает Гаспаров и «Поручение» — его первую строчку («В Москве, в отдаленном районе...») он включает в список обстоятельственных зачинов а ля «По синим волнам океана...», типичных для балладной ветви Амз [Гаспаров 1999: 124–125].

Однако смеляковская «Лида» не просто любовно-балладна, но и метасловесна: ее герой ложится и встает с *именем* героини, которое *пишет* затем на всем, чем можно, начиная с городской мостовой и кончая звездным небом, — в течение всей второй половины довольно длинного текста; ср. фрагменты, систематически выдержанные в грамматическом будущем и в пространственном режиме «на/над». В ГП этому соответствует кружение главной песенки *над скрещеньем дорог* (ср. *перекрестки* у Смелякова) — в грамматическом настоящем, но отсылающем к будущему.

Многочисленны и другие переключки ГП с «Лидой», в частности — по линии «хождения» («...на занятия в школу / с портфелем *проходит* она»; «по миру *идет* не спеша»; «на каменных плитах, / где милый ботинок *ступал*...») (ср. «*Хожу* я и песенку слушаю...» в ГП) и «родства с природой» («*акация душно цветет*. / По платью, по синему ситцу, / *как в поле, мелькают цветы*»; «*апрель* / бесшумной пылью веснушек / засыпал ей утром постель») (ср. «она *зелена, как трава*»).

А в целом поэтическая траектория, ведущая от «Хорошей девочки Лиды» через «Поручение» к ГП, выглядит так: *девочка Лида* превращается, еще у Смелякова, в *имя*, написанное влюбленным в нее героем на земле и на небесах; затем оборачивается, у Матусовского, *чудесной девушкой Тоней*, она же *Антонина Петровна*, она же, метафорически, *неспетая песня* героя; а у Окуджавы предстает уже только *песенкой*, сначала *неспетою* вроде бы лишь временно (*еще*), но в итоге окончательно — той, *которую поэт спеть так и не смог*.

В самом начале 1960-х у Окуджавы со Смеляковым сложились очень напряженные взаимоотношения — личные и профессиональные (см.: [Быков 2009: 331–332, 406–416]):

<Д>ля координат лирического мира Окуджавы <Смеляков> это фигура принципиальная, хотя почти никогда не называемая им вслух <...> Смеляков — в шестидесятые главный оппонент, с которым Окуджава спорит жестко, убежденно и пристрастно. Что-то они друг в друге почувствовали с самого начала, и любовь-ненависть — не столько личная, сколько литературная, хотя разделить это до конца никогда не получается, — оставалась между ними до конца [Быков 2009: 409–410].

В этом свете интересно обратить внимание на некоторые переключки (скорее всего, невольные) стихов Окуджавы с занимающей нас в связи с ГП «Хорошей девочкой Лидой». Таков, например, «Детский рисунок»:

Вот площадь в сентябрьском стиле.  
Вот девочка в узком окне.  
Две белых ладони застыли,  
как память ее о весне.

На эту осеннюю площадь  
чудесную лошадь веду.  
Лиловая умная лошадь  
шагает за мной в поводу.

В губах — золотой подорожник,  
 зеленая грива густа...  
 Какой сумасшедший художник  
 позволил сойти ей с холста?

*Походкой* своей неземною  
 она потешает народ,  
 но счастлив я знать, что за мною  
 лиловая лошадь *идет*,

что эта зеленая грива,  
 как поздняя нива, густа...  
 Уж если она некрасива,  
 что значит тогда красота?

От хохота рушится площадь,  
 хватается всяк за живот...  
 Но тихая, умная лошадь  
 по городу гордо *идет*,

под узким оконцем *шагает*,  
 и видит она над собой,  
 как с белой ладони слетает  
 счастливый петух голубой.

<1967>

Тут и ходьба, и окно, и наблюдатели, и зелень, и метахудожественная проблематика — вплоть до формулировки задаваемого вопроса: *что значит тогда красота?* (ср. у Смелякова: «Да чем же она хороша?»). Правда, на эту формулировку мог повлиять и финал «Некрасивой девочки» Заболоцкого (1955), переключки с которой в «Детском рисунке» тоже значительны, ср.: «Среди других играющих *детей* / Она напоминает *лягушонка*»; «А если так, то *что есть красота* / И почему ее обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?» Но размер и ритм в ГП — тот же, что у Смелякова, Амзжмжм, тогда как у Заболоцкого иной: Я5мж (с переменной рифмовкой).

**7. Структура.** Обратимся к композиции ГП и построфному анализу текста. Тема стихотворения разворачивается по трем линиям: возникновения песенки, ее авторства и модуса существования. И по всем трем она решается подчеркнуто двусмысленно: песенка то ли поется, то ли нет, то ли лирическим «я», то

ли нет, то ли в реальном настоящем, то ли в виртуальном будущем. Эта тройственная амбивалентность пронизывает структуру вещи, в частности ее разнообразные неграмматичности.

I строфа строится на инверсии: прилагательному *лучшую* приходится ждать своего существительного *песенку* в течение почти трех строк, да к тому же между ними вопреки синтаксической правильности (лингвисты сказали бы: непроективно) вставляется часть сказуемого, причем «не та» (*хожу, а не слушаю, управляющее словом песенку*). Само это прилагательное отягощено препозицией двух относящихся к нему слов (*наверное и самую*), из которых первое призвано смягчить категоричность второго, и постпозицией еще одной оговорки (*на нашей земной стороне*), занимающей целую строку. Эти инверсии и ретардации как бы задерживают нормальный ход времени, чуть ли не отменяют его<sup>20</sup>. Но с грамматическими временами все пока что в порядке.

В последней строке четверостишия начинается новое предложение: это еще один сдвиг, так сказать, строфический анжамбеман. Заодно у «я», и без того не активного сочинителя, а пассивного слушателя, отнимается грамматическая роль независимого субъекта: она передается самой *песенке*.

Во II строфе не вполне грамматично сочетание *еще очень неспетая*, тоже подрывающее ход времени, а заодно предвещающее финальную «неспетость». Кстати, такой наивный нажим на внутреннюю форму слова, своего рода старательный каламбур, излюбленный прием Окуджавы (возможно, восходящий к блоковскому *тоска дорожная, железная = железнодорожная*). Ср.: «А женщину зовут *Дорога*. / Какая дальняя она»; «Какая *царская* нынче осень в *Царском Селе!*»; «*Затянулся* наш роман. / Он *затянулся* в узелок...»; «О, есть ли что на свете *колыбельнее*, чем эта *колыбельная* ее?»; «*Дорога*, слишком *дорого* берешь»; «*Лето* кончается. *Лета* уж близко»; «Подобно жизни иная, / *Рог, довольно Золотой...*»

Слово *зелена* двусмысленно: оно означает незрелость применительно к плодам и, переносно, к людям, но никак не к *траве*, так что сочинению *песенки*, при всей ее «зелености», как бы обещается успех.

---

20 Об инверсии, работающей в стихах Дилана Томаса на «остановку времени», см.: [Freeman 1975]; о сходной роли рифменной ретардации у Пастернака см.: [Жолковский 2014: 60–61].

*Чудится* подает надежду на магический контакт с виртуальным будущим, но все еще в грамматических рамках настоящего.

В III строфе «я» переносится во *время*, которое им *не пройдено* (амбивалентно подхватывая *хожу* из I строфы), и слышит исполнение мелодии неким виртуальным Другим: *я слышу, выводит мелодию / какой-то грядущий трубач* (ср. *Сужается какой-то тайный круг* у Ахматовой), которому «я» вскоре уступит свое авторство. Но грамматика по-прежнему соблюдается — если, конечно, форму *слышу* понимать в смысле «слышу внутренним слухом» (как в I строфе).

Впрочем, переход из настоящего в будущее стоически мыслится как *недолгий*: *сквозь смех наш короткий и плач*.

В IV строфе (построчно повторяющей и варьирующей первую) оксюморонно замыкаются все сюжетные линии.

Точка зрения аграмматически переносится в будущее, ставшее настоящим (*кружит*), из которого взгляд бросается в бывшее настоящее, а ныне прошлое: *не смог*. Ср. отчасти сходный аграмматизм у Пастернака: «*Я вижу <...> Всю будущую жизнь насквозь; / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось*». Только там все *оправдалось и сбылось*, а здесь — *спеть я не смог!*

И, как водится в случае подлинного (пусть амбивалентного) «провала» (а не чисто риторической рекузации), это *не смог* завершает композицию.

Остается вопрос, что же тут так *легко, необычно и весело!* Да то, что песенка никогда не принадлежала «я»: он только *слушал* ее, и ему нетрудно расстаться с ней — отдать ее, с фольклорной, а отчасти еще и по-советски коллективистской широтой, *какому-то грядущему трубачу*, народу, читателю... Окуджава доводит здесь до парадоксального предела ту непринужденную легкость, с которой поэзия органично навеивалась откуда-то извне Пушкину, Фету, Пастернаку, Ахматовой. Этому внешнему источнику он отвечает полной взаимностью и отказывается выдавать полученное столь легким путем *за свое!*

А *кружа над скрещеньем дорог*, песенка оказывается уже как бы на полпути с *нашей земной стороны* к той, про которую в позднейшем тексте будет сказано: «В Иерусалиме небо близко» (1993).

При этом, в соответствии с окуджавовской поэтикой амбивалентности, не исключено, что «я» все-таки сочинил свою *главную песенку* и только вот *спеть ее не смог*, причем не вообще какую-то *ту, самую главную*, а именно *ту самую, главную*, которая *шевельнулась* в нем в I строфе.

Или скажем в заключение так: хотя песенка и шевельнулась в голове/душе поэта, а ее музыка, сначала чудившаяся ему, в конце концов зазвучала на трубе, и на эту мелодию легли соответствующие слова, тем не менее текст читателю так и не предъявляется, и в этом смысле она, пожалуй, остается-таки неспетой. Но сама проблематичность такого сочинения/не-сочинения, исполнения/не-исполнения, авторства/не-авторства оказывается передана вполне успешно. В итоге песенка, может быть, и не спета, но зато мета-спета, что, пожалуй, ничем не хуже.

## Литература

- Быков Дмитрий.* Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2009.
- Гаспаров М. Л.* «По синим волнам океана...» (3-ст. амфибрахий: интеграция ореола) // *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 120–151.
- Жолковский А. К.* «Рай, замаскированный под двор»: заметки о поэтическом мире Окуджавы [1979] // *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 109–135.
- Жолковский А. К.* «Гроза, моментальная навек»: цайт-лупа и другие эффе́кты // *Жолковский А. К.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: НЛО, 2014. С. 59–78.
- Жолковский А. К.* Ум в царстве дурака: «Антон Палыч Чехов однажды заметил...», или Поэтика недоговаривания // *Звезда.* 2021. № 1. С. 270–281.
- Маяковский В. В.* Как делать стихи? // *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. 12 / Ред. З. Паперный. М.: Художественная литература, 1959. С. 81–117.
- Окуджава Булат.* Стихотворения / Сост. В. Н. Сажин и Д. В. Сажин, примеч. В. Н. Сагина. СПб.: Академический проект, 2001.
- Пастернак Б. Л.* Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М.: Искусство, 1990.
- Шраговиц Евгений.* Загадки творчества Булата Окуджавы: глазами внимательного читателя. СПб.: Алетейя, 2015. URL: <http://libusta.site/b/424258/read#anotelink85> (дата обращения: 01.03.2021).
- Freeman Donald.* The strategy of fusion: Dylan Thomas's syntax, style and structure in literature // *Essays in new stylistics* / Ed. by Roger Fowler. Ithaca, NY: Cornell U. P., 1975. P. 19–39.
- Riffaterre Michael.* Semiotics of poetry. Bloomington & London: Indiana U. P., 1978.

## References

- Bykov, D. (2009). *Bulat Okudzhava*. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
- Freeman, D. (1975). The strategy of fusion: Dylan Thomas's syntax, style and structure in literature. In: R. Fowler, ed., *Essays in new stylistics*. Ithaca, NY: Cornell U. P., pp. 19-39.
- Gasparov, M. (1999). 'On the blue waves of the ocean...' ['Po sinim volnam okeana...'] (3-foot amphibrach: semantic halo integration). In: M. Gasparov, *Metre and meaning. On a mechanism of cultural memory*. Moscow: RGGU, pp. 120-151. (In Russ.)
- Mayakovsky, V. (1959). How to make poems? In: Z. Paperny, ed., *The complete works of V. Mayakovsky (13 vols)*. Vol. 12. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 81-117. (In Russ.)
- Pasternak, B. (1990). *On art. 'Charter of immunity' ['Okhrannaya gramota'] and notes on art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of poetry*. Bloomington & London: Indiana U. P.
- Sazhin, V. and Sazhin, D., eds. (2001). *Poems by B. Okudzhava*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
- Shragovits, E. (2015). *The riddles of Bulat Okudzhava's works: Through the eyes of an attentive reader*. St. Petersburg: Aleteiya. Available at: <http://flibusta.site/b/424358/read#anotelink85> [Accessed 1 Mar. 2021]. (In Russ.)
- Zholkovsky, A. (1979). 'Paradise disguised as a courtyard': Notes on Okudzhava's poetic world. In: A. Zholkovsky, *Selected articles on Russian poetry: Invariants, structures, strategies, intertexts*. Moscow: RGGU, 2005, pp. 109-135. (In Russ.)
- Zholkovsky, A. (2014). 'Thunderstorm, instantaneous forever': Zeit as a magnifying glass and other effects. In: A. Zholkovsky, ed., *Tea table poetics and other analyses*. Moscow: NLO, pp. 59-78. (In Russ.)
- Zholkovsky, A. (2021). The mind in the fool's realm: 'Anton Palych Chekhov once said...', or the poetics of understatement. *Zvezda*, 1, pp. 270-281. (In Russ.)