
Александр Жолковский

УМ В ЦАРСТВЕ ДУРАКА

**«АНТОН ПАЛЫЧ ЧЕХОВ ОДНАЖДЫ ЗАМЕТИЛ...»,
или ПОЭТИКА НЕДОГОВАРИВАНИЯ**

- I 1 Антон Палыч Чехов однажды заметил,
 2 что умный любит учиться, а дурак учить.
 3 Скольких дураков в этой жизни я встретил!
 4 Мне давно пора уже орден получить.
- II 1 Дураки обожают собираться в стаю.
 2 Впереди — главный во всей красе.
 3 В детстве я верил, что однажды встану,
 4 а дураков нету: улетели все.
- III 1 Ах детские сны мои — какая ошибка,
 2 в каких облаках я по глупости витал!
 3 У природы на устах коварная улыбка...
 4 Может быть, чего-то я не рассчитал.
- IV 1 А умный в одиночестве гуляет кругами,
 4 он ценит одиночество превыше всего.
 5 И его так просто взять голыми руками...
 6 Скоро их повыловят всех до одного.
- V 1 Когда ж их всех повыловят, наступит эпоха,
 2 которую не выдумать и не описать.
 3 С умным хлопотно, с дураком плохо.
 4 Нужно что-то среднее, да где ж его взять?

- VI 1 Дураком быть выгодно, да очень не хочется.
 2 Умным очень хочется, да кончится битьем...
 3 У природы на устах коварные пророчества.
 4 Но может быть, когда-нибудь к среднему придем¹.

Эта песня Окуджавы — одна из моих самых любимых. Завораживающая, смешная, грустная и, увы, вновь и вновь актуальная, этакий 66-й сонет нашего барда². И мастерски построенная — словесно и, насколько могу судить, музыкально.

Поражает, как непрямо в ней все говорится — уклончиво, двусмысленно, с экивоками и подмигиваниями — по известному принципу: *«Да» и «нет» не говорить, Черно с белым не носить*. Подобное письмо называется эзоповским, и оно было типично для времен брежневского застоя, когда создавалась эта песня, адресованная слушателю/читателю, понимающему все с полуслова³.

Думаю, что в артистичной, до предела изощренной непрямоте этой вещи и состоит ее прелесть. Непрямоте, вроде бы неуместной при серьезном разговоре об уме и глупости, но тем более эффективной — как всякое успешное совмещение крайностей (ломоносовское «сопряжение далековатых идей»).

Главный риторический ход песни состоит в том, что тема «ума» как чисто интеллектуальной категории подменяется размышлениями о житейской «разумности» — проблемах социальной адаптации⁴, чем на «умственную» коллизию отбрасывается иронический свет⁵. Лирический герой, явно тянущийся к «умным», но оказывающийся перед практическим выбором, старается остаться где-то посередине, колеблется, и с ним колеблется вся сюжетная перспектива песни, причем сами эти колебания, в свою очередь, подвергаются сокрытию, маскировке, замалчиванию.

В результате текст оказывается окутан аурой недоговоренности, на службу которой ставится соответствующий языковой инструментарий:

- инфинитивные и другие бессубъектные и эллиптические конструкции,
- модальные глаголы,
- неопределенные частицы,
- вопросительные формы и т. д.

Языковым модальностям вторят сходные «условные» мотивы из любимого Окуджавой сказочно-романтического репертуара.

Речь ведется как бы наивно, окольно, путано, с постоянным перетеканием смыслов — так, чтобы автора, не дай бог, не поймали на слове. Но это значит, что каждое слово старательно выискано, отобрано, повернуто, переозвучено, — заслушаешься. Заканчивается песня полуфантастическим упованием на *среднее*, то есть на некий медиационный компромисс, и лукавой компромиссностью пронизано в ней все, от начала до конца: лексика, грамматика, метрика, музыкальная интонация.

Стихотворный текст написан нестрогим сегментным дольником⁶ — в основном строками с тремя сильными иктами в каждом из полустушиий, четко разделенных цезурой. Этим задается в меру единообразный, но достаточно вольный, раздумчиво-разговорный, «компромиссный» ритм.

Различная длина безударных интервалов между иктами — конститутивная черта всякого дольника, делающая его ритм менее строгим, чем привычные силлаботонические ритмы. Собственно же дольникова нестрогость состоит в тенденции к уменьшению числа ударений в полустушиях с трех до двух, а междуиктовых интервалов — до нуля слогов. Одновременно с этим действует противоположная тенденция — к регуляризации дольника, вплоть до выбора форм, ритмически совпадающих с «правильными» размерами: хореем, ямбом и амфибрахийем.

На эти собственно стиховые вольности накладывается еще один ритмический рисунок — музыкальный, последовательно хореический, для чего иногда применяется переакцентуация слов, хорошо слышимая в авторском исполнении; тем самым повышается как единообразие общей интонации, так и ее вариативность. Сильные доли в стихе и в песенной мелодии иногда не совпадают, и возникает компромисс между дольниковостью, силлаботоничностью и силлабичностью⁷, звучащий несколько неопределенно, отчужденно, «объективно» — как бы и нашим и вашим. Такая ритмическая равнодействующая хорошо соответствует тематике и стилистике текста — осторожному лавированию между «умом» и «глупостью», «риском» и «разумностью», «правильным» поведением и «неправильным».

Но обратимся к тексту.

I строфа

1. *Антон Палыч Чехов*. Фигура двойственная, но авторитетная и по официальным советским меркам вполне приемлемая. Конечно, Чехов не революционер — в отличие от Маркса, Чернышевского, Ленина, Горького, и даже не великий философ/идеолог — в отличие от Сократа, Вольтера, Достоевского, Толстого. Зато он «из простых» — внук крепостного, а в то же время интеллигент, доктор — в пенсне, с прекрасными руками, одеждой, душой и мыслями. Классик советского пантеона, хрестоматийно мудрый, т. е. как бы обязательный, но деликатный, гуманный, — «объективный». Идеальный медиатор.

Его имя дается без фокусов, а вот отчество — в нарочито разговорном, патриархально-деревенском варианте⁸. Этим фигура Чехова как бы снижается, спускается с пьедестала и — в духе «скромной компромиссности» — приближается к слушателям, предлагая вместо официальной авторитетности свойскую доверительность. Одновременно повышается статус лирического «я», предстающего чуть ли не лично знакомым с классиком.

Впрочем, некий фокус проделывается и с именем *Антон*. Ритмически этот стих — правильный 4-ст. амфибрахий со сверхсхемным ударением на 3-м слоге 1-й стопы (*Пáлыч*). Но хорейский музыкальный акцент падает на нечетные слоги всех трех слов 1-го полустишия. Для имени (*Антóн*) это означает переакцентуацию (*А́нтон*); для отчества — легитимизацию ударения на 1-м слоге (*Пáлыч*), а для фамилии — подтверждение и, значит, гармоничное усиление «нормального» (словарного и стихового) ударения (*Чéхов*)⁹. В результате ударными оказываются оба слога имени *Антон* и все три компонента собственного имени писателя. Такое монотонное квази-силлабическое скандирование одновременно и выпячивает, и скрадывает авторитет цитируемого классика, а заодно сразу же задает компромиссную «правильность/неправильность» ритма.

Однажды заметил. Последующей максиме о свойствах *умных и дураков* придается характер словесного поступка, образующего завязку действия. Дело представляется так, будто Чехов, в один прекрасный момент, пусть между делом и без особого нажима, высказал приводимую далее оригинальную мысль — тогда как, согласно комментаторам, он просто занес в свою записную книжку пословицу, встреченную у Даля¹⁰. Тем самым авторитетность цитаты и повышается, и наррати-

визируется, лукаво поддерживая образ лирического «я» как слышавшего мудрые слова от самого Чехова.

2. *Что умный любит учиться, а дурак учить.* Вводится центральная тема «ума/глупости», и делается это через посредство третьего лица — отдельной, независимой, высшей или, во всяком случае, посторонней, инстанции: об *умных* и *дураках* высказывается *Чехов*. Максима звучит парадоксом, но вполне убедительным: с одной стороны, смешно, что *учить* берется не *умный*, а *дурак*, с другой — ясно, что *умный* потому и умен, что охотно учится, а *дурак* потому и глуп, что учиться не желает.

Повествование вроде бы держится в пределах сугубо интеллектуальной тематики, но подспудно уже делается первый шаг за эти рамки. Он состоит в том, что поведение *дураков* предстает негодным не только интеллектуально, но и социально — как навязывание себя окружающим. Этот контраст проецируется в языковую сферу: интеллектуальная сосредоточенность *умных* на себе и учебе выражается возвратной формой *учиться*, а социальная агрессия *дураков* — активной формой того же глагола *учить* (прием «КОНТРАСТА с тождеством»).

Характерным образом, глагол *учить*, в принципе переходный, выступает здесь без прямого дополнения (*учить кого*), открывая длинную серию подобных грамматических, в частности актантных, неопределенностей. Невольно возникает — и остается без ответа — вопрос, берется ли *дурак* учить в том числе и *умных*. Открытым он останется до конца текста: в напрашивающийся прямой конфликт *умные* и *дураки* так и не вступят: драма будет развиваться исключительно внутри лирического «я».

А само появление в первой же строфе инфинитивных — то есть модальных — форм (*учить*, *получить*) знаменует начало осторожно-го движения из прошлого (*заметил*, *встретил*) и настоящего (*любит*) в предполагаемое будущее (*к придем*).

Ритмически 2-е полустишие — это трехстопный хорей, причем полноударный — благодаря музыкальному ударению и на безударном союзе *А*. По сравнению с этим причудливый дольник 1-го полустишия, одновременно хореизированный и амфибрахизированный, пропеваемый музыкальной скороговоркой, звучит подчеркнуто «неправильно, своевольно», — вторя аналогичному конфликту между жизненными стратегиями *умных* и *дураков*.

3. *Сколько дураков в этой жизни я встретил!* Намечается тема численного преобладания *дураков*: на одного «я» их приходится множество (подчеркиваемое «лишним» — музыкальным — ударением на первом слоге слова *дурако́в*)¹¹. Впервые эксплицитно и сразу очень эмоционально — в восклицательном ключе — заявляет о себе лирическое «я»: следуя авторитетному чеховскому взгляду, оно четко отделяет себя от *дураков*. Заметим, что восклицательность опирается на полускрытую вопросительность слова *сколько*, подмигивающего интеллектуальной тематике песни и установке на неопределенность («неизъявительность») делаемых утверждений.

4. *Мне давно пора уже орден получить.* Продолжается личная тема (*мне*). Мысль, что общение с множеством *дураков* заслуживает награды, развивает тему личного отстранения «я» от *дураков* и признания их социальной вредности. Надежды на *орден* подаются в излюбленном Окуджавой модальном ключе — как очевидным образом нереальные: законные, но все не сбывающиеся. От какой инстанции ожидалось бы получение мифического *ордена*, остается неопределенным, но под сурдинку опять проходит тема неблагоприятных социальных взаимоотношений. При этом строка звучит вызывающе требовательно (хотя и, как всегда, не без самоиронии) — благодаря стиховой хореичности, совпадающей на этот раз с хореичностью музыкальной.

II строфа

1. *Дураки обожают собираться в стаю.* Продолжается авторитетный, со стороны и несколько свысока, рассказ «я» о поведении *дураков*, причем теперь уже исключительно о его социальных формах: как коллективного, даже массового, метафорически животного и потенциально опасного скопления (*стая* — волков?). В обоих полустипах акцентируются безударные первые слоги слов, поддерживая эффект изосиллабического скандирования.

2. *Впереди — главный во всей красе.* Иронически констатируется наличие некой примитивной иерархии — тщеславно-харизматичного *главного*, наделенного некими неназванными знаками отличия (возможно, подразумеваются любимые советскими руководителями, в частности Л.И. Брежневым, иконостасы нагрудных регалий¹²). Пер-

вое полустишие — энергично краткое, но все же трехиктовое, с хорейским зачином (и, соответственно, со скандирующим музыкальным ударением на 1-м слоге) и дополнительно интенсифицированное дольниковым стыком 2-го и 3-го ударений (*впередí — гла́вный*). Второе полустишие — еще более краткое, двухиктовое (вместо более «правильного» **Во всей [своей] красе*), ямбическое. Этот пропуск сильного икта кладет компенсаторное квазиударение на 1-й слог слова *красе*, делая его как бы двухударным (*кρά-сé*), а полустишие — скандированно квази-трехиктным. Скандирование подчеркивается внутренней рифмой *всей — красе*.

3. *В детстве я верил, что однажды встану*. Во второй половине строфы на передний план опять выступает лирическое «я» со своими надеждами, на этот раз окрашенными в тона незрелого детства (а не долгого жизненного опыта, как в I строфе). Этот хронологический ход, ситуация утреннего пробуждения (= типичный для Окуджавы «начинательный» мотив¹³) и уже знакомое *однажды* придают повествованию занимательность, даже драматизм. А тот факт, что на *дураков* лирический герой смотрел свысока *в детстве*, с одной стороны, свидетельствует о его подлинных симпатиях, а с другой, задает контрастный отправной пункт для его постепенного компромисса с реальностью. *Встану* — первая заявка на будущее, правда, пока что это так наз. будущее в прошедшем, — предвестие форм буд. вр. в заключительных строфах.

4. *А дураков нету: улетели все!* Впрямую (и очень эмоционально, с восклицательным знаком) выражается негативное отношение «я» к *дуракам* — вплоть до желания полностью от них избавиться. Но путем не физического истребления, а по-детски сказочного, волшебного устранения, принимающего — в согласии с образом *стаи* (как оказывается, относительно безопасной, не волчьей, а птичьей) — готовую форму отлета куда-то в иные края¹⁴. Грамматически *нету* и *улетели* — формы наст. и прош. вр., но по смыслу это все еще модальное будущее в прошедшем, так что парадокс безоговорочной, но неоправданнейшей веры в чудо заострен до максимума — употреблением сов. вида прош. времени, этакого будущего плюсквамперфекта.

В плане ритма перед нами эффектный квазихорей, получающийся благодаря музыкальным ударениям на нечетных слогах, с силлаби-

зирующей переакцентуацией слова *дураков*: языковое ударение падает на 3-й слог, а дополнительное музыкальное — на 2-й.

III строфа

1. *Ах, детские сны мои — какая ошибка.* Но утопическим надеждам, *снам*, не дано сбыться, — без слов понятно, что *дураки* никуда не делись. Восклицательный накал не ослабевает, но теперь это интонация острого разочарования (*Ах*). Причем, в отличие от предыдущих, III строфа от начала и до конца посвящена переживаниям лирического «я». Соответственно, она и в музыкальном плане звучит иначе — как эмоциональный припев после двух медитативно-повествовательных куплетов.

Интересный сдвиг происходит также в плане тематического развертывания. Лирический герой не только огорчается, но и осознает свою *ошибку*, что непосредственно перекликается с центральной темой «ума/глупости», причем вдвойне, поскольку *ошибка* касается не чего иного, как представлений о *дураках*. Он вынужден покинуть свою исходно превосходительную позицию то ли вообще над схваткой (включая и над *умными?*), то ли как минимум над *дураками*. Ему приходится вовлечься в конфликт, и сам оказавшись в *дураках*, он проявляет свойственную *умным* готовность *учиться* — начиная с признания *ошибки*. Но оборотная сторона медали состоит в том, что, как мы увидим, *учиться* он будет, так сказать, не на *умного*, а на социально адаптированного полу-*дурака* — на *среднего*.

2. *В каких облаках я по глупости витал!* Горькое осознание реальности звучит вовсю: тут и нарастающая восклицательность (опять на полувопросительной подкладке: *каких*), и поэтическое — автоироническое — витание *в облаках* (хорошо согласованное с воображаемым полетом *стаи* *дураков*), и разговорно-прямолинейное признание собственной интеллектуальной несостоятельности: *по глупости*.

3. *У природы на устах коварная улыбка.* После интеллектуального провала лирического «я» превосходительная роль объективного судьбы отдается новой инстанции, в роли которой выступает *природа* — звучащая (несмотря на неприятзательность строчной начальной буквы) как осторожный эвфемизм Фортуны, Провидения, Господа...

А проклятая неопределенность принимает — под знаком общей компромиссности — вид *коварной*, но все-таки *улыбки*.

4. *Может быть, чего-то я не рассчитал*. Заключительная строка припева сочетает личную ноту (*я*) с переходом от эмоций к трезвому — в духе скромной модальной неопределенности (*может быть, чего-то*) — размышлению об *ошибках*. Последнее принимает ошутимо прагматический, «приходо-расходный», характер, что подчеркивается семантической контрастностью рифменной пары, сопрягающей заоблачное *вита*л с приземленно-бухгалтерским *не рассчита*л.

В плане временной перспективы вся строфа — разочарованный возврат в настоящее и прошлое (с опущенной связкой в 1-й и 3-й строках и формами прош. вр. во 2-й и 4-й).

IV строфа

1-2. *А умный в одиночестве гуляет кругами, / он ценит одиночество превыше всего*. Объективно-авторитетное повествование, прерванное детскими реминисценциями, возвращается, чтобы сосредоточиться на социальных повадках второго протагониста, тоже подаваемого вчуже: *умного*. В противоположность *дуракам*, он представлен в единственном числе, и на этой своей философско-романтической уединенности, а значит, асоциальности, он настаивает (вспомним задавший его интеллектуальную установку возвратный глагол *учить*ся). Настаивает, надо понимать, «неумно, нерасчетливо», — заикливаясь на чем-то своем и не обязательно осмысленном: за *гуляет кругами* слышится порочное «хождение по кругу».

3. *И его так просто взять голыми руками*. Одинокая позиция оказывается социально уязвимой — делает *умного* легкой добычей враждебных социальных сил (как в детстве «стайность» *дураков* подсказывала вероятность их исчезновения). Добычей *умный* является пока что потенциальной — ввиду модальности конструкции «*просто* + инфинитив (*взять*)» и неопределенности подразумеваемого субъекта этого инфинитива: о чьих *руках* идет речь, то есть кто будет «брать», не уточняется. Да и в ход руки пока не пускаются. Но мотив физического насилия звучит — впервые и сразу угрожающе. То, что он выска-

кивает внезапно, неизвестно откуда, без подготовки и предупреждения, лишь подчеркивает его самоочевидную актуальность.

Грамматическое настоящее, вернувшееся в 1-й строке и сохраняющееся во 2-й, знаменуя неоспоримую реальность, развивается в 3-й, с добавлением инфинитива *взять*, модально направленного в еще более суровое будущее.

4. *Скоро их повыловят всех до одного.* Цель возможной агрессии проясняется: это тотальное изъятие *умных* из социального поля — в параллель и контраст к детским мечтам «я» о полном устранении *дураков*. Но там *дураки* по мановению волшебной палочки улетали сразу *все*, здесь же каждого одинокого умника предполагается отлавливать по отдельности, со столь же, впрочем, исчерпывающим результатом: *всех до одного*. Организаторы этой акции остаются неопределенными — на смену инфинитивной конструкции (*так просто взять*) приходит неопределенно-личная в 3-м л. мн. ч. (*повыловят*). Но характер операции указывает по умолчанию на силовые структуры, каковые возникает соблазн отождествить с *дураками*, что, впрочем, в тексте не прописывается. Сочетание «*скоро + буд. вр. (= сов. в. наст. вр.)*» сохраняет некоторую ауру модальности, но модальности, уже начавшей перерастать в реальность и обещающей в недалеком будущем достичь завершения.

У строфа

1. *Когда ж их всех повыловят...* Операция по зачистке остается виртуальной — теперь еще и под знаком придаточности (*Когда*). Но поэт повторяет — смакует — эту глагольную форму, означающую полный и успешный охват объектов действия (благодаря совершенному виду и сочетанию приставок *по-* и *вы-*) и наглядно разыгрывающую их многочисленность (самой своей длиной и труднопроизносимым повтором согласного *в*).

2. *...наступит эпоха, / которую не выдумать и не описать.* Виртуальность и неопределенность сохраняются — благодаря двум бессубъектным инфинитивам под отрицаниями. На кого ляжет задача описания немыслимой антиутопии, опять-таки не говорится. Но по умолчанию эта роль выпадает на долю лирического «я», ставя его

умственные и творческие способности в связь друг с другом — и под вопрос. Это хорошо согласуется с «интеллектуальной» темой песни и поисками лирического героя своего места — в частности, как поэта — в мире глупости и социального прессинга. А иронически употребленные инфинитивы *не выдумать* и *не описать* (перифраз фольклорной похвалы *Ни в сказке сказать, ни пером описать*) эффектно контрастируют с научно-историческим понятием *эпохи* — и равнодействующей этого парадоксального сочетания становится искомая «дистопическая» нота.

Невероятности *эпохи* вторит исключительная краткость двухударного, амфибрахического полустихия — без музыкального акцента на нечетных слогах, который был бы возможен при исполнении с перекцентуацией: **на́ступит эпо́ха*.

3. *С умным хлопотно, с дураком плохо*. Наконец, хотя бы в общих чертах, формулируются социальные проблемы, связанные с двумя интеллектуально противоположными протагонистами. По-видимому, *умный* затрудняет жизнь окружающих сложными вопросами и независимым поведением¹⁵, от *дурака* же попросту нет никакого толка. Но на чей взгляд дело обстоит именно так? Скорее всего, подразумевается точка зрения властей, склонных к отлову умников, но не исключено, что такова и точка зрения лирического героя, о чувствах которого речь обычно заходит во вторых половинах куплетов и которому предстоит сделать свой жизненный выбор. Альтернативные опции предстают в виде роскошного контраста с тождеством: паронимической пары *хлопотно/плохо*.

Афористичность безглагольных формулировок поддерживается ритмической и музыкальной краткостью полустихий — как 1-го, отчетливо двухударного и двухиктного, так и 2-го, двухударного с нулевым междуиктовым интервалом (вместо ожидаемой «нормальной» 3+3-иктовой строки вроде: **С умным как-то хлопотно, (а) с дураками плохо*).

4. *Нужно что-то среднее, да где ж его взять?* Неопределенность нарастает — благодаря:

- еще одному бессубъектному инфинитиву (опять-таки модально направленному в будущее);
- бессубъектному модальному *нужно*;

- уже опробованной неопределенной частице *-то* при неопределенном местоимении *что* (ср. *чего-то* в III строфе);
- впервые откровенно вопросительной, а по смыслу отрицательной, форме, обнажающей интеллектуальную растерянность «я»;
- и грамматическому среднему роду — идеальной иконической проекции искомого компромиссного *среднего*¹⁶, — роль, на которую могло бы претендовать лирическое «я», все время маневрирующее между протагонистами, но напрямую этого не делающее.

VI строфа

1. *Дураком быть выгодно, да очень не хочется.* Это последняя строфа, в песенной версии — второй припев. Как и в первом припеве, речь сразу заходит о чувствах и размышлениях лирического «я», правда, лишь косвенно. Формы 1-го лица отсутствуют, налицо безличные предикативы *выгодно* и *не хочется*, подобные аналогичным формам *хлопотно* и *плохо* предыдущей строфы, смысловым продолжением которых они являются. Но эмоциональное *очень не хочется* говорит — имплицитно, но вполне прозрачно — в пользу перволичного прочтения. При этом первое *быть* относится к настоящему, а второе, опущенное при *хочется* (глаголе в наст. вр., лексически воплощающем оптативность), — к модальному будущему.

В 1-м полустишии налицо уже привычное скандирование: музыкальное ударение на безударном 1-м слоге (*ду́рако́м*), чем как бы уравнивается внеметрическое ударение на полнозначном *быть*. Далее, на 1-м слоге слова *выгодно* логическое, стиховое и музыкальное ударения совпадают, — так сказать, иконически одобряя житейскую «разумность».

Второе полустишие, по смыслу противоположное первому, контрастирует с ним и своей двухударной амфибрахичностью.

2. *Умным очень хочется, да кончится битьем...* Личная заинтересованность «я» прописывается более четко, и открыто звучит тема выбора, стоящего перед героем, который все время старался оставаться над схваткой или где-то посередине. Негативные последствия присоединения к *умным* называются без обиняков.

Безличные и грамматически выдержанные в наст. вр. формы (*хочется, кончится*) лексически глядят в будущее, и физически недвусмысленный оборот *кончится битьем* венчает (в частности благодаря эффектно аллитерированной контрастной паре *хочется/ кончится*) печальный словесный ряд: *скольких... встретил — взять... голыми руками — повыловят — повыловят — хлопотно — плохо*. Но организаторы и исполнители *битья* по-прежнему остаются в двусмысленной тени.

Стиховой и музыкальный ритмы практически совпадают, опять-таки знаменуя правильность компромиссного осмысления ситуации.

3. *У природы на устах коварные пророчества*. Ретроспективная, осмысляющая *детские сны* «я» *коварная улыбка природы* из первого припева возвращается, опять в грамматическом наст. вр., но лексически она оборачивается здесь ее же, *природы*, не менее *коварными* и неопределенными, но явно менее улыбчивыми *пророчествами* на будущее.

4. *Но может быть, когда-нибудь к среднему придем*. Песня кончается на очередной неуверенной попытке надеяться, — опять модальной (*может быть*), с характерными нотками неопределенности (*когда-нибудь*, ср. выше *чего-то, что-то*) и установкой на некое компромиссное *среднее*, но во вполне отчетливом будущем (*придем*). Имеется ли в виду евристическое скрещение *умных с дураками*, призванное произвести однородное потомство со средним IQ, или некий социальный эксперимент по усредняющему перевоспитанию тех и других, остается загадкой. Ритмически в этой заключительной строке тоже как бы «все в порядке» — она более или менее бесконфликтно ямбична в первом полустишии и хореична во втором¹⁷.

Что же касается занимавшего нас на протяжении всего текста выбора между личной и общественной (по сути, властной) точками зрения, то модальный эзоповский компромисс находится и для него — в виде перволичной, но теперь множественной финальной формы буд. вр. *придем*. Лирическое «я», тщательно отгораживавшееся от обеих крайностей, делает наконец шаг — как всегда, осторожный, виртуальный, воображаемый — в сторону некой прагматической середины: коллективного лирического «мы». Так завершается извилистая траектория, прочерченная местоименными и другими актантами формами:

Чехов — умный — дурак — дураков — я — мне — дураки — главный — все — я — все — я — у природы — я — умный — его — голыми руками — их — всех до одного — их всех — эпоха — с умным — с дураком — среднее — его — дураком — умным — у природы — к среднему — придем.

В общем композиционном плане две последние строфы — это как бы вариации-обращения строф II и особенно III, заключающих первую половину песни: сказочные детские мечтания «я» оборачиваются удручающе дистопическим проектом повзрослевшего «мы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Н.А. Богомолову, Дмитрию Быкову, Олегу Лекманову, В.И. Новикову, Ладе Пановой, И.А. Пильщикову и Н.Ю. Чалисовой.

См. *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 / Сост. В.Н. Сажин и Д.В. Сажин; примеч. В.Н. Сажина. (Новая библиотека поэта). С. 361.

- ² Использованная в заглавии статьи строчка из стихотворения Пастернака «Брюсову» (1923): *Что ум черствеет в царстве дурака*, — в сущности перифраз 10-й строки 66-го сонета: *And folly (doctor-like) controlling skill*; ср. в позднейшем пастернаковском переводе (1940): *И разум сносит глупости хулу*.

- ³ Песня датируется 1979–1982 гг.; впервые официально она прозвучала в фильме «Из жизни начальника уголовного розыска» (1983), где была отдана проблемному персонажу — постепенно исправляющемуся бывшему зеку (актер и исполнитель песни Леонид Филатов). Впервые опубликована за границей, в альманахе «Часть речи», № 2/3 (Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. С. 73); на родине появилась в печати лишь в пору перестройки (1988; см. *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 646).

Это вторая у Окуджавы песня на ту же тему — как бы продолжение написанной двумя десятилетиями раньше, в эпоху оттепели, и потому более прямой «Песенки про дураков», 1960–1961 (Там же. С. 205–206). Сравнение двух текстов напрашивается, но здесь предпринято не будет; замечу только, что молчаливая отсылка к предыдущей вариации на ту же тему повышает прозрачность намеков, которыми изобилует новая.

- ⁴ В широком смысле это тот же топос, что в «Горе от ума», но отсылка к грибоедовской комедии как будто нет. Не исключена переключка со стихотворением Слуцкого «Люди сметки и люди хватки...» (1971, опубл. 1987):

Люди сметки и люди хватки победили людей ума <...> Люди сметки, люди смекалки <...> Люди хватки, люди сноровки <...> Ежедневно дают уроки, что нам делать и как нам жить.

- ⁵ По признанию Окуджавы, ирония — его любимая «муза», ср. восьмистишие «Я выдумал музу Иронии...» (1985; *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 409); об этом см.: *Новиков Вл.* Литературные медиаперсоны XX века. М.: Аспект-пресс, 2017. С. 136–137.
- ⁶ За стиховедческие консультации я благодарен И.А. Пильщикову; разумеется, содержательные выводы из них, здесь и ниже, остаются целиком на моей совести. См. его трактовку просодической ситуации в этой песне Окуджавы в статье: *Pilshchikov Igor. Jakobsonian «broad metrics»: a model for musical verse // Studia Metrica et Poetica, 2023, vol. 10* (в печати). — А.Ж.
- ⁷ Согласно И.А. Пильщикову, расхождения между стиховым и музыкальным ритмом компенсируются тенденцией к изосиллабизму полустиший: в 39 полустишиях из 48 (81%) длина полустишия от первого до последнего икта (т. е. за вычетом анакрусы, клаузулы, цезурных усечений и наращений) равна пяти слогама.
- ⁸ Ср. аналогичное *Сергеич* в «Былое нельзя воротить...» (1964): *А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем <...> извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается...* (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 284).
- ⁹ В авторском исполнении это всегда хорошо слышно, тогда как Филатов в фильме, напротив, старательно акцентирует только 2-й слог имени *Антон*, тем самым возвращая песню обратно в стих (и даже в актерскую декламацию).
- ¹⁰ См. *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 646, со ссылкой на статью: *Новиков Вл.* Булат Окуджава // Авторская песня: Книга для ученика и учителя. М., 1988. С. 53, в которой этой песне посвящен краткий разбор.
- ¹¹ Это — в отличие от ситуации в первом сочинении на тему, «Песенке про дураков», где *на каждого умного по дураку, / все поровну, все справедливо* (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 205).
- ¹² Н.А. Богомолов, автор книги: *Бардовская песня глазами литературоведа*. М.: Азбуковник, 2019, любезно дал следующую справку: «Первая из имеющихся у меня записей об исполнении песни «Антон Палыч Чехов...» относится к 14 октября 1982 г., то есть сделана за месяц до смерти Брежнева, и таким образом слова о «главном во всей красе» не являлись нарушением принципа *de mortuis nil nisi bene*, а вполне могли проецироваться на конкретную личность пристрастного к наградам генсека (электронное письмо ко мне от 11 сентября 2020 г.; Брежнев умер 10 ноября 1982. — А. Ж.).
- ¹³ Об этом инварианте Окуджавы см. *Жолковский А.К.* Рай, замаскированный под двор: заметки о поэтическом мире Окуджавы // *Он же*. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 109–135 (см. с. 113).
- ¹⁴ С этой строфой связан следующий эпизод из биографии Окуджавы, рассказанный Александром Городницким в его мемуарной книге «След в океане» (1993):

«[В]споминается <...> забавная история, относящаяся уже ко второй половине восьмидесятых годов. Тогда <...> были организованы гала-концерты авторской песни <...> В Ленинграде концерты проходили в огромном зале Ленинградского Дворца молодежи, битком набитом зрителями. На одном из концертов Вадим Егоров закончил свое выступление песней “Баллада о певчей стае”, посвященной Булату Окуджаве. В конце песни звучали такие патетические строчки: “Летит наш певчий клин, которому названья нету, и впереди вожак, которого зовут Булатом”. После него на сцену вышел Булат Окуджав, предыдущего выступления не слушавший, и спел свою знаменитую песню о дураках: “Дураки любят (sic) собираться в стаю, — впереди главный во всей красе”, чем вызвал большое оживление в зале» (см. <https://www.litmir.me/br/?b=570683&p=107>).

Примечательно в этой связи свидетельство Н.А. Богомолова: «История Городницкого относится к Ленинграду, а я сам был свидетелем того же самого в Москве, во время концерта 4 октября 1986 года на Малой спортивной арене Лужников. То есть вряд ли можно говорить о gaffe, это стало рассчитанной шуткой» (электронное письмо ко мне от 8 сентября 2020 г. — А. Ж.).

Комментируя этот сюжет в ходе обсуждения моего доклада на 8-й Международной конференции по наследию Окуджавы: Война и мир в творчестве Булата Окуджавы (Москва, 28.11.2020), вдова поэта О.В. Арцимович-Окуджавы высказала сомнение в возможности подобного «эстрадного» перформанса со стороны Окуджавы и предположила, что какие-то из приведенных мной свидетельств неточны.

- ¹⁵ Именно такими — на беду себе — предстают, в глазах Глупости, мудрецы вроде Сократа в иронической «Похвале глупости» Эразма Роттердамского.
- ¹⁶ Напрашивается переключка с горациевской «золотой серединой», но Окуджава в эту сторону не идет, привлекая «среднее» лишь в качестве иронической концовки своего эзоповского сюжета.
- ¹⁷ Стиховая ямбичность не противоречит музыкальной хореичности, поскольку ямб изоморфен хорею с точностью до анакрусы, занимаемой односложным союзом *Но* (справка, данная И.А. Пильщиковым).