

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

# ЛИТЕРАТУРНАЯ ГРУЗИЯ

Орган Союза писателей Грузии

ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 1957 ГОДА

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

- ГЕОРГИИ ЛЕОНИДЗЕ.** Стихи. Перевел Ян Гольцман 3
- ГУРАМ ДОЧАНАШВИЛИ.** Земля и Ваню и бук, дерево. Аллегорическое эссе о прозе. Перевела Маргарита Гржендзица 5
- ВАХТАНГ ХАРЧИЛАВА.** Стихи. Перевели Лариса Фоменко и Владимир Еременко 62
- РЕВАЗ МИШВЕЛАДЗЕ.** Новеллы. Перевели Виктория Зинина, Лиана Татишвили и Людмила Кравченко 68
- ИЗ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
- ГАБРИЭЛ РАТИШВИЛИ.** Малая повесть о России. Окончание. Перевели Инга Бахтадзе и Надежда Дмитрияди 115
- ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ СЪЕЗДА  
К СЪЕЗДУ
- РОМАН МИМИНОШВИЛИ.** Стимулировать духовную активность. Перевел Роберт Златкин 137

4

1986

<b>ГЕОРГИЙ ГАЧЧИЛАДЗЕ.</b> Пересекающиеся параллели . . . . .	148
<b>АНДРЕЙ СКОБЕЛЕВ, СЕРГЕЙ ШАУЛОВ.</b> Менестрели наших дней. . . . .	154
<b>РОКСАНА АХВЕРДЯН.</b> Забытые страницы запрещенного романа . . . . .	170

**ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ**

<b>АЛЛА БИБИЛАШВИЛИ.</b> Время и его творческое осмысление. К вопросу о художественных особенностях современной латиноамериканской прозы . . . . .	182
<b>ЗУРАБ КАРУМИДZE.</b> Мифопоэзия и музыкальное формотворчество. . . . .	189

**РЕЦЕНЗИЯ**

<b>ГИВИ ОРАГВЕЛИДZE.</b> «Копилка памяти». 196	
<b>ДОКУМЕНТЫ. ПИСЬМА. ВОСПОМИНАНИЯ</b>	
<b>ТАМАРА АМБАРОВА, ЛАМАРА САРИБКОВА.</b> Свидетель времени . . . . .	203

**ИСКУССТВО**

<b>ЭРАСТ КУЗНЕЦОВ.</b> Живопись Дарико Беридзе. . . . .	219
<b>ХРОНИКА</b> . . . . .	195, 224

Андрей СКОБЕЛЕВ,  
Сергей ШАУЛОВ

## МЕНЕСТРЕЛИ НАШИХ ДНЕЙ

Их трудно помыслить вместе и почти невозможно — отдельно. С тех пор как творчество обоих поэтов стало неотъемлемым фактом нашей духовной культуры, имена Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого неизменно возникали и возникают рядом — в простом перечислении или в противопоставлении одного другому, заходит ли речь о менестрельной поэзии вообще или о ком-либо из них в отдельности.

При этом надо сразу же оговорить, что художественное творчество и Б. Окуджавы, и В. Высоцкого к менестрельной поэзии не сводится, однако именно с ней связаны их первая слава и значение — и о ней сейчас речь...

Хотя сегодня еще трудно разобраться в путях становления поэзии современных менестрелей, все же можно сказать, что именно в творчестве Б. Окуджавы и В. Высоцкого проявились как бы полярные образцы возможностей, заложенных в этой форме поэтического мироосмысления. При всех более или менее очевидных различиях — в творчестве обоих поэтов есть очень много сходного, близкого, «родственного». «Как вы относитесь к творчеству Владимира Высоцкого?» — спросили Б. Оку-

джава в одном из интервью. В ответе прозвучала сугубо личная нота: «Острая боль, очень острая... Мы с ним встречались нечасто, суета заедала, но человеческая и песенная, литературная жизнь взаимно грела нас. ...Его нет с нами. Это болит и еще долго будет болеть»<sup>1</sup>. Магнитофонная запись сохранила и показательное признание В. Высоцкого: «Булат Окуджава — мой духовный отец...» Такое ощущение родства не только предполагает, но и прямо обуславливает между «отцом» и «сыном» отношения диалога, спора, соревнования.

Для того чтобы досконально и окончательно разобраться в этих непростых отношениях, пока нет многого: недостаточно освоено материал, не выработан надежный аппарат исследования. Внимательное изучение того, что принято называть «менестрельной поэзией», началось совсем недавно. Даже очевидно условное перенесение на феномен современной художественной жизни термина, обозначающего вполне определенное в историко-литературном и сословно-социальном планах явление средневековой культуры, отразило некоторую растерянность нашей критики, застигнутой как бы врасплох.

Сложность заключается уже в том, что менестрельная поэзия наших дней (как и ее древний прообраз) несет на себе печать нескольких родов искусства: литературы, музыки, театра. В то же время, думается, никто не станет возражать, что она в первую очередь именно поэзия, хотя и неотделимая от музыкальной мелодии. А вместе с тем выступление сегодняшнего менестреля с его неповторимым голосом, мимикой, жестом — своеобразный театр. Здесь есть свои пьесы, роли, актеры и зрители. Есть, пожалуй, даже своя скупая костюмерия — вспомним, например, «рабочий» костюм В. Высоцкого или по-домашнему элегантный костюм Б. Окуджавы. На первый взгляд этот театр — без декораций. Но и это не совсем так. Декорациями здесь служит сама жизнь — сегодняшняя, самая что ни на есть реальная, вещная, меняющаяся — будь то обстановка домашней камерности или интерьер переполненного зала НИИ. Тем не менее в первую очередь менестрельная поэзия наших дней самым тесным образом связана с современной литературной ситуацией. За редким исключением песня рождается из текста, ради него поэт берет в руки гитару, ради него идет к людям. Не случайно песни Б. Окуджавы обрели равную жизнь в поэтических сборниках как стихотворения. И В. Высоцкий бесповоротно «прописан» в истории нашей книжной поэзии выходом в свет сборника «Нерв».

<sup>1</sup> Перцов В. Поэты и прозаики великих лет. М., 1974, с. 137.

Как ни труден и приблизителен первый опыт, нельзя уже сегодня не пытаться разобраться в этом сложном и живом явлении литературы. Два поэта представляют его веско и каждый по-своему, а между ними — диалогическая связь.

Булат Окуджава, по праву считающийся одним из основателей советской менестрельной поэзии, конечно, не был первым поэтом новейшего времени, который стал петь свои песни. Но в тяготении нашей поэзии к эстрадности, к прямому контакту с читателем, охватившем ее в конце 50-х — начале 60-х годов, это отражало общую тенденцию развития и создавало новое поэтическое качество. Стоит вспомнить выступления молодых Евгения Евтушенко, Беллы Ахмадулиной, Андрея Вознесенского, которые с подлинным артистизмом подавали мелодию каждого стиха, чтобы почувствовать ту атмосферу, в которой должен был появиться поэт-певец. В 1960 году им и стал Окуджава. Поэт как будто стремился донести до слуха тех, к кому он обращался, тот самый гул, предшествующий написанию стихотворения, о котором говорили еще Блок и Маяковский. Этот-то гул и перерастает в мелодию, это та ситуация, когда, если воспользоваться строками самого Окуджавы, «...чудится музыка светлая и строго ложатся слова». Вот почему мелодии песен Окуджавы едины с голосом поэта, чье исполнение дает нам неизмеримо больше любого другого «прочтения» текста.

Вера в живое «голосовое» общение с читателем-слушателем и надежда на самое глубокое взаимопонимание и взаимопроникновение — вот источники нового поэтического явления, современниками которого нам довелось стать.

Б. Окуджава, а вслед за ним и В. Высоцкий принадлежат к той линии развития поэзии, в которой жива и время от времени особенно ясно обнаруживается жажда единства и целостности творческого акта в сиюминутности его рождения и восприятия, жажда такого творчества, которое является сотворчеством с массой народа. «Может быть, — еще в 1962 году задавал вопрос Павел Антокольский, — возвращая поэзии ее исконный и древнейший характер, идущий от ашугов и рапсодов, будучи сам слагателем текста, музыкантом и исполнителем, Булат Окуджава именно потому так глубоко задевает сердца слушателей своим, в сущности, бесхитрым — но далеко не «мелким!» — содержанием своих песен?»

Очевидно, не все менестрели и, тем более, их слушатели осознавали столь высокую «родословную» этого рода поэзии. Возможность устного доверительного контакта поэта и публики рождала то особое свойство демократичности, которое, зачастую

будучи неверно истолкованным, давало повод обвинить менестрелей в обращении к отсталым вкусам «отсталых слоев» общества. Именно с подобными утверждениями и полемизирует Павел Антокольский. Характерно, что даже такой видный ученый и литературный критик, как В. Перцов, посчитал необходимым предвратить свои тонкие и весьма сочувственные размышления о поэзии Новеллы Матвеевой оговоркой, выразившей некоторое недоверие к менестрельной поэзии как таковой. Он писал в 1966 году: «Есть особые свойства у слышимого слова по сравнению с книгой, не считаться с ними нельзя, но аудиторию нужно поднимать до уровня лучших образцов поэзии, а не опускать поэзию до уровня отсталых. Дарование Новеллы Матвеевой прямо обращено к эстраде — слова у нее рождаются одновременно с мелодией...»<sup>1</sup>.

В лучших своих произведениях Б. Окуджава задал замечательный уровень высоты поэтического переживания, единства жизни и образа, материала и его освоения, личного и исторического. Поэтому в каждое сопоставление неизбежно включается пример Б. Окуджава, от его первичного образца идет отсчет. Его песни — образец естественного и необходимого контакта поэта-певца с чутко внимающей аудиторией. И это общение поднимало слушателей до автора. Теперь, спустя два десятилетия, видно, что песни о мальчиках и девочках, не вернувшихся с войны, не только отвечали потребностям современников, но и создавали аудиторию чутких слушателей. В этом отношении менестрельная поэзия Б. Окуджава стала образцом для всех, кто пришел следом. И она же позволила предположить и выявить самые разные возможности у поэтического слова, соединившегося с мелодией.

Оказалось, удельный вес того, что мы условно назовем литературностью и театральностью, в творчестве каждого менестреля — свой, соотношения между литературными и театральными элементами у них различны. Б. Окуджава — один из наиболее «литературных» поэтов-певцов. Для него текст песни, ритмиконтонационная структура его, вместе с которой возникает и сам напев, — первичны. Когда слушаешь песни Окуджава, чувствуешь, что в них исполнитель постоянно уступает место поэту, несколько от него отстраняясь. Окуджава-исполнитель кажется спокойным даже тогда, когда Окуджава-поэт почти кричит от боли или негодования. Исполнитель старается представить поэта — сдержанно, объективно, «со стороны», призывая нас верить в

<sup>1</sup> Перцов В. Поэты и прозаики великих лет. М., 1974, с. 137.

первую очередь поэту, обратить внимание на текст, а не на исполнение его. Булат Окуджава поет свои песни как бы «вторым» голосом — первый в этом дуэте остается за поэтом. Исполнитель старается быть бесстрастным — он прячет эмоции — но, невольно, не только свои, а и поэта. Из-за этого звукозапись, в частности, «теряет» восклицательные знаки, в большинстве случаев меняя их на многоточия. Вспомним, например, как звучит последняя строка «Песни об Арбате»:

Ах, Арбат, мой Арбат,  
ты — мое отечество,  
никогда до конца не пройти тебя!

Здесь слышны скорее вздох, задумчиво открытая интонация, нежели восклицание. Поэтому все стихотворение получает новый смысловой оттенок. Окуджава-исполнитель все-таки дополняет поэта. В менестрельной поэзии не может быть по-другому, поскольку в реальном акте творчества поэт и исполнитель едины.

И все же певец Арбата идет именно от литературы к театру, а не наоборот. Поэтому для его поэзии в целом не характерна ориентация на устно произносимое слово, что в первую очередь сказывается на рифмах — в абсолютном большинстве они следуют письменно-литературной, книжной традиции. Издесь же проявляется интересная особенность манеры исполнения Б. Окуджава: даже в том редком для его песенного творчества случае, когда поэт допускает возможность чисто звуковой, разговорно звучащей рифмовки, исполнитель все же предлагает нам ее графическое прочтение:

И видит Король — его войско стоит средь двора:  
пять грустных солдат, пять веселых солдат и ефрейтор.  
Сказал им Король: «Не страшны нам ни пресса, ни ветер!..»

Для того чтобы эта рифмовка прозвучала, нужно спеть ее приблизительно так: «ии фрейтер»... Но Окуджава-исполнитель поет точно, как написано, поскольку, видимо, не хочет активно подыгрывать поэту, избегает заметной, форсированной театраль-ной игры.

По другому пути шел В. Высоцкий. Его песенное творчество ярко театрально, каждая песня — развернутый спектакль в голосе. О театральности Высоцкого, о связи его песен с работой в театре очень хорошо написала Н. Крымова<sup>1</sup>. «Поэт Владимир Высоцкий рожден театром», — верно утверждает Валерий Золотухин. И если Окуджава-исполнитель постоянно уступает место

<sup>1</sup> Крымова Н. О Высоцком. «Аврора», 1981, № 8.

поэту, то Высоцкий-поэт зачастую оказывается слит с актером. Причина такого отличия лежит вовсе не в том, что один — профессиональный литератор, а другой был замечательным драматическим актером. Тот или иной тип творчества определяется в первую очередь особенностями поэтического сознания, образного видения мира.

Песни Высоцкого — постоянное и многообразное перевоплощение поэта в своих героев. В поэзии Высоцкого найдено слово для фронтовика и сына солдата, погибшего на войне, для шахтера и колхозника, боксера и кузнеца, шофера и альпиниста, персонажа сказочного и самого реального... Всех не перечислишь! И эта «королевая лирика» в театре менестреля воспринимается как естественная и оправданная — ведь театра без ролей не существует!

Высоцкий наполнил свой мир голосами улицы, двора, толпы, голосами поколений, воссоздал само многоголосие жизни. Соответственно, и слово в его песнях — изустно принятое и устно переданное, устно воспроизведенное. Отсюда многие особенности поэтического стиля Высоцкого: его рифмовка, ритмико-интонационная структура, фонетика и т. д., вплоть до тех «неправильностей» песенного языка, о которых пишет Ю. Карякин: «...Так называемые неправильности, неверности, негладкости у него — они большей частью не от слабости, наоборот: от неподдельной и высокой искренности, естественности... Без них живая речь преснеет, дистиллируется, вкус теряет. Здесь именно та небрежность, та «грамматическая ошибка», за которую Пушкин любил русскую речь, без которой не может быть трепета, напряженности, ненарошности, нечаянности...» И далее: «Он так любил Слово. Он и буквы, звуки любил, все до единого, а некоторые особенно: л-л-л... р-р-р... ю-уу. Каким-то чудом у него и согласные умели, выучились звучать, как гласные, иногда даже сильнее. И даже становились как бы слогом, образуя особую рифму»<sup>1</sup>. Из-за этого театрализованная поэзия Высоцкого, переданная графически, в книжном тексте зачастую теряет очень и очень многое. Превосходный спектакль превращается в пьесу, причем написанную, пожалуй, специально для единственного актера. Но и в ее тексте остались голос Высоцкого, интонация Высоцкого — певца и актера.

В основе же поэзии Б. Окуджава лежит единое литературно-лирическое начало. Его лирический герой, порождение и выра-

<sup>1</sup> Карякин Ю. О песнях Владимира Высоцкого. «Литературное обозрение», 1981, № 7, с. 96.



жение этого начала, неизменно угадывается даже в тех стихотворениях, где нет «я». Можно, наверно, назвать лирического героя Окуджаву «юношей, сформированным войной», как это сделала И. Роднянская, или видеть в нем прежде всего нашего современника в «потертом пиджаке», сверяющего свое дыхание с ходом истории, с вечными человеческими ценностями. Важнее то, что лирический герой Окуджавы — не просто призма, через которую поэт видит мир, и не только выражение авторского отношения к миру, а образ, при помощи которого выражается открытие и утверждение доброго смысла мира в единстве с переживающей его личностью. Пафос утверждения нормативных, высоких нравственных начал в себе, а через себя в мире — вот стержень, вокруг которого в поэзии Окуджавы строится образ лирического героя. Такой герой вбирает и убеждения автора, и его манеру мыслить, и интонации, а когда он поет — и его голос, и внешний облик. Лирический герой как бы материализуется в образе самого поэта-исполнителя. Б. Окуджавы выступает тогда в роли своего лирического героя.

Однако, как уже сказано, песенная поэзия Б. Окуджавы не хочет игры, актерства, лицедейства. Ее правило — предельная искренность, естественность, органичность проявления до монофонии, лирической однотонности. Она не мирится с расстоянием между ролью и поэтом, даже минимальным, с отчуждением героя от автора. Это связано и с общим «нравственным климатом» творчества поэта, с его художническим самочувствием. Б. Окуджавы чуждается успеха внешнего, преходящего, он не хочет зависеть от славы, от капризов потребителя, он скорее готов отказаться петь, чем... Вот как Б. Окуджавы объясняет свой переход к прозе: «...Как автор и исполнитель своих песен я все больше проникался неким актерским духом, каким-то расчетом на аплодисменты... Для моего нравственного климата в то время это было кризисным, и мне как человеку и писателю надо было посадить себя на нравственную диету, что ли... Хотя от поэзии мне все равно никуда не деться: вся моя проза замешана на каком-то не имеющем точного названия лирическом тесте».

Как это ни парадоксально, но где-то здесь видна даже неопытность новичка, попавшего не в свое дело — на эстраду, на сцену — и не свыкшегося с их законами. И он восстает против прямой, сковывающей его связи между менестрелем и слушателями. Отсюда — бунт против эстрады, отсюда частые выходы на сцену без гитары, в роли поэта, лишь читающего свои стихи (тем самым расстояние между художником и потребителем увеличивается, объективируется; правда, чаще всего в это время

слушателями предпринимаются героические усилия добыть гитару для Булата...), и наконец «бегство» в «чистое» творчество — художественную прозу, с которой абсолютно не вяжутся ни эстрада, ни гитара. Это «бегство» Б. Окуджавы совершает вместе со всей современной советской литературой, переходящей из эпохи легкокрылой поэзии в солидный период прозы. А для него лично — это создание нужного «нравственного климата», сохранение достоинства и, может быть, возвращение к своей главной природе.

Высоцкий же себя не отделял ни от сцены, ни от эстрады. Весь комплекс театральности, зрелищности, в том числе и входящие в него аплодисменты, были для него неизбежностью. В одной из своих самых накаленных песен он воспел выходы к микрофону, грозное бдение творчества наедине с ним под сотнями ждущих глаз. Он и свою человеческую судьбу мыслил проходящей на сцене, привселюдно:

На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.

Неотделимы судьба и роль, равная драме жизни. И его гитара похоронена вместе с ним...

В то же время так ли уж противоположны оба поэта в отношении театральности? Роли, голоса, маски... Конечно, ярко театрализованное, легко допускающее импровизацию песенное творчество Высоцкого поражает обилием персонажей, наделенных профессиями, характерами, жизненными позициями, речевыми особенностями, лицами и гримасами, иногда именами. Ведь многоликость людского мира отражает и поэзия Б. Окуджавы! Вот относительно редкий, но тем не менее встречающийся в его песенной поэзии образец чисто ролевой лирики — «Песенка американского солдата»:

Возьму шинель, и вещмешок, и каску,  
в защитную окрашенные краску,  
ударю шаг по улочкам горбатым —  
как просто стать солдатом, солдатом!  
Забыты все домашние заботы,  
не надо ни зарплаты, ни работы.  
Иду себе, играю автоматом —  
как просто быть солдатом, солдатом!  
А если что не так — не наше дело:  
как говорится, — «Родина велела!»  
Как просто быть ни в чем не виноватым,  
совсем простым солдатом, солдатом!

рвущегося в крик голоса Высоцкого отчетливо указывает на отличие поэтических систем.

Правда, в многонаселенном творчестве В. Высоцкого, где оживают и заговаривают различные социальные и этические типы, предметы, животные, порой можно проглядеть лирического героя. Иногда кажется, что он растворяется в обилии ролей. Но, думается, песни поэта делятся на две группы. В центре одних — фигуры многоликой социальной среды, взятые в единстве с их объективно сущим бытовым образом жизни, — это ролевая лирика, в которой противостояние автора герою часто приводит к сатирическому разоблачению последнего. В других же песнях главенствует лирический герой, близкий автору. Он уже ролей не играет, но примеряет разные маски — иных героев, предметов, животных, выражая при этом, однако, круг родственных настроений и переживаний. В этих песнях с остро выраженным лирическим «я» все детали и фигуры подчинены передаче личного чувства. Песни же обоих типов объединены единым авторским отношением.

Прежде всего у Б. Окуджава и В. Высоцкого различно авторское отношение к жизни, определяющее черты поэтического мира. Если в поэзии Окуджава мир целен, един, хотя и неоднороден, то в поэзии Высоцкого он расколот и угловат. И в противоположность всеобъемлющему, переплавляющему в себе элементы окружающего герою Окуджава, лирический голос Высоцкого постоянно обнаруживает себя в окружении драматически-конфликтных противоречий сущего, включен в них («И снизу лед, и сверху — маюсь между...»). Жизнь героя Окуджава — частица вечного круговорота бытия. Неотменимо, но незаметно и мудро действующие его законы в чем-то глубоко целесообразны и естественны, все грозное и бесчеловечное относится к отступлению от них. Сожаление и грусть не хотят превращаться в гнев, тоску, ярость. Песенная поэзия Б. Окуджава исполнена доброго и ясного жизнеутверждения. Многоголосие и напряженность мира Высоцкого идут от переживания жизни как драмы (трагедии и трагикомедии), участником и зрителем которой поэт осознает и себя. Сталкивающиеся и противоборствующие силы, разноголосица и пестрота отличают мир Высоцкого. Близкий ему герой (в отличие от героя Окуджава) в первую очередь занят не утверждением и подтверждением Добра, а непосредственной борьбой со Злом. В образе этого героя и выходил Высоцкий на сцену:

Я весь в поту, доступен всем глазам,  
Я приступил к привычной процедуре:

Я к микрофону встал, как к образам,  
Хотя, как знать, быть может, — к амбразуре.

Это — поэзия вызова и разрыва, форсированного усилия, романтической дилеммы. Конкретный поединок с силами зла у Высоцкого приобретает значение аллегорического конфликта абстрактных Правды и Лжи. Соответственно, Высоцкому и его герою проще и естественней сказать о том, что «не так, как надо» («Моя «Цыганочка»), о том, что они не любят и не принимают. Вспомним, что одна из песен Высоцкого так и названа — «Я не люблю». Здесь, как и во многих других его песнях, высокий нравственный идеал утверждается через отрицание, что довольно редко можно найти у Окуджавы-поэта (но не у Окуджавы-прозаика!).

Принципиально различно и соотношение в песнях обоих поэтов истории и частной биографии, конкретной эпохи и вечности, по-разному звучит диалог времен и поколений. Лирическое «я» Окуджавы — точка пересечения, в которой сходятся и переплетаются в единство высокая сфера традиционной поэтической образности и опозитизированный, приподнятый, но конкретный, узнаваемый, часто подчеркнуто московский, быт («Во дворе, где каждый вечер все играла радиолоа...», «Песенка об Арбате», «Часовые любви» и др.).

Не тридцать лет, а триста лет иду, представляете вы,  
по этим древним площадям, по голубым торцам...

И далее:

Ах, этот город! Он такой — похожий на меня:  
то грустен он, то весел он, но он всегда высок...

Как видим, лирический герой как бы извне дан поэту — он извечен как Добро и, как Добро, — идеален («то грустен он, то весел он, но он всегда высок»), почему и идеализируется, почему он и отделен от биографического автора. Писатель Б. Окуджавы вкладывает свою судьбу в героя, но судьба эта — только одно из слагаемых для последнего. Недаром этот лирический герой проходит по арбатским дворам, по «древним площадям, по голубым торцам» сегодня точно так же, как и проходил он там давным-давно. Ведь переулки, по которым он идет, — это скорее «переулки» самой истории, где былое тесно сопркасается с сегодняшним, переходя в завтрашнее:

...Былое нельзя воротить, выхожу я на улицу  
и вдруг замечаю у самых Арбатских ворот:  
извозчик стоит, Александр Сергееч прогуливается...

Поэтому и обобщенная судьба этого лирического героя вбирает в себя судьбу автора, как одну среди многих людских судеб, принадлежащих разным эпохам, разным народам:

Потертые костюмы сидят на нас прилично,  
и плачут наши сестры, как Ярославны, вслед,  
когда под крик гармоник уходим мы привычно  
сражаться за свободу в свои семнадцать лет.

(«Прощание с Польшей»)

Арбат, Краков или Кахети — это для Б. Окуджавы некая единая и вечная страна людей, где «молчаливые Вера, Надежда, Любовь» противостоят нравственной глухоте, подлости, смерти и где Поэт защищает Человека.

В поэтической стране Б. Окуджавы оказывается возможным, в частности, возрождение — на новом уровне, в качественно новом виде — рыцарского, почти куртуазного почитания женщины, которая одновременно и «дама из моего ребра», и «Ваше величество женщина», но и некая бодро шагающая согражданка, с которой не сводят глаз «все мужчины в троллейбусе». Схожая с самим лирическим героем поэта, женщина в поэзии Б. Окуджавы так же существует не столько во времени и пространстве, сколько вне их, в сфере идеала. Поэтому она способна перепутать дом, улицу, город и век. А за этим «рыцарством» — выношенная, выстрадавшая человеческая мерка, отражающая современный взгляд на ту пору, когда девочки из арбатского двора «платица белые раздали сестренкам своим» и ушли на грозную войну, от которой берут свое начало и герой Окуджавы, и авторское восприятие жизни.

И конечно же, лирический герой Окуджавы вместе со своими вечными спутницами — Верой, Надеждой, Любовью — живет рядом с нами, во второй половине XX века. Он прекрасно знает, «что зачем и что почему и очень точно» в нашем мире. Герой Окуджавы един с миром, с его непреложно добрым смыслом. Этим-то и осенено возвышенно-поэтическое, а порой и трогательно-сентиментальное сопряжение в поэзии Б. Окуджавы картин и образов обыденной жизни с областью таких высоких персонализированных абстракций, какими выступают «три жены, три судьи, три сестры милосердных». Не теряя своего великого смысла, они не только живут, но «проживают» среди нас на правах наших современниц:

Я вновь повстречался с Надеждой.  
Приятная встреча!

Она проживает все там же — то я был далече.  
Все то же на ней из поплина счастливое платье...

Но:

все так же горящ ее взор, устремленный в века...

«Лучший друг» лирического героя — «шофер автобуса», все та же «товарищ Надежда по фамилии Чернова»:

Она в спецовочке такой промасленной,  
берет немислимый такой на ней...

Однако в контексте поэзии Б. Окуджавы и этот конкретный образ расширяется до представительного символа:

...Где-нибудь на остановке конечной  
скажем спасибо и этой судьбе...

«Надя», «Наденька», «Люба» — одновременно и абстракции, и их аллегорическое изображение, и реальные «женщины-соседки» лирического героя Окуджавы.

В иную фигуру, по принципиально несхожим законам поэзии «сгущается» образ лирического героя В. Высоцкого. Прежде всего, насколько реже в песнях Высоцкого по сравнению с творчеством Окуджавы местоимение «я» обозначает собственно автора, настолько прямее и непосредственнее слит вырастающий из этого «я» лирический герой с подлинной биографией поэта:

...Но родился и жил я, и выжил —  
Дом на Первой Мещанской в конце...  
У тети Зины кофточка  
С драконами да змеями —  
То у Попова Вовчика  
Отец пришел с трофеями...  
Взял у отца на станции  
Погоны словно цацки я,  
А из эвакуации  
Толпой валили штатские...

Военное детство и послевоенное отрочество поэта предстают в яркой конкретно-индивидуальной форме, где быт соединился с Историей и где История проступает через точные детали быта. Лирический герой Высоцкого, где бы мы с ним ни столкнулись, осознает себя в своей единичности, определенности, неповторимости именно из-за теснейшей связи с автором («Мне в ресторане вечером вчера...»). Его путь, его судьба тоже могут выражаться в аллегориях — иных, чем у Окуджавы, но — главное

— это судьба только его, она складывается из перипетий его жизни, его ошибок, радостей и невзгод.

Лирический герой Окуджавы извечен, а поэтому и непреходящ: «не для меня земля сырая»... Мотив смерти в прошлом — «я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской» — подчеркивает вечность самой жизни, а вместе с ней — и Добра. Это распространяется и на других героев поэта:

Над Краковым убитый трубач трубит бессменно,  
Любовь его безмерна, сигнал тревоги чист...

Погибшие за торжество Добра и Любви не могут быть мертвы:

И нету, и нету погибших среди старых арбатских ребят...

Лирический же герой Высоцкого обостренно чувствует временный характер своей миссии на земле, а поэтому для него самое главное — в финале борьбы увидеть преемника, продолжателя:

Разрывы глушили биенье сердец,  
Мое же мне громко стучало,  
Что все же конец мой — еще не конец:  
Конец — это что-то начало.  
Я успеваю улыбнуться —  
Я видел, кто придет за мной...

Таким же приходом кого-то нового, Другого, заканчивается «Канатоходец». Или:

Другие придут,  
Сменив уют  
На риск и непомерный труд,  
Пройдут  
Тобой не пройденный маршрут...

Судьба лирического героя Высоцкого при всей своей типичности и общечеловеческой значимости не распространяется потом на судьбы других, она единична, неповторима и носит, условно говоря, «частный», романтически-исключительный характер. И у каждого человека в поэтическом мире Высоцкого «своя колея», своя «непройденная дорога», свой «невзятый рубеж». За сказочно-аллегорической историей про Нелегкую и Кривую, например, угадывается какой-то поворот в жизни, один из ее переломных моментов, преодоленных самим поэтом. Этой песне присуща та характерность, с которой можно говорить о конкрет-

ном опыте только вполне конкретного человека, определенного, реально живущего. При этом художника интересует не столько мир, в котором существуют Нелегкая и Кривая, сколько лирический герой, с ними сталкивающийся и, в конце концов, одерживающий победу (пусть даже самым ироничным и сказочным способом).

Но в такой определенности лирического героя Высоцкого, как ни парадоксально, заложена возможность отстраненного взгляда на него. Он слишком резко непохож на других, неповторим, индивидуален. По этой причине герой Высоцкого, как олицетворение судьбы поэта, порой предстает в третьем лице, как бы увиденный со стороны, чужими, обычными глазами:

Он не вышел ни званием, ни ростом,  
Ни за славу, ни за плату —  
На свой, необычный манер  
Он по жизни шагал над помостом  
По канату, по канату,  
Натянутому, как нерв...

Здесь лирический герой Высоцкого словно раздваивается и одновременно задает вопрос: «По чьей вине?» Перед нами же возникает не лирическое «я», а лирическое «он» или, если воспользоваться словами Т. Сильман, «лирическое «я» в третьем лице». Так в результате лирический герой В. Высоцкого оказывается не менее широк и многомерен, чем герой песенной поэзии Б. Окуджавы.

Так становятся рядом, приоткрывая свое родство, сходство и несхожесть, два ярчайших явления менестрельной поэзии, принадлежащие к последним, уже прошедшим десятилетиям. Наиболее интенсивное творчество Б. Окуджавы падает на 60-е годы, В. Высоцкий большинство своих лучших песен написал в годы 70-е. В задушевной камерности своих общезначимых «городских романсов» первый выявил многие особенности менестрельной поэзии, второй обрел творческую жизнь уже внутри созданной Б. Окуджавой и другими первопроходцами традиции, следуя своим старшим предшественникам и споря с ними. В этом есть, видимо, глубокая закономерность.

Мудрая гармония уютного мира Б. Окуджавы, основанного на доброте и ясности человеческих отношений, утверждение целесообразности и вечности людской жизни на земле, несмотря на все неурядицы, завоевание для личности независимого «пятачка» дружеского общения, любовного согласия и через это отстаивание ценности личности в ее трепетной духовности, в ее



нравственной самодостаточности — все это напоминает пушкинское отношение к жизни и поведению человека.

Выразивший себя в песенном мире В. Высоцкого седок бешено мчавшихся над пропастью, не знающих укорота коней, герой яростной воли и напряженных бицепсов, поединка и преодоления, оказывающийся то иноходцем, сбрасывающим жокея, то победителем волком, перескакивающим через запретные для всех флажки, он воплотил многое: и готовность бродящей молодой энергии к действию, к поединку со злом, и нетерпеливое желание справедливости, и вообще тягу к полноценному, деятельному бытию личности в согласии с самым требовательным, бескомпромиссным идеалом. Титанический замах этого героя — от полноты сил и сознания своего достоинства. В своем клокоцущем, нервно-импульсивном темпераменте он выразил дерматоваскулярную мерку максималиста-романтика.

Параллельно и поэтика прозрачного слова, мягкой задушевности, доброй, многомудрой шутки, иронической усмешки, столь присущих Б. Окуджава, сменилась в творчестве В. Высоцкого кричащим вопросом, едкой инвективой, эмоциональной гиперболой, комедийным парадоксом и трагическим гротеском. При этом часто он развивал именно те стороны поэзии Б. Окуджава, которые были явственными, но оставались до поры до времени в тени, на периферии. Учитывая опыт своего поэтического «отца», расширив его, обновив уже найденные принципы, В. Высоцкий с резкой определенностью противопоставил ему свой мир, свое, во многом полярное, понимание жизни и миссии человека.

Понятно, что не только в сложных отношениях к поэзии Б. Окуджава формировалось песенное творчество В. Высоцкого — у него были и другие учителя. Разумеется, и Б. Окуджава не стоял на месте, его лирическое «я» менялось, в чем-то, можно предположить, прислушиваясь к голосу независимого ученика. Но это уже тема отдельного разговора...

