

М.А. Александрова (Нижний Новгород)

**РОЗА В СЮЖЕТЕ СТИХОТВОРЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
«Я ПИШУ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН»**

Ах, это, братцы, о другом!

Прославленное стихотворение Окуджавы, привычно воспринимаемое в его песенном варианте, относится, сколь это ни странно, к числу непрочитанных: и «разъясняющее» заглавие, слишком похожее на подпись к детскому рисунку, и широко известный устный автокомментарий, лукаво обыгрывающий жанровую подмену (статья-песня, песня *вместо* статьи), для многих прозвучали как «прямое слово». Подобные ситуации обобщены Г.А. Белой (Окуджава «прочувствован, но не понят»¹) и проанализированы Н.А. Богомоловым («Так ли просты стихи Окуджавы?»²).

С установкой на «простую» поэтику рассматривался в свое время и сюжет стихотворения: «Два *совершенно разных* момента – роза в бутылке и писание романа – послужили поводом для создания лирического сюжета... отдельно друг от друга, параллельно друг другу поставлены они в первой строфе. *Отчетливо* видна зависимость между поводом и сюжетом. Два повода рождают сюжетную разорванность, от которой в последующих строфах поэт *отказывается*, увлекшись вторым из них»; ведь роман – «серьезный <...> предмет для размышления», а роза, помянутая еще раз мимоходом, «*больше не волнует автора*»³.

Если даже принять версию Е.В. Невзглядовой об «отброшенном поводе», стоит задуматься над первоначальным выбором. Роза, с ее длинной и разнообразной поэтической историей, в любом сюжете функционирует иначе, чем «желтый одуванчик у забора», этот хрестоматийный пример ассоциации произвольной, «случайной». Многочисленные розы Окуджавы –

прежде всего метафоры, отсылающие к первообразам в литературе XIX века: «[Г]улял я молодой... *пылали розы, гордые собою*», «В час, когда *распускаются розы... Заледенела роза и облетела вся*», «[Т]о пепел, то кровь, а то слезы – житейская наша река. / *Лишь редкие красные розы ее украшают слегка*»⁴ и др. В интересующем нас тексте роза и вещественна и метафорична. Предметная деталь, соседствующая с розой («В склянке темного стекла / из-под импортного пива», 355), объективно «низкая»: ею представлен даже не быт как таковой, но претенциозно-пошловатая «эстетика дефицита» в стиле 70-х годов. Тем не менее «роза очень хорошо себя чувствует в бутылке»⁵. Может ли этот изящно-острый парадокс быть «отдельным», не предназначенным участвовать в развитии поэтической мысли?

А. Архангельский мотивировал стилевой оксюморон задачей обновления романсовой поэтики: сегодня «жанр-идеалист» «вынужден рядиться в насмешливые одежды, чтобы выжить», однако в исповедальном стихотворении-песне «возвышенность чувства и бытовая привычность образов зазвучали в странной гармонии; оказалось, можно всерьез говорить об идеальном, которое заключено в обыденном»⁶. Конечно, роза сама по себе ассоциируется и с романсом, и с «романом на старый лад», которые определили, по распространенному мнению, своеобразие прозы поэта (отсюда вольная контаминация А. Латыниной: «исторический романс»). Но место розы в сюжете «наивного» жанра было предметом авторской иронии: «Я горой за сюжетную прозу, / за красотку, что высадит розу / под окошком у самых дверей. <...> А потом появляется некто / неизвестно зачем, почему. / Выбрав время, и место, и позу, / наша барышня красную розу, / розу красную дарит ему...» (379). Соответственно интонирован парафраз знаменитой элегической строки И. Мятлева «Как хороши, как свежи были розы» в «Путешествии дилетантов». Сначала исходный образ буквализирован и преувеличен в своей вещественности («...в левом кулаке *громадная*

красная роза, свесившая головку без половины лепестков»; «Позабытая ободранная роза терлась о дверцу кареты и теряла последние лепестки», «У поручика в кулаке была зажата красная, обтрепанная, потерявшая почти все лепестки роза...»), а затем вновь превращен в ироническую условность: «Однажды, еще в ту благословенную пору, когда мои собственные надежды были свежее майских роз...»⁷. Очевидно, отмеченная А. Архангельским *идеальность* розы восходит к иному источнику. Указывает на него сопряжение «повода» (сохраним пока это обозначение) и сюжета, излагающего движение романа «от пролога к эпилогу», словом, тема творчества.

Лирика пушкинской поры любила оксюморонное сочетание *северная роза* – «цветы северной поэзии», достойные своего античного образца, «греческих свежих цветов»⁸. Характерен поэтический антураж розы у Батюшкова («К цветам нашего Горация»): «*Ни вьюги, ни морозы / Цветов твоих не истребят. / Бог лиры, бог любви и музыки мне твердят: / В саду Горация не увядают розы*»⁹. Пушкинская «загадка Сфинкса» – «*Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? / В веке железном, скажи, кто золотой угадал?*»¹⁰ – обновляет мифологему «века железного», включая ее в актуальный для русской культуры гиперборейский текст¹¹. В границах бинера *север – юг* «Россия <...> оказывалась тем “благодатным” краем, который, по закону единства противоположностей, был естественным и полноправным последователем блистательных успехов культуры “полуденных стран”»¹², и *роза* у Пушкина – самая естественная, «природная» метафора наследования. Современному поэту заказано подобное мифотворчество, но смысл его оксюморона также состоит в «прививке» розы к новой почве, реалья современного быта выполняет сходную со *снегами* метонимическую функцию: речь идет, в конечном счете, о творческом преобразении бытия.

В эпоху, столь богатую розами, именно Пушкин возвращает условному *цветку поэзии* образный потенциал: нежность *розы Феокрита* ощущима в соприкосновении со *снегами*. Эта свобода в рамках традиции характерна и для стихотворения, которое явилось, по версии Н.О. Лернера, репликой на «Три розы» Веневитинова. Градация образов («роза Кашемира» – алая роза утренней зари – дева-роза) иллюстрирует философский тезис о бренности наиболее прекрасного. Напротив, коллизия красоты и бренности у Пушкина оказывается разрешима в силу того, что поэт непринужденно снимает аллегорическую двуплановость: «Есть роза дивная: она / Пред изумленную Киферой / Цветет, румяна и пышна, / Благословенная Венерой. / Вотще Киферу и Пафос / Мертвит дыхание мороза, / Блестит между минутных роз / Неувядаемая роза...»¹³. Литературный контекст позволяет догадываться, что *неувядаемая роза* – творение художника, подарившего земной красоте жизнь нетленную. Но иносказание не подчиняет образную пластику, роза предстает воистину *дивной*.

«На фоне Пушкина» и создает Окуджава свою скромную розу. *Роза красная в бутылке*, что пока еще жива, – минутная роза; но она же цветет гордо и неторопливо, словно из века в век, подобно *розе неувядаемой*. Образ построен более рационально, нежели у предшественника: понятно, что бессмертием наделяет эту розу человеческое сознание, литературная память. В то же время субъективное отождествление бренности и вечности сообщает общефилософской проблеме неповторимо индивидуальное качество.

«Роза-повод» – опора внутреннего сюжета, столь характерного для поэтики Окуджавы («рассказывая на внешнем плане о чем-то довольно определенном <...> внутри стихотворение ведет речь совсем о другом»¹⁴):

В склянке темного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела

гордо и *неторопливо*.
Исторический роман
сочинял я *понемногу*,
пробиваясь как в туман
от пролога к эпилогу.
Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдергивал по нитке.
В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал.

Синонимия *тумана* в первой строфе и *далее голубых* во второй (открытая временная перспектива) вместе с *розой красной* образуют единую метафору молодости: *неторопливое* цветение розы – параллель к тому чувству бессмертия, которое свойственно началу длинного пути; отсюда и неспешное – *понемногу* – сочинение романа. Ср. в «Арбатском романсе»: «Бывали дни такие – гулял я молодой, / глаза глядели *в небо голубое*, / еще был не разменян мой первый золотой, / *пылали розы, гордые собою*» (318). Заветное «Путешествие дилетантов» получает статус книги жизни, раскрытой на страницах *пролога*, и анахронизм, конечно, ничуть не мешает символизации биографического «сюжета».

Смену интонации – строго на середине стихотворения – проще всего объяснить внешними обстоятельствами:

Вымысел – не есть обман.
Замысел – еще не точка.
Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока еще жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,

что давно лежат в копилке...

Однако новая апелляция к *розе красной* открывает особый смысл композиционного приема: «Земную жизнь пройдя до половины...». Драматизм переломного состояния выражен гротескным нарушением реальных пропорций: отныне «время романа» стремится к буквальному совпадению со «временем розы», жизнь стремительно ускользает.

Предметом рефлексии автора был, по-видимому, и романтический миф о веке поэта (так, у Дельвига роза, осеняющая могилу юноши, изрекает: «*Счастлив, кто прожил, как он, век соловьиный и мой!*»¹⁵). Об оглядке на старинную традицию свидетельствует, в частности, «высокопарная» метафора одного из стихотворений Окуджавы начала 60-х: «*Мгновенно слово. Короток век. / Где ж уместается человек? / Как, и когда, и в какой глуши / распускаются розы его души? / Как умудряется он успеть / свое промолчать и свое пропеть...*» (279). Очевиден спор с поэзией «довременного конца»: любой жизненный срок равен мгновению. С другой стороны, носителями бессмертия в мире Окуджавы выступают именно те природные существа, идеальные двойники лирического «я»¹⁶, чей век краток – подобно *веку розы*: «*Кричит какой-то соловей / отличных городских кровей, / как мальчик, откровенно: / “Какое счастье – смерти нет! / Есть только тьма и только свет – / всегда попеременно”*» (248); «*Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик? / Едва твой гимн пространства огласит, / прислушаться – он от скорбей излечит, / а вслушаться – из мертвых воскресит*» (411).

Отсюда понятна логика разрешения сюжетной коллизии:

Каждый пишет, как он слышит.

Каждый слышит, как он дышит.

Как он дышит, так и пишет,

не стараясь угодить...

Так природа захотела.

Почему?

Не наше дело.

Для чего?

Не нам судить. (356)

Бессмертие реально и для розы, пребывающей в неведении собственной бренности, и для того, кто достиг забвения в творчестве (ср. в позднем «Отъезде»: «Что ему думать про *век свой коротенький?* / Он лишь про музыку, чтоб *до конца*», 510). Если в *прологе* художник пытливо всматривался в *туман*, то в *эпilogе* все *почему, зачем* отводятся во имя доверия к жизни. Зато беспечная *гордость розы*, осенявшая начало пути, откликается в заповеди *не стараясь угодить*; воистину, *так природа захотела*, чтобы красота и поэзия были сами себе целью и оправданием.

Внутренний сюжет («о другом») развивается «по спирали», внешний (о романе) – «линейно»¹⁷; их расхождение преодолевается, казалось бы, на стадии финала: «Как он дышит, так и пишет». Впечатление осложняет меланхолический тон последней строфы. Обобщение *каждый*, предполагающее уверенную позицию *я*, становится, напротив, формой своеобразной уступки *другим*, намечается новый виток рефлексии. Интимную драму поэта освещает позднее стихотворение, где подытожен его многолетний «роман с розой»: «Ну а покуда мы жизнь свою тешим / *и притворяемся, будто творим*, / всё – в лепестках ее неоскудевших: / страсть, и разлука, и вечность, и Рим» (601).

¹ Беляя Г.А. Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. [Лит. газ.]. 1997. С. 15.

² Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 413–414, 420–425.

³ Невзглядова Е.В. Повод и сюжет в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 140–141. Курсив здесь и далее мой – М.А.

⁴ Окуджава Б.Ш. Стихотворения. СПб, 2001. С. 318, 391–392, 409. (Новая библиотека поэта). Далее стихотворные цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁵ Архангельский А. «Всё уходящее уходит в будущее»: Судьба классических жанров в современной лирике // Лит. обозрение. 1987. № 3. С. 15.

⁶ Там же.

⁷ Окуджава Б.Ш. Путешествие дилетантов. М., 1980. С. 147, 149, 151, 496.

⁸ Венок русским Каменам: Антологические стихотворения русских поэтов. СПб., 1993. С. 93.

⁹ Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. Т. I. М., 1989. С. 240.

¹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2-е / Под ред. Б.В. Томашевского. М., 1956–1958. Т. III. С. 113.

¹¹ В «Странствователе и Домоседе» беспокойный уроженец Афин «за розами побрел – в снега Гипербореев» (Батюшков К.Н. Указ. соч. С. 249).

¹² Кошелев В.А. Историческая оппозиция «запад – восток» в творческом сознании Пушкина // Русская литература. 1994. № 4. С. 8.

¹³ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 10.

¹⁴ Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 414.

¹⁵ Венок русским Каменам. С. 95.

¹⁶ О своеобразии «двойничества» у Окуджавы см.: Бройтман С.Н. «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г., Переделкино. М., 2004. С. 190–195.

¹⁷ Е.В. Невзглядова пишет о возвращении Окуджавы к «повествовательной манере».