

«РАЙСКИЙ САД» ТАРКОВСКОГО И «РАЙСКИЙ ДВОР» ОКУДЖАВЫ

«Рай детства» остается со времен романтизма одним из любимых предметов поэзии. Идиллическая и ностальгическая (элегическая) разновидности темы («потерянный рай») рано обрели свой узнаваемый словарь, репертуар мотивов, номенклатуру приемов. Но именно в сфере «общих мест», как замечает М.Н. Эпштейн, совершаются поэтические открытия XX в.: «усиление традиционности <...> есть способ преодоления каноничности: *канон* задается, *традиция* выбирается». Отсюда, заключает исследователь, иной (по сравнению с былыми эпохами) характер «вторичных» и «книжных» образов-мотивов: они «больше бросаются в глаза – именно потому, что “показаны”, индивидуально осмыслены и прочувствованы, а не просто присутствуют как неизбежная дань канонам. Эти мотивы выведены на уровень “сообщения”, а не оставлены в ряду “языковых” норм»¹. При этом *рай* относится к числу тех поэтизмов, которые в советскую эпоху подверглись идеологической коррекции. Если отбросить случаи автоцензуры, выбор художника окажется мотивирован личным отношением к активизирующим стилевое слово (иногда – от противного) и нейтрализующим контекстам современности, начиная с повседневной речи, где сакральные значения имели свою прихотливую судьбу².

С другой стороны, емкая мифологема рая оказалась востребованной вместе с подобающим ей планом выражения, поскольку ностальгия по детству заняла в литературе XX в. совершенно особое место. «Новейший философский словарь» (Минск, 1999) определяет ностальгию как «острое переживание прошлого в качестве утраты»; тоска по родине представляет лишь частный случай «фантомной боли». Здесь же отмечено, что важный

фактор современной ностальгии во всех ее разновидностях – эпохальная нестабильность, нарушение традиционных (первичных) связей человека с миром³. Именно детство, будучи средоточием таких связей, задает угол зрения на последствия социальных катаклизмов, позволяет оценить ущерб с точки зрения абсолютной полноты бытия. Собственный «райский» опыт поэтов, реальный или воображаемый, во многом зависит от исторического самосознания поколений. Ностальгически переживаемое детство в поэзии советской эпохи – явление позднее. В период оттепели общество ощущало себя «все еще очень юным», литература романтизировала скитальчество, странничество, неустроенность⁴, однако состоявшееся уже тогда возвращение лирики к универсалиям человеческой жизни⁵ подготовило почву для обновленного мифа о детстве; главенство его в кругу иных ностальгических тем стало очевидно к семидесятым⁶. Тарковский как поэт «блаженного детства», несомненно, был особенно заметен на общем фоне; пристрастное внимание тех, кто совсем иными путями приходил к ностальгии по детству, оказывалось неизбежным. Это позволяет нам сопоставлять «райский сад» и «райский двор» не только в типологическом плане.

«Рай детства» Тарковского совпадает во времени с эпохой «до новой эры», в пространстве – с землей «диких олив»⁷ (вариация на тему «славянской Аркадии»). Символизации ранних впечатлений послужила атмосфера семьи (отец – любитель и знаток античности), учеба в классической гимназии («Географию древнего мира / На четверку я помню, как в детстве»⁸). Сквозь призму «полуденного» и античного мифа воспринимается поэтом летняя дата его рождения: 25 июня – праздник роз, воскрешающий «чувство полной меры»; отголосок счастья в этот заветный день – призрак розы: «Не роза, нет! А этот след карминный, / А этот слабый запах на стекле...»⁹. Потребность «овнешнить» образы памяти в единстве детского чувства счастья и ностальгии по нему обусловила обращение Тарковского к традиции идеального пейзажа.

Уже в поэзии XIX в. восходящий к античности пейзажный канон был неосуществим во всей полноте: образ природной гармонии, как правило, включен в оппозиции психологического, социального, философского характера¹⁰. Меняется репертуар идеализирующих образов при сохранении основных структурных признаков «восхитительного места» или «прелестного уголка». К примеру, для Федора Глинки классическая флоропоэтика – лишь оттеняющий фон: «Поляны муравы одели, / И, *вместо пальм и пышных роз*, / Густые молодеют ели, / И льется запах от берез!..» («Сон русского на чужбине», 1825). После длительного перерыва традиции, когда потрясения Второй Мировой вновь, по контрасту, обратят самых разных поэтов к идеальному пейзажу¹¹, уже забудется функциональное подобие таких, например, образов природной щедрости, как двукратно цветущие «розы Пестума» и «васильки хоть охапкой» (Дм. Кедрин). Вместе с эстетической дистанцией, обязательной для восприятия красот «полуденных», окажется упразднен особый потенциал идеального пейзажа: овечья мечтой или воспоминанием, пейзаж с розами, миртами, кипарисами естественным образом проецировался на «страну блаженных»¹². Подобная двуплановость имела источником не только климатический миф о вечном лете – земном прообразе рая. «Блаженная страна», существуя в культуре нового времени «отдаленно» («там, за далью непогоды»), во всех смыслах *идеально*, выражала поэтическое чувство двоemiрия. Как современный его вариант предстала в лирике Тарковского ностальгическая картина детства.

В стихотворении «Белый день» (1942) выработанные традицией приемы описания заменяет «констатирующий» принцип, близкий в своем лаконизме к детскому рисунку, что лишь усиливает метафорическую весомость каждой детали. Получает новую выразительность и обычное для инносказательной образности XIX в. сближение античного элизия с библейским эдемом. Воссозданы реалии южного сада (отцовского) – тополь, жасмин, розы¹³:

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней –
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Даже античная *центифолия* в этом ряду – старинный сорт цветка, ботанический термин. Но те же атрибуты присущи мифологическому пространству: тополь у древних отмечает границу элизия, бессмертные розы цветут над Летой.

Белый цвет прошлого отвечает представлениям о царстве немеркнувшего света в его элизийском и «полуденном» воплощениях. Усиление *белый-белый день* словно бы не предполагает существования источника света. В свою очередь, без упоминания неба, солнца не возникает характерный для идеального пейзажа гармонизированный контраст, как, например, у Пушкина: «Но там, увы, где *неба своды / Сияют в блеске голубом, / Где тень олив* легла на воды...» («Для берегов отчизны дальней...»). Именно те предметы, которые по традиции служат источником благодатной тени, в картине Тарковского сияют, однако фантастический эффект оправдан естественными их свойствами; эпитет опущен ввиду самоочевидности признаков: (белый) *жасмин*, в цвету (белом) *серебристый тополь*. Вполне определенная, при всей ее непринужденности, мотивировка позволяет продолжить логическую цепочку: трава кажется *молочной*, видимо, под пеленой утреннего тумана. Удивительно, но именно конкретизация детали развеивает такой привычный элемент идеального пейзажа, как растительный ковер; в описаниях «восхитительного места» он передает так-

тильные ощущения человека, возлежащего или прогуливающегося (трава обычно упругая, пышная, мягкая, шелковая, стелется под ноги, лелеет тело и т.п.); напротив, зыбкость и призрачность опоры, неошутимость контакта – черта элизия. Замыкая пейзаж в собственном смысле (конец второй строфы), метафора тумана внушает читателю зрительный образ мира иного, который в итоге переводится на язык понятийно-оценочный:

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда...

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад¹⁴.

Лишь *центифолия*, которая в общем сиянии тоже видится белой, «остраннена», ибо традиция предписывает ей алый цвет: «[С]то лепестков отличают розу Киприды, – / Значит, Венера сама кровь излила на нее»¹⁵. И в интонационно-ритмическом плане слово многосложное, выделенное своим положением в стихе, воспринимается как некий источник напряжения. Так с античным мифом о любовной скорби Афродиты, превратившей белую розу в красную, сплетается библейский миф об эдеме: божественный цветок предвещает пробуждение страстей – истинное рождение, обретение души плоти, исход из рая детства.

Тема утраты имплицитно представлена и образом отца: это напоминание о бессознательной слитности ребенка с родом и миром, о детском чувстве бессмертия; недаром «я» возникает только со сменой временного плана, в третьей строфе (*никогда я не был счастливее...*). Утрата блаженства освещена здесь как извечная драма существования. Историческая катастрофа, превратившая мир детства в элизий, оставлена за скобками, что

определяет масштаб ценностей: призрачное неприкосновенно, рай *был* – и это дано навсегда.

Историческое время, его «образ и давление» отрефлексированы поэтом на подступах к «Белому дню». «Приглашение в путешествие» (1937) – «географическая» фантазия, где впервые у Тарковского возникает латинское имя розы *центифолия*, обновляется традиционный поэтизм *блаженное детство*, но ландшафт памяти они не образуют. Ускользание цели путешествия (*вернуться туда невозможно*) выражено тем, что единое ностальгическое чувство дробится «на мотивы»:

...Мы посетим наконец мои отдаленные страны,
Город Блаженное Детство и город Родные Гробы.

Мы посетим, если хочешь, город Любовного Страха,
Город Центифолию и город Рояль Раскрыт,
Над каждым городом вьется бабочка милого праха...¹⁶

Бабочка милого праха – отлетевшая душа прошлого – преобразует пушкинские смыслы, введенные узнаваемой цитатой: *Родные Гробы*. «Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам», сохраненная поэтом как залог «самостоянья человека», обретает в новом историческом контексте трагический характер.

Закономерно, что для поколения «рожденных революцией» («сыновей без отцов», по выражению М.О. Чудаковой¹⁷) итог позднейшей рефлексии о собственных корнях – контрастная параллель к образу классическому. У Окуджавы пустота вместо *родных гробов*, буквальность *праха* становится экзистенциальной проблемой: «И время отца моего молодого печальный развеяло прах, / и нету надгробья...»¹⁸. Первые попытки возвращения к «правильному» миропорядку – «посмертное установление или восстановление отцовства» в оттепельные годы, «процесс не более химе-

ричный, чем посмертная реабилитация»¹⁹. Отсюда неизбежность энергичного, целенаправленного мифотворчества, в частности – пристрастие к иносказательной образности с мифопоэтической основой, к метафоре, самое себя перерастающей: таков «райский двор» детства в лирике Окуджавы.

Поэт мифологизировал (весьма избирательно, как показала О.М. Розенблюм²⁰) свою семейную историю. Типичное советское кочевье (Тифлис, Москва, Урал), разлуки и другие поводы отчуждения близких оставались в подтексте или за текстом вплоть до создания «Упраздненного театра». Лирический миф утверждал триединую ценность: детство, родственно-дружеский круг, малая родина. Умолчания о фактах (в устных и письменных автокомментариях к лирике), переадресации реалий²¹ – это прежде всего творческие приемы, сообщавшие ситуации ясность архетипа и суггестивную мощь. Поэтическая стратегия Окуджавы едина, но тактика его «работы с биографией»²² разнообразна. Создавая историю арбатского школяра, где на законном месте был грузинский «пролог» (юность отца), поэт иногда отступал от биографической реальности вполне демонстративно. Так, в стихотворении «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой...» (1957) идея родства буквализирована превращением «грузинского комиссара» в уроженца Арбата, такого же героя страны детства, как Лёнька Королев: «И нету, и нету погибших среди старых арбатских ребят...» (С. 141). Высокий лирический произвол имеет целью все то же «собрание» распавшихся основ мира: воссоединение отца и сына в родном пространстве, их слияние в оксюморонном образе *старых арбатских ребят* означает, что «порядок вечен, порядок свят»²³. Семейная версия арбатской темы включена в универсальный миф *Арбата-отечества*, а воскрешение всех погибших – и друзей, и отца – придает арбатскому двору свойства изначального отечества, *рая*.

Старший современник – поэт новооткрытый и сразу занявший место классика, чье творчество было воспринято в шестидесятые годы как живое звено, соединяющее эпохи, давал при тематической «встрече» повод для рефлексии особого рода. Два стихотворных посвящения Окуджавы Арсению Тарковскому²⁴, совместные выступления на творческих вечерах²⁵ отмечают внешнюю сторону отношений, остальное требует реконструкции. Известно, что Окуджава «жадно расспрашивал <...> о детстве», о родителях своих собеседников, искал поводов для сравнения²⁶. Он мог слышать и устную версию сюжетов, которые вошли затем в книгу рассказов Тарковского «Константинополь», и то, что прозвучало в позднем интервью поэта: «Детей надо очень баловать. Я думаю, это главное. У детей должно быть золотое детство. У меня оно было... Может быть, поэтому я так хорошо помню свое детство, ведь главное в мире – это память добра. Меня очень любили»²⁷.

Но самым важным свидетельством иного духовного опыта были, конечно, стихи: можно представить, сколь притягательны образы ценностей унаследованных, дарованных по праву рождения, для того, кто отвоевывал у эпохи свое достояние. Различие ностальгической позиции Тарковского и Окуджавы определяет категория памяти. Не столько идеализирующая память, сколько вера, упование («арбатская религия») сообщают малой родине Окуджавы характер сакрального пространства. Закономерно, что на долгие годы утверждается в его лирике рай *возвращенный*, а не *потерянный*. Предыстория этого образа детства, его динамика позволяет обозначить возможную сферу диалога с Тарковским.

Впервые опубликованный в книге Тарковского «Вестник» (1969), «Белый день» мог привлечь особое внимание Окуджавы уже по той причине, что у него был собственный опыт соединения «полуденного» и «райского» мифа с темой детства. Закавказье Окуджавы – в большей степени Юг, нежели романтический Восток, Юг «классический», порождающий

античные ассоциации – сначала периферийные («античная империя любви» в завершающем стихотворении цикла «По дороге к Тинатин», 1964), позднее сюжетообразующие (роман «Путешествие дилетантов»²⁸). В контексте детской темы южные городские реалии послужили основой идеального пространственного образа; именно на этой почве заменой *райского сада* впервые стал *райский двор*: «Туапсинский дворик – / *игрушечный* такой. / Синее Черное море прямо под рукой. / Гребешками *играя*, / волны о берег бьют. / И это зовется *раем*, / и я / живу / *в раю*» («Рай», <1960>). Хотя о детстве здесь прямо не говорится, *игрушечный* масштаб и общеязыковая метафора *игры* служат проводником характерного ностальгического умиления, а «цена рая» определяется опытом разлуки и войны: «Вы знаете раю цену? / О, она высока...» (С. 555). В раннем стихотворении «Картли» (цикл «Стихи о Юге», <1956>) «тянется дорога / к детству, к сердцу через перевал», «где лежит такой веселый город, / и *навлины бродят по дворам*» (С. 114); «сказочная фауна» здесь – эквивалент «райской флоры». Южная родина (в отличие от московской) давала повод для включения *розы* в идеальный образ *города-сада*; так, в газетном стихотворении середины пятидесятых «Цветы моей земли» («Я встречаю гостей») причерноморский «город, по холмам идущий», дарит гостям «роз <...> цветенье»; розы – источник гармонии: сначала они смягчают своим дыханием июльский зной, а в финале «добрые цветы» благоухают над ночным морем (С. 547).

Однако все эти пробы остались на обочине райской темы; постепенно обретая арбатские контуры, она оформляется в новом качестве к исходу шестидесятых. Некое «сопротивление материала» обусловлено не только двузначной оценкой реального дворового опыта («всё в нем, от подлого до золотого»). По традиции более естественно, нежели другие локусы, сопрягает дольнее и горнее *городской сад*. Для Окуджавы это место – преддверие рая: «После дождичка *небеса просторны*, / голубей вода, зеленее медь. / В городском саду – флейты да валторны. / Капельмейстеру *хочется взле-*

теть»; это прообраз вечного соединения: «Может, жребий нам выпадет счастливый: / снова встретимся в городском саду» (С. 423). В первом стихе легко угадывается начало скептического фразеологизма «после дождичка в четверг», и неопределенная временная даль становится равнозначна ожиданию встречи за чертой бытия. *Городской сад* включается в систему мотивов, организующих вселенную Окуджавы по законам «симметрии»²⁹.

Между тем *городской двор* изначально, с момента его открытия поэзией, был мифологизирован как повседневный ад; для Блока двор – антитеза саду: «жили в *радостном саду*, / Но вот *зловонными дворами* / Пошли к проклятью и труду» («Холодный день»). Утверждая на фоне урбанистической традиции новый статус арбатского двора, Окуджава развивает два лейтмотива. Раньше всего был освоен прием, подсказанный многозначностью самого слова *двор*. Как замечает Г.С. Кнабе, возникшая в ситуации 1920-х гг., на обломках разрушенного мира, «дворовая монархия» подростков возведена к ее легендарно-историческому прообразу³⁰: «[И] присвоили ему званье короля» (С. 139); «Я дворянин с арбатского двора, / своим двором введенный во дворянство» (С. 393); «Как наш двор ни обижали – он в классической поре. <...> Ведь мы воспели королей / от Таганки до Филей, / пусть они теперь поэту воздают по чину» (С. 398). Доверие поэта к стилевому опыту читателя (слушателя), о котором пишет Г.А. Белая³¹, делает облагороженный «под старину» двор психологически убедительным. Но городской двор как псевдоним рая, вечности требовал особого оправдания даже у поэта, который метафорически соединил «землю и небо в одно целое и тем возвел повседневное в высшую степень»³².

Отсюда – компромиссная номинация в стихотворении 1963 г.: главное прозрение совершается «В чаду кварталов городских, / среди несметных толп людских / на *полдороге к раю...*» (С. 248). В «Песенке о белых дворниках» (<1964>) арбатский двор обретает статус Рима, куда по пословице ведут все дороги («Дороги окраинные / сливаются все / и к Арбату,

представьте, ведут»); как центр мира, средоточие вечных ценностей это «вечный двор», где преодолимо само время. Поэтому *рай* – цель *стараний*, соединяющих прошлое («...Мы тоже стараемся. Метлами пестрыми / взмахиваем. // Нам тоже, как дворникам, / очень не сладко стареть. // Мы метлами пестрыми взмахиваем, / годы стряхиваем, // да только всего, что накоплено, / нам не стереть») и будущее: «Метите, метите!.. Еще вам метелки распущенные // не день, и не два, и не три / поднимать на заре, // пока не уверуют жители, / вами разбуженные, // что *рай* наконец наступил / на арбатском / дворе»³³ (С. 256–257). В «Арбатском романсе» (1969) упования сбываются, когда «век почти что прожит», но именно близость рая исключает прямое слово о нем; уместен лишь намек, облеченный в ту же форму призыва: «*Поверьте*, эта дама из моего ребра, / и без меня она уже не может». Библейская аллюзия подкреплена анаграммой «дама – Адам», которая на фонетическом уровне знаменует нерасторжимость союза (шутливо-серьезная вариация темы «браки совершаются на небесах»). Исход из рая, по законам «арбатской религии», предполагает возвращение: «Вы начали прогулку с арбатского двора, / к нему-то всё, как видно, и вернется» (С. 318).

Наконец, в «Речитативе» (1970) тождество арбатского двора и рая впервые декларируется. Первая строфа синтаксически построена как реплика с полемическим оттенком, и целая система переключек указывает на «Белый день». Окуджава выделяет *розы* как образ для Тарковского ключевой, несущий элизийские и эдемские смыслы. Но античный контекст создает теперь имя Гомера, которое, в свою очередь, подключает к диалогу еще одного заочного собеседника – Мандельштама, столь значимого и в мире старшего поэта. Тем самым подготовлено финальное переосмысление ностальгической коллизии, а на пути к развязке варьируются экспрессивные образы Тарковского – *белый день* и *блаженство*:

Тот самый двор, где я сажал **березы**,
был создан по законам **вечной прозы**
и образцом дворов арбатских слыл;
там, правда, не выращивались розы,
да и Гомер туда не заходил...
Зато поэт Глазков напротив жил.

Друг друга мы не знали совершенно,
но, **познавая белый свет блаженно**,
попеременно – снег, дожди и сушь,
разгулы будней, и подъездов глушь,
и мостовых дыханье, неизменно
мы ощущали близость наших душ.

Белый день как блаженное состояние детства превращается в *белый свет*, познаваемый с детским блаженством; стертость фразеологизма оставляет едва заметным изменение смысла. Впрочем, и у Тарковского формула заглавия представляет собою устойчивый оборот речи, «нейтральность» которого преодолевается в самом тексте. В других случаях контрастный параллелизм вполне отчетлив. Райскому саду противопоставлен городской двор с его «зелеными насаждениями», вечному лету – круговорот времен (*попеременно – снег, дожди и сушь*). В триаде *березы–прозы–розы*³⁴ заключительный поэтизм – «образ отсутствия», фон *вечной прозы*. Заметим, что в «Арбатском романсе» розы тоже во дворе *не выращивались*, но «проросли» из городского романса: «Бывали дни такие – гулял я молодой... пылали розы, гордые собою» (С. 318).

И когда в «Речитативе» отсутствие роз дублируется не–встречей с Гомером, это создает обратный эффект, близкий к ситуации двоемирия. Разговорно-бытовой тон – *Гомер не заходил* – напоминает изображение прогулки Александра Сергеевича «у самых Арбатских ворот»; вероятно, Гомер всего лишь разминулся с обитателем Арбата, завернув во двор сосед-

ний. По-житейски Гомера замещает *поэт Глазков* – тоже «певец странствий» и неузнанный сосед. Такие отношения «поэзии» и «прозы» соответствуют жанру, обозначенному в заглавии: ведь речитатив – не музыка, но и не просто речь.

Благодаря воображаемой «прогулке Гомера» ностальгическая тяга в страну детства уподобляется путешествию Одиссея, арбатский двор – Итаке³⁵. Вероятно, «гомеровский» поворот темы изначально был подсказан Мандельштамом. Судя по тому, что с середины 1960-х отсылки к творчеству и судьбе Мандельштама становятся все более частыми³⁶, Окуджава узнавал в его мире нечто «свое»: так, сюжет возвращения в стихах о Москве второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. своим драматическим подтекстом («московский муравей» в большом городе) объективно соотносится с коллизией московского притяжения–отторжения в цикле 1931 г.³⁷ О мандельштамовском Одиссее («Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, / И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный») в «Речитативе» косвенно напоминает образ времени. Время «возвращения на Итаку» словно бы вязкое, обладающее материальной плотностью:

Минувшее тревожно забывая,
на долголетье втайне уповая,
всё медленней живем, всё тяжелей...

«Тяжесть прожитого» оказывается источником новых «античных» подтекстов. *На долголетье уповая*, московский путешественник подражает «многостойкому Одиссею», его десятилетнему странствию; но упование *втайне* означает слабость, самооправдание: что-то вроде «успеется» (на фоне клятв верности Арбату: «Не в наших нравах предавать...»). Утомительно длинное странствие искушает нового Одиссея забвением прошлого;

забвение, в свою очередь, дает повод отложить возвращение. Словом, странник теряет чувство цели под тяжестью времени.

Иное дело пространство, которое меняет свою природу противоположным образом – утрачивая материальные признаки. Пространство можно воспринять только слухом, внимая музыке детской прогулки:

Но песня тридцать первого трамвая
с последней остановкой у Филей
звучит в ушах, от нас не отставая.

Эта коллизия времени–пространства, дали–близости, заданная парадоксом *рай–двор*, разрешается в мотиве *короткого пути*³⁸, его обнаружения (прозрения), с которым следует *поспешить*, не поддаваясь иллюзии *долголетия*:

И если вам, читатель **торопливый**,
он не знаком, тот гордый, сиротливый,
извилистый, **короткий** коридор
от ресторана «Прага» до Смоляги
и рай, замаскированный под двор,
где все равны: и дети и бродяги,
спешите же... Всё остальное – вздор.

(С. 336–337)

Потерянному раю «Белого дня» Окуджава противопоставляет *возвращенный рай*, по-своему соединяя мотивы библейского и античного происхождения. *Извилистый, короткий коридор* – это воистину «спасенья тесный путь». Источник образа идеального «там», *где все равны: и дети, и бродяги*, – евангельский эпизод прений о «первенстве» и «равенстве» в раю, ответ спорящим («Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»); с другой стороны, участь *бродяги* предсказана

судьбой Одиссея. Сочетание мифологем дает новый смысл: *бродяги* – и бывшие дети, узнающие себя в нынешних обитателях двора, и грешники, достигшие рая ценой «обращения».

Наглядная антиномия идеального (сокровенного) и реального (видимого), далекого и доступного выделяет «Речитатив» в кругу написанных к этому времени арбатских стихотворений. Вероятно, на фоне «роскоши» райского сада обостряется рефлексия о дворовой «скудости»: *гордый, сиротливый...* Ностальгия Тарковского – созерцание вечного, неотчуждаемого, статичного в своем совершенстве мира памяти – оттеняет собственное «поспешание в рай» как творческое усилие, преображающее наличную реальность. В известном смысле это «ностальгия по настоящему».

Арбатская ностальгия в строгом значении слова формируется позднее³⁹, когда застройка-разрушение Арбата воспроизводит в малом размере, на локальном пространстве давний социальный катаклизм – разрыв главных человеческих связей, столь характерный для XX в. Историческая параллель заявлена с четкостью афоризма: «Я выселен с Арбата, арбатский *эмигрант*». Топонимы послереволюционной эпохи несли в себе готовую символику, позволяя поэту отождествить *эмигрантскую* судьбу с *изгнанием из рая*: «В *Безбожном* переулке хиреет мой талант» (С. 392).

В первой части «Арбатских напевов» («Всё кончается неумолимо...») Окуджава завершает мифологизацию двора. Впервые у него появляется настоящий элизийский пейзаж – с вечными розами и бесплотными (*крылатыми*) тенями; соединяя по традиции элизий с эдемом, поэт очищает прошлое от греха:

В час, когда распускаются розы,
так остры обонянье и взгляд,
и забытые мной силуэты
в земляничных дворах шелестят,
и уже по-иному крылато

всё, что было когда-то грешно...

(С. 391)

Земляничный покров городского двора возникает буквально «из земли» – из однокоренного слова; в результате тесная площадка, «где пары танцевали, *пыля*», становится запредельным пространством, земля под ногами развеществляется, подобно тому как *молочная трава* у Тарковского сообщает ирреальность полуденному саду.

Общий колорит картины также выражает ностальгическую дистанцию. Давно замечено, что в круг метафор Окуджавы, соединяющих «землю и небо в одно целое» (Г.А. Белая), приближающих далекое, входит на особых правах *голубой*: таков цвет арбатской мостовой («И прозрачен асфальт, как в реке вода», С. 177), московских площадей («иду... по этим древним площадям, по голубым торцам», С. 200). На этом фоне значим *белый* как цвет прошлого – очищенного, освященного памятью. Сначала подобные цветовые ассоциации вызывает призрачный, светящийся из давнего времени двор-элизий; затем бесплотная (безгрешная) символика белого реализуется в отражениях собственной тоскующей души:

...к меловым прикасаясь листам,
я тоскую, и плачу, и грежу
по **святым** по арбатским местам.

Да, лиловым пером из Риеки
по бумаге веду меловой,
лиловее души отраженье –
этот **оттиск ее белой,**
эти самые **нежность и робость,**
эти самые **горечь и свет...**

(С. 391)

Белизна прошлого – скорее дань традиции, нежели зависимость от образного ряда Тарковского. С другой стороны, нельзя не принять во внимание, что «Белый день» постоянно напоминал о себе как общезначимый ностальгический символ: Андрей Тарковский публикует в «Искусстве кино» (1970, № 6) рассказ под таким названием, задумывает фильм «Белый, белый день» – будущее «Зеркало» (1974) с его знаменитыми «белыми» кадрами.

Наконец, о продолжении диалога со старшим поэтом говорят обстоятельства первой публикации текста. В журнале «Юность» (1982, № 10) первая часть цикла «Арбатские напевы» (под заглавием «Арбатский мотив») соседствует с посвященным Арсению Тарковскому стихотворением «Настольные лампы»:

Обожаю настольные лампы,
угловатые, прошлых времен.
Как они свои круглые лапы
умещают средь книг и тетрадей,
под ажурную сеть знамен,
возвышаясь не почестей ради,
как гусары **на райском параде**
от рождения до похорон!⁴⁰

Полуночный «свет, растекшийся под абажуром», открывает художнику дорогу в прошлое: «И путем, что, как видно, не нов, / ухожу от сегодняшней прозы...»; предстояние минувшего настоящему и есть *райский парад*, «опредмеченный» в бытовой старине. «Свет» (издалека и вдаль), «рай», «творчество» – это образное единство, варьируя «Арбатский мотив», очерчивает сферу общих с адресатом ценностей, как бы уравнивает позиции. Другие переключки внутри ближайшего контекста, напротив, обнаруживают «неравенство» поэтов в их отношении к *потерянному раю*. Созна-

ние вины, нажитое тем же творчеством («Потому что *чего не отдашь / за* полуночный замысел зыбкий, / за отчаяние, и ошибки, / и победы – всего лишь мираж?»), – созвучно обвинениям из малого арбатского цикла: «Я унижен тобою, разлука, / и в изменника сан возведен, / и уже укоризны поспели / и слетаются с разных сторон...» (С. 391).

Провозглашение арбатского двора *раем*, воспевание его *святости* и поставлено поэту в вину. Укоризны восходят к стихотворению, написанному двумя годами ранее, где библейская мифологема получает универсальный объясняющий характер. «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве» (1980) подвергает иносказательность «райского» образа своеобразной расшифровке: рай детства воистину мифичен, сотворен. Подчеркивая свою последовательность («Упрямо я твержу с давнишних пор...»), поэт приоткрывает рефлексию многолетнюю; ее предмет – собственные духовные усилия: «А если иногда я кружева / накручиваю на свои слова, / *так это от любви. Что в том дурного?*»; «...Так где же *почва для твоей любви?* / – вы спросите с сомнением, вам присущим» (С. 384). *Сомнение*, переадресованное современникам и поколению сына, знакомо прежде всего автору; недаром столь жестоки арбатские реалии в поздних интервью Окуджавы, в том числе анализ иллюзий «очень красного мальчика»: само *вещество существования* оказывало сопротивление ностальгическому мифу. Но скептический вопрос задевает не столько прошлое (*почву любви*), сколько сегодняшнее право творца на любовь к своему творению.

Вопрос поставлен не риторически. Сложность ситуации в том, что и творец сознает себя объектом неких деятельных забот свыше, «духоподъемных» усилий: в стихотворении два создателя – автор арбатского мифа и земной бог его детства. Вне этого сопряжения функция *соплеменника* может показаться элементарной. А.К. Жолковский отмечает двоение образа Сталина, объясняя его установкой Окуджавы на «медиацию» «между вос-

крешенным былым обожанием и нынешним неприятием»⁴¹. На наш взгляд, более точен в этом плане Г.С. Кнабе⁴², чьи наблюдения по поводу метафоры «матерьяла» (6 – 8-я строфы «Арбатского вдохновения») дают возможность обобщить структурную роль библейской мифологемы. «Подкупающе положительный», по выражению А.К. Жолковского, портрет «гончара человеческих душ» выполнен с позиции зрелого (отнюдь не наивно-детского!) понимания творческой природы власти⁴³:

Он там сидит, изогнутый в дугу,
и глину разминает на кругу,
и проволочку тянет для основы.
Он лепит, обстоятелен и тих,
меня, надежды, сверстников моих,
отечество... И мы на всё готовы.

Рискнув провести параллель с «Художником» Пастернака, обнаружим сближения, которые в совокупности своей не могут быть случайными: *тихий* мастер – и *отвыкший от фраз, стыдящийся* артист. Их одинокое пребывание «там», в святилище творческого труда, куда обращено пристальное внимание современников; *изогнутый в дугу* гончар – и верстак *горбом* в мастерской под небом эпохи. Но ситуация-прообраз возведена к библейскому мифу о творении и перетолкована Окуджавой в духе собственных отношений с веком и вечностью: тот, кто сам давно знает толк в ремесле созидания, признает себя *гончарной глиной* (в пору «красного» детства), *прахом* (с высшей точки зрения).

Лепка надежд (одухотворение *глины*), будучи подменой божественного акта создания человека, не оставляет современному Адаму надежд на бессмертие: «Мой страшный век меня почти добил». Однако тот же закон конечности обещает постепенное изживание *страшного века*. «А глина ведь не вечный матерьял», – сказано уже не о собственной только бренно-

сти. Предваряет этот образ и рифмуется с ним по смыслу пословицная *мякина*:

И этот век не менее жесток,
а между тем насмешлив мой сынок:
его **не облапошить на мякине.**

Двукратное отрицание *глины–мякины* есть *отрясение праха*, высвобождение ценностей нетленных. Поскольку метафора *глины* неотделима от самосознания лирического «я», результаты его творческого сопротивления *веку* тоже поставлены на пробу: *не облапошить...*

Финал заново вводит арбатский мотив, уравновешивая память о «дурной почве» лирического мифа. В обратной перспективе двухчастное, по старинному образцу, заглавие становится содержательно напряженным: *вдохновение* и/или *воспоминания*. Трезвая память служит осознанию мифа как такового, *арбатское вдохновение* искупает былую вдохновенную готовность «на всё» по слову свыше. Завершающее двустипхие близко перекликается с поэтическим афоризмом: «Чего не потеряешь – того, брат, не найдешь» (С. 310). Хотя приговор *глине* оставляет «я» в зоне ущерба, право *найти* не отменяется, оно наследуется сыном:

Еще он, правда, тоже хил и слаб,
но он страдалец, а **не гордый раб,**
небезопасен и небезоружен...
А глина ведь не вечный матерьял,
и то, что я когда-то потерял,
он в воздухе арбатском обнаружил.
(С. 385)

Воздух арбатский явно сродни *арбатскому вдохновению*.

Поскольку вдохновение в эпохи творческих манипуляций душами – это «встречная» творческая активность личности, потребовалось еще раз обозначить мотивы «создания человека» в последней строфе: таково, вместе с помянутой *глиной творения*, самоощущение *гордого раба*. Библейская мифологема оживает на скрещении с пастернаковской аллюзией, отмеченной ранее. Окуджава говорил о своем бесконечном перечитывании Пастернака, которое в молодости подчиняло его, а в зрелые годы, напротив, возвращало способность писать «опять в своем ключе»⁴⁴; разминуться с переводом «Фауста» он, конечно, тоже не мог. *Гордый раб* – узнаваемый, на фоне строфы о *гончаре*, парафраз божественного слова в «Прологе на небе»: «Он мой раб». Гордость Творца перешла у Окуджавы к творению – как знак связи одного из малых сих с высшей силой. Такая формула *рабства* итожит сказанное прежде о любовной гармонии ребенка и всеобщего Отца:

И льну душой к заветному Кремлю,
и усача кремлевского люблю,
и самого себя люблю за это.

(С. 384)

Видимо, *сомнение* в «любви арбатской» оказалось столь едким, что на каком-то этапе Окуджава пробовал разрешить ситуацию переключением в иную символическую сферу: «...и то, что я когда-то потерял, / он *под стеной кремлевской* обнаружил»⁴⁵. Этот вариант, злободневный и по своему логичный, создавал новую проблему: перечеркивал встречу *старых арбатских ребят* в универсальном пространстве, куда ведут дороги с «того» и «этого» света. И в «Чаепитие на Арбате» вошел текст с *арбатским воздухом* – еле ощутимый намек на прежние смыслы, некое *быть может*.

Составляя последнюю книгу стихов, поэт датировал тексты лишь десятилетиями и реальную их последовательность изменил в разделе «Восьмидесятые» таким образом, что более раннее «Арбатское вдохновение...» (1980)⁴⁶ предстало следующим, после цикла «Арбатские напевы» (1982)⁴⁷, актом драмы; имеет значение и дистанция между ними (более сорока стихотворений). Выстроенный таким образом сюжет прощания (с послесловием из девяностых: «Арбата больше нет: растаял, словно свеченька...») – «линейный» эквивалент двойной ностальгической призмы: образ *райского двора*, рожденный в пору «возвращений к вечному» как часть мифа эпохи о самой себе, предстал в итоге особенно далеким. Великолепное чувство культурно-исторического контекста подсказало поэту ход, благодаря которому его любимый образ занял в современной мифологии классическое место *райского сада*.

¹ Эпитейн М.Н. Под занавес // Эпитейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М., 2006. С. 249.

² Любопытный в контексте нашей темы пример поэтической рефлексии: «“Дай Бог”, – я говорил и клялся Богом, / “Бог с ним”, – врага прощая говорил / так, буднично и невысоким слогом, / так, между дел, без неба и без крыл. / Я был воспитан в атеизме строгом» (Окуджава Б.Ш. Стихотворения / Сост. В.Н. Сажина и Д.В. Сажина. СПб., 2001. С. 525).

³ Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск, 1999. С. 474, 473.

⁴ Эпитейн М.Н. Детство и миф о гармонии // Эпитейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М., 2006. С. 176.

⁵ Чудакова М.О. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 16–29.

⁶ Марченко А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 79.

⁷ Тарковский А.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. I. Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской. М., 1991. С. 250.

⁸ Тарковский А.А. Собр. соч. Т. I. С. 161.

⁹ Там же. С. 42, 384.

¹⁰ См. об этом подробно: Эпитейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 134–140.

¹¹ О соотношении двух этапов данной традиции см.: Там же. С. 143.

¹² См.: Там же. С. 200–203.

¹³ Ср. с описанием сада в рассказах Тарковского о детстве: «Чудеса летнего дня», «Гочильщики» (Тарковский А.А. Собр. соч. Т. II. С. 157, 161).

¹⁴ *Тарковский А.А.* Собр. соч. Т. I. С. 302.

¹⁵ *Луксорий.* Похвала розе о ста лепестках (Латинская антология) // Парнас: Антология античной лирики / Сост. С.А. Ошеров. М., 1980. С. 363.

¹⁶ *Тарковский А.А.* Собр. соч. Т. II. С. 44.

¹⁷ *Чудакова М.О.* Заметки о поколениях // *Чудакова М.О.* Избранные работы. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 378–381.

¹⁸ *Окуджаву Б.Ш.* Стихотворения / Сост. В.Н. Сажина и Д.В. Сажина. СПб., 2001. С. 427. Далее цитаты приводятся по этому изданию, с указанием номера страницы в тексте.

¹⁹ *Чудакова М.О.* Заметки о поколениях. С. 381.

²⁰ *Розенблюм О.М.* Раннее творчество Булата Окуджавы (опыт реконструкции биографии): Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2005.

²¹ Так, *двор* в «Танго» («Послевоенном танго») – совершенно арбатский; в сборнике «Арбат, мой Арбат» (1976) стихотворение включено в цикл «Музыка арбатского двора». Однако дважды помянутый *август* как рубеж мира и войны («Слетались девочки в тот двор, как пчелы в августе... Случайно чашку обронил – вдруг август кончился») отсылает к реалиям Тбилиси, откуда Окуджаву ушел на фронт, по некоторым данным, именно в августе (см.: [Гизатулин М.Р., Юровский В.Ш.] Хроника жизни и творчества // Встречи в зале ожидания. Воспоминания о Булате / Сост. Я.И. Гройсман, Г.П. Корнилова. Нижний Новгород, 2004. С. 13).

²² Мы воспользовались формулой *Е.А. Семеновой*, которая в статье «Булат Окуджаву: работа со временем (песни конца 50-х)» удачно определила этим неожиданным «технизмом» активность автора. Здесь же – ценные наблюдения о преобразении биографической реальности. См.: Булат Окуджаву: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 152–157.

²³ Ср. образ единения в «Сентиментальном марше»: «Утверждается не идеологическая связь, а невынимаемость человека из условий рождения: “комиссары” были у его колыхели и пребудут близ нее (в прошлом) и близ его последнего одра – в будущем» (*Чудакова М.О.* Возвращение лирики. С. 23).

²⁴ «Друзья, не надейтесь на чудо...» и «Настольные лампы» (См.: *Голос надежды: Новое о Булате.* Вып. 3 / Сост. А.Е. Крылов. М., 2006. С. 389). *В.Н. Сажин* считает, что первое из этих стихотворений (где имя адресата обозначено только инициалом) посвящено *Андрею Тарковскому*, но никак не аргументирует свое мнение (См.: *Сажин В.Н.* Примечания // *Окуджаву Б.Ш.* Стихотворения / Сост. В.Н. Сажина и Д.В. Сажина. СПб., 2001. С. 642). Пока спор не разрешен обращением к архиву поэта, позволим себе высказать следующие соображения. В итоговой книге «Чаепитие на Арбате» (1996) Окуджаву уделил специальное внимание посвящениям (*Юровский В.Ш.* Работа над ошибками, или Проза про стихи // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаву.* Вып. 2. / Сост. А.Е. Крылов. М., 2005. С. 428). Поскольку оба текста с посвящением *Тарковскому* впервые оказались опубликованы в одном издании (С. 211 и С. 393–394), но уточнение автору показалось ненужным, естественно предположить, что он имел в виду одно лицо – *Арсения Тарковского*. «Друзья, не надейтесь на чудо...», видимо, написано «на случай», «заморский сезам» может быть откликом на известные события в жизни *Андрея Тарковского*; однако и это не исключает посвящения отцу, а не сыну.

²⁵ Одна из дат совместного выступления *Тарковского* и *Окуджаву* (17 ноября 1962 г.) зафиксирована: *Самойлов Д.С.* Поденные записи: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 310.

²⁶ *Таратута Е.* Однажды в Праге... // *Литературные вести.* 1997. Июль–август. С. 4.

²⁷ *Тарковский А.А.* Собр. соч. Т. II. С. 235.

²⁸ *Александрова М.А.* Античность в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» (в печати).

²⁹ Об этом принципе в лирике Окуджавы см.: *Бойко С.С.* За каплями Датского короля. Пути исканий Булата Окуджавы // Вопросы литературы. 1998. Вып. 5. С. 26–27.

³⁰ *Кнабе Г.С.* Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. От шестидесятых к девяностым // Вопросы литературы. 2006. Вып. 5. С. 158.

³¹ *Белая Г.А.* Творчество Булата Окуджавы в контексте идей М.М. Бахтина (к постановке проблемы) // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. Переделкино. М., 2004. С. 62–67.

³² Там же. С. 65.

³³ Ср. в стихотворении «Детство» (<1959>): «А Бог мигнул мне глазом черным / так, ни с того и ни с сего, / и вдруг я понял: это ж дворник / стоит у дома моего» (174).

³⁴ Рифма на *березы* долгое время была программной; такова она и у Ф. Глинки в 1825 г., и у позднего Вяземского: «Средь избранных дерев *береза* / Не поэтически глядит; / Но в ней – душе родная *проза* / Живым наречьем говорит» («Береза», 1855). Актуальный контраст со временем сгладился; Окуджава по-своему оживляет его.

³⁵ Отмечено в статье: *Кякишто Н.Н.* «Московский текст» в поэзии Булата Окуджавы // Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей международной научной конференции. 18–20 марта 2005 г. Переделкино. М., 2007. С. 131.

³⁶ Некоторые отмечены исследователями: *Жолковский А.К.* Поэту настоящему спасибо: Новые стихи и песни Булата Окуджавы // Страна и мир. 1987. № 4. С. 139; *Сажин В.Н.* Примечания // *Окуджава Б.Ш.* Стихотворения. С. 616, 635, 649, 654.

³⁷ См. об этом подробно: *Гельфонд М.М.* Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 3 / Сост. А.Е. Крылов. М., 2006. С. 325–335.

³⁸ Ср. с циклом «Арбатские напевы» («Все кончается неумолимо...»), где разрыв арбатских связей выражен пространственной гиперболой: «Как я буду без вас в этом мире, / *протяженном на тысячи верст...*» (391).

³⁹ Этапы формирования арбатского мифа Окуджавы обстоятельно исследованы *Г.С. Кнабе* в работах разных лет.

⁴⁰ Юность. 1982. № 10. С. 67. Посвящение Тарковскому здесь еще не значит, но в книге, которая как раз в это время готовилась к печати и вошла в издательский план 1983 года (*Окуджава Б.* Стихотворения, М., 1984), имя старшего поэта занимает свое место. Судя по тому, что тексты на журнальной странице расположены очень тесно, с минимальными пробелами, вмешательство в замысел автора произошло «по техническим причинам»: еще одна строка там просто не помещалась.

⁴¹ *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 52.

⁴² *Кнабе Г.С.* Булат Окуджава и культурно-историческая мифология. С. 150.

⁴³ Многое здесь объясняет тема и метафора «художества» в романе Окуджавы «Путешествие дилетантов». См. об этом: *Александрова М.А.* Античность в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» (в печати).

⁴⁴ *Булат Окуджава:* Спец. вып. [Лит. газ.]. 1997. [21 июля]. С. 16.

⁴⁵ Устный вариант в исполнении автора на диске: *Булат Окуджава.* Музыка арбатского двора: Песни об Арбате (Арк-Систем Рекордз, 2003).

⁴⁶ *Окуджава Б.Ш.* Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 433.

⁴⁷ Там же. С. 376–377.