

МЮЗИКЛ Б. ОКУДЖАВЫ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО»: ДЕТЯМ И ВЗРОСЛЫМ

В статье рассматривается цикл песен Булата Окуджавы «Золотой ключик. Мюзикл», задуманный и отчасти осуществленный в процессе работы над фильмом Леонида Нечаева «Приключения Буратино» (1975) и опубликованный в 1993 г. На основании мемуарных высказываний Окуджавы и Нечаева реконструируется творческая история цикла, обстоятельства создания и бытования песен, составивших мюзикл. «Золотой ключик» Окуджавы анализируется как сложно организованный текст, обладающий, как и сказочная повесть А. Н. Толстого, отчетливой двухадресной установкой: предназначенный для детей на сюжетно-персонажном уровне, он вместе с тем содержит ряд маркеров, позволяющих воспринимать его как рефлексию поэта над историческим процессом оттепели и двумя смежными с ней историческими эпохами. Особой темой рефлексии Окуджавы становятся взаимоотношения общества и власти в различные периоды советской истории. Обилие автореминисценций как серьезного, так и пародийного характера, в свою очередь позволяет рассмотреть цикл в общем контексте творчества Окуджавы в связи с мировоззренческими и стилистическими свойствами его поэтического мира — «сказочными, средневековыми и игрушечными персонажами» (А. К. Жолковский), восходящими к поэзии А. Блока и А. Вертинского, «амбивалентностью», балансировкой между надеждой на чудо и пониманием его невозможности.

Ключевые слова: Б. Ш. Окуджава, А. Н. Толстой, Л. А. Нечаев, «Золотой ключик. Мюзикл», «Приключения Буратино», двухадресная установка, автореминисценции, пародийность, оттепель

В фильме Л. А. Нечаева «Приключения Буратино», снятом по сценарию И. И. Веткиной в 1975 г., прозвучало тринадцать песен (композитор — А. Рыбников). Авторство текстов было различным:

восемь песен написал Б. Ш. Окуджава, еще пять — Ю. С. Этин. При этом по воспоминаниям Л. А. Нечаева, изначально песен Окуджавы было значительно больше — двенадцать или пятнадцать; в свою очередь, те песни, которые вошли в фильм, прозвучали в нем в сокращенной версии. Несмотря на сокращение и связанную с этим обстоятельством обиду, Окуджава впоследствии неоднократно возвращался к циклу песен, связанных с «Приключениями Буратино», дописывал его, уточнял замысел. В итоговый цикл «Золотой ключик. Мюзикл», опубликованный в сборнике «Милости судьбы», вошла двадцать одна песня [Окуджава 1993, 166–186]. Соответственно, возникают два тесно связанных между собой вопроса: во-первых, почему часть песен или отдельных куплетов была отклонена на этапе работы над фильмом, во-вторых, как концепция песен Окуджавы, а затем и мюзикла в целом коррелировала с концепцией фильма Нечаева. Прежде чем ответить на них, попробуем восстановить творческую историю цикла.

В интервью М. Баранову, записанном в 1989 г., Окуджава вспоминал об обстоятельствах создания песен и их включения в фильм:

А что касается «Золотого ключика», то получилась накладка. Я написал много песен к «Золотому ключику» и с удовольствием писал, потому что в детстве любил эту вещь, а композитором был Рыбников. И он, значит, пришел показывать мне музыку. И я вижу, что там половины слов нет. Я говорю: «А где же это они?». А он говорит: «Я выкинул. Они мне не нужны». Тогда я ему сказал, что вообще отказываюсь с ним иметь дело. И потом уже они были вынуждены приглашать кого-то другого писать слова, ноты... [Окуджава 2006, 90]

По словам Л. А. Нечаева, само появление в этом фильме Окуджавы как автора песен было «совершенно невероятным», но завершилось драматически. Нечаев рассказывает:

Я хотел это делать с Юлием Кимом. Но Юлий Ким (тогда по фамилии Михайлов), был запрещен на телевидении. Кстати, через год, когда я начал снимать «Красную шапочку», я все-таки заставил их согласиться, и там писал Юлий Ким. Мы долго думали — кто. И вдруг: а что, если Булат? Поскольку я человек простой и решительный, я говорю: «А я съезжу». Он говорит: «Да не знаю, подходит ли это?». Во всяком случае, Булат написал все песни. Причем очень много — 12 или 15. Мы договорились, прошло время, все, мы уже запускаемся с картиной. Он, может, и не знал, что песни нужны гораздо раньше, чем все остальное, отнесся к этому просто и уехал в Дубуты. Я из Минска выхлопотал

себе командировку и бросился за ним туда. Приехал, договорился с дежурным, чтобы меня поселили в номере рядом, и каждое утро в 7 часов стучал ему в стенку. Будил его, чтобы он садился писать. И за столом нас рядом посадили, и он видеть меня не мог, потому что я ему досаждал жутко. И вдруг, на третий или четвертый день моего пребывания там, я слышу, в фойе Булат с гитарой поет: «Не прячьте ваши денежки по банкам и углам». Он разошелся, разогнался и написал их все. Но многие из песен были настолько серьезно философски запутаны, что мне пришлось от них отказаться. Обиделся он ужасно, и поэтому там половину написал Юра Энтин [Радио «Свобода» 2006].

Неясно, на каком этапе — непосредственно в процессе работы над фильмом или в последующие полтора десятилетия — «этот блок разросся» и стало «уже двадцать пять песен к „Золотому ключику“» [Окуджава 2006, 90]. В процитированном выше интервью 1989 г. Окуджава делится историей неосуществленной постановки и замыслами новой:

Мы даже собирались их в театре поставить, но потом как-то... Половина музыки сыном¹ написана очень хорошо. <...> Но не дотянули мы как-то, не дотянули. Но это надо поставить. Это должен был Корогодский в ленинградском театре ставить, но потом его сняли с работы и ничего не получилось [Окуджава 2006, 90].

Речь идет о З. Я. Корогодском (1926–2004), главном режиссере Ленинградского ТЮЗа, который был изгнан из театра партийным руководством города в 1986 г. Во второй части интервью, записанном тремя годами позже, в 1992 г., Окуджава еще раз возвращается к истории этого нереализованного замысла:

Есть у меня 25 песен к «Приключениям Буратино», довольно интересных. Они использованы в театре Маяковского совершенно бездарно. Я подумал, что надо выпустить хорошо аранжированную пластинку этих песен, — как-то их двинуть в свет. Я уже тут думаю не об обогащении каком-то. Ну что же они пропадают! Я хочу, чтобы это были не песни к спектаклю, а шоу из песен к «Золотому ключику». Я уже представлял, как там все делается, как [на сцене играет] оркестр из лягушек и как персонажи выходят один за другим и каждый поет с $o\ e^2$ со своим танцем, со своими движениями. Сын мой замечательно оркестровал все это. Этим очень загорелся Зиновий Корогодский, когда был в Ленинграде. Но потом его сняли, и все это умерло. Ну, конечно, это надо сделать [Окуджава 2006, 90].

Итак, на этапе создания фильма было написано предположительно от двенадцати до пятнадцати песен³. Восемь из них: песня фонаричков («Мы люди неплохие...»), песня папы Карло («Из пахучих завитушек, стружек и колечек...»), первая песня Карабаса и кукол («Я на спектакль вас приглашаю...»), вторая песня Карабаса («Считайте меня подлым...»), дуэт лисы Алисы и кота Базилио («Пока живут на свете хвастуны...»), «Поле чудес», серенада Пьеро («Утром на зорьке ранней порой...») и «Хор кукол» («У Карабаса страшный бас...»⁴), — в него вошли, остальные (неясно, какие именно) были отвергнуты. Пьеса, постановкой которой в театре Маяковского был недоволен Окуджава, сохранилась в РГАЛИ⁵: стихи включены в её основной текст. К 1993 г. у Окуджавы был создан цикл из двадцати одной песни, в интервью он говорил о двадцати пяти. По сведениям нижнетагильского музея Окуджавы, домашние аудиозаписи этих песен хранятся в семейном архиве. При жизни поэта задуманный Окуджавой мюзикл «Золотой ключик» не был поставлен (отдельные песни исполняли Татьяна и Сергей Никитины), но, как представляется, само неоднократное возвращение Окуджавы к этому замыслу свидетельствует о значимости этого цикла, не ограниченной работой для фильма.

В вынесенной из детства любви Окуджавы к повести «Золотой ключик, или Приключения Буратино» не было ничего удивительно. В сущности, именно ровесники Окуджавы и были главной целевой аудиторией сказки вчерашнего эмигранта, успешно встраивавшегося в советский литературный процесс. Сказочная повесть А. Н. Толстого публиковалась из номера в номер в газете «Пионерская правда» летом 1936 г.; более чем вероятно, что Булат Окуджава, двенадцатилетний мальчик из семьи большевиков⁶ был преданным читателем главной детской газеты страны. Могла появиться в семейной библиотеке и изданная в 1936 г. книга с черно-белыми иллюстрациями Б. Б. Малаховского. По словам М. П. Петровского, «публикация „Золотого ключика“ стала событием в жизни тогдашних мальчиков и девочек» [Петровский 2006, 313]. Вероятнее всего, двенадцатилетний Булат воспринимал эту повесть уже без детской непосредственности — по крайней мере, в автобиографическом романе «Упраздненный театр» он описывает себя в этом возрасте как рефлексирующего и даже сочиняющего собственный роман подростка. Вместе с тем именно такой читатель уже вполне мог оценить если не двухадресную установку («для детей и взрослых»), то по крайней мере потенциальную сложность сказочной повести. Именно эта сложность — уже в окуджавовской

интерпретации — стала потом, по приведенному выше признанию режиссера, преградой, не позволившей включить в фильм все песни, написанные поэтом.

Разные уровни сложности — и соответственно, различные подходы к сказочной повести А. Н. Толстого отчетливо просматриваются при сопоставлении песен разного авторства. Рассмотрим это на примере двух прологов, открывающих фильм — песни «Кто доброй сказкой входит в дом?» на слова Ю. Энтина и «Песенки фонарщиков» на слова Б. Окуджавы. Первая выдержана в задорной стилистике пионерской речевки (ср. текст песни «Кто доброй сказкой входит в дом? / Кто с детства каждому знаком? / Кто не ученый, не поэт, / А покорил весь белый свет, / Кого повсюду узнают? / Скажите, как его зовут?» и текст речевки «Кто шагает дружно в ряд / Пионерский наш отряд. / Кто шагает дружно в ногу? / Пионерам дай дорогу»). Вторая — «Песня фонарщиков», написанная Окуджавой — становится ключом к лирической составляющей фильма. Среди персонажей сказки А. Н. Толстого фонарщиков нет, и генезис этого образа, по всей вероятности, связан с «Маленьким принцем» А. де Сент-Экзюпери, опубликованным на русском языке в 1959 г. в журнале «Москва». Первый его след, как отмечает А. В. Кулагин, обнаруживается у Окуджавы в песне «Ночной разговор» (1962): «А где же тот ясный огонь? Почему не горит? / Сто лет подпираю я небо ночное плечом. / Фонарщик был должен зажечь, да, наверное, спит. / Фонарщик-то спит, моя радость, а я ни при чем» [Кулагин 2018, 101]. Очевидно, что «Песня фонарщиков» предназначалась не столько зрителям-детям (напомним, что в последней сцене актеры, игравшие главные роли, оказываются в зрительном зале), сколько их родителям и могла восприниматься как своего рода шестидесятнический пароль. Из «Песни фонарщиков» в фильм вошли только фрагменты: начало первого куплета, конец второго и часть припева. Другая часть его, не включенная в фильм, при всей своей внешней простоте содержит в себе сложный интертекстуальный пласт, отсылая одновременно к символистскому Брюсову («Столетия — фонарики! / о, сколько вас во тьме, / На прочной нити времени, / протянутой в уме!», 1906) и малоизвестному Мятлеву («Фонарики-сударики, / Скажите-ка вы мне, / Что видели, что слышали / В ночной вы тишине?», 1841) — последнее тем более примечательно, что в это же время, в 1974–1975 гг., Окуджава работал над историческим романом «Путешествие дилетантов», главный герой которого носит фамилию Мятлев. В тех же куплетных фрагментах, которые не вошли в фильм, аккумулированы

центральные для Окуджавы, по мысли А. К. Жолковского [Жолковский 2005, 126–127], мотивы бессменного, неустанного исполнения своего дела — в данном случае сопротивления тьме: «Дожди ли проливные / жара иль холода, / мы спим в часы дневные, / а ночью никогда»; «Загадки любят темень, / а тайны темноту. / Мы спим в дневное время, / А ночью на посту») [Окуджава 1993, 166]. Приведенный пример отчетливо показывает, как песни Окуджавы задают фильму подтексты, не входившие, вероятно, в режиссерский замысел, по крайней мере, в такой степени.

Еще одним примером усложнения изначального смысла становится «Песня папы Карло». Демиургический сюжет сказочной повести А. Н. Толстого в песне отчетливо заострен: окуджавовский папа Карло не только создает деревянного человечка «из пахучих завитушек, стружек и колечек» [Там же, 168], но и, подобно ветхозаветному божеству, вкладывает в него надежду («Я вложу в него надежду и одежду дам»), — жест, с одной стороны отсылающий к ветхозаветному вдыханию души, с другой, к поэтическому миру Окуджавы в целом (сравним с тем, как герой песни Окуджавы «Московский муравей» создает себе «богиню/ по образу и духу своему»). Акцентировано в песне и ремесло папы Карло, поскольку образ шарманщика вообще важен в поэзии Окуджавы [Шраговиц 2012], а первый в поэзии Окуджавы монолог от лица старого шарманщика был написан намного раньше, чем возникла сама идея песен к фильму: «Шарманка-шарлатанка, как сладко ты поешь! / Шарманка-шарлатанка, куда меня зовешь? / Шагаю еле-еле, вершок за пять минут. / Ну как дойти до цели, когда ботинки жмут?» [Окуджава 2001, 208]. Рискнем предположить, что источником для этой песни тоже стала сказочная повесть А. Н. Толстого — в 1962 г., когда она была написана, старшему сыну поэта было восемь, и это могло быть поводом перечитать любимую с детства сказку. Выскажем гипотезу, что песни Окуджавы, особенно прозвучавшие в начале фильма, с их сложными подтекстами и контекстами в большей степени апеллируют к взрослым, чем к детям, в то время как режиссер Леонид Нечаев снимал фильм, рассчитанный преимущественно на детскую аудиторию, и взрослая мудрость должна была уравновешиваться в нем стихией детского веселья.

По всей вероятности, именно по этой причине была отклонена режиссером «Песенка Тортиллы», прозвучавшая затем в фильме Д. Асановой «Милый, дорогой, любимый, единственный» (1984). Ее отчетливый дидактизм явно противоречил установке фильма Нечаева, сформулированной в песне Буратино на слова Ю. Энтина:

«Надоело: поучают, поучают / Поучайте лучше ваших паучат». Написанная Окуджавой песня Тортиллы действительно может быть воспринята как нравоучительная («Чистое сердце в дорогу готовь, / Древняя мудрость годится и вновь, / Не покупаются, не покупаются / Доброе имя, талант и любовь» [Окуджава 1993, 180]) из-за пристрастия поэта к грамматическим формам императива [Жолковский 2005, 111]. Звучащая в фильме песня этой героини на слова Ю. Энтина строится на каламбуре: «Затянулась бурой тинной / Гладь старинного пруда, / Ах, была как Буратино / Я когда-то молода», — а ее советы связаны с личным опытом или оптикой воспоминаний: «Был беспечным и наивным / Черепахи юной взгляд, / Все вокруг казалось дивным / Триста лет тому назад», то есть могут быть подвергнуты сомнению. У Окуджавы наставления черепахи обусловлены общечеловеческими ценностями и касаются не только жизни отдельного человека, но и устройства общества в целом. Очевидно, в его варианте песни эта героиня транслирует мудрость старшего поколения, пережившего разного рода исторические пертурбации и сохранившего верность «древней мудрости». И эта трансляция опыта самой старшей героини главному герою младшего поколения в свою очередь подводит нас к вопросу о том, как реализуются в песнях Окуджавы и фильме Нечаева разные концепции исторического времени.

По мысли А. Прохорова, сравнивающего в своей статье фильмы о Буратино 1939 г. и 1975 г. и мультфильм 1959 г., «в киноверсиях приключений Буратино» воплощены «различные варианты политических мифов, различные портреты культурных ценностей каждого из этих периодов» [Прохоров 2008, 153]. Снятая в 1975 г. киноверсия Л. А. Нечаева рассматривается исследователями как воплощение культуры и ценностей позднесоветского периода [Балина 2007, Прохоров 2008]. Это наблюдение представляется нам справедливым по отношению к фильму в целом, но песни Окуджавы, как включенные, так и не включенные в фильм, не вполне ему соответствуют. Окуджава — в отличие и от писателя А. Н. Толстого, и от режиссера Л. А. Нечаева — наделяет своих героев историческим опытом, различным для представителей разных поколений. Ключевой фигурой, в связи с которой осмыслен этот историко-политический опыт, несомненно, является Карабас-Барабас.

Разумеется, в подчеркнуто лояльной волшебной повести А. Н. Толстого не было и не могло быть никаких антисталинских намеков. При этом, М. Н. Липовецкий, анализируя рукописи сказки «Золотой ключик, или Приключения Буратино», отме-

чает нарисованный А. Н. Толстым на полях «профиль усатого мужчины» [Липовецкий 2008, 128]. По мысли исследователя, в контексте размышлений А. Н. Толстого этого времени «именно Сталин как персонификация абсолютной власти способен освободить художника от мелочного контроля „карабасов-барабасов“ и предоставить свободу творчества на определенных, впрочем, условиях» [Там же, 129]. В написанной в 1979 г. (то есть уже после выхода фильма) статье «Что отпирает „Золотой ключик“?» М. П. Петровский предположил, что прототипом Карабаса-Барабаса был В. Э. Мейерхольд: «демиург театра» и «доктор кукольных наук» — в книге, жертва сталинских репрессий — в реальности. М. Н. Липовецкий оспаривает эту версию, утверждая, что «тайные, замаскированные нападки на Мейерхольда... к 1935 году выглядят бессмысленным анахронизмом» [Там же, 130].

Независимо от того, кто именно выступал прототипом Карабаса в сказке А. Н. Толстого, можем предположить, что Окуджаву сближает его со Сталиным в восприятии потенциальных жертв «доктора кукольных наук». Сама фигура Карабаса вызывает у кукол характерное сочетание физического отвращения, экзистенциального ужаса и парадоксальной гордости (ср. «У Карабаса страшный бас / И страшная гримаса. / Страшней, чем этот Карабас / Нигде не сыщешь Карабаса» [Окуджаву 1993, 185] и строки Мандельштама «Его толстые пальцы, как черви жирны, / И слова, как пудовые гири, верны, / Тараканы смеются глазища / И сияют его голенища» [Мандельштам 1994, 74])⁷. Первая отчетливая аллюзия звучит в «Песне Карабаса и кукол», и, несмотря на то что в фильме представлен подцензурный вариант припева: «Да здравствует наш Карабас удалой! / Как сладко нам жить под его бородой! / И он никакой не мучитель, / А просто наш добрый учитель», в тексте, вошедшем в сборник «Милости судьбы» (а также ранее в исполнении Т. и С. Никитиных), последняя строка звучит иначе: «А просто наш вождь и учитель» [Окуджаву 1993, 170]. Это характерное для песенного бытования текстов Окуджавы сосуществование подцензурного и неподцензурного вариантов. По словам М. Балиной, «„эзопов“ смысл этого эпизода и этой песенки, сочиненной Булатом Окуджавой, понятен даже и без припева, который звучал, вероятно, уж совсем криминально» [Балина 2007].

Сближение Карабаса со Сталиным, возникающее даже в подцензурном варианте песни Окуджавы, позволяет наметить следующую аналогию: освобождающиеся от власти своего мучителя куклы уподоблены поколению шестидесятников, которые надеются со-

здать свой театр и вместе с тем свой мир. Речь здесь идет не столько о реальных театрах шестидесятников, со многими из которых (в частности, с «Современником») Окуджава был тесно связан, сколько о театре как о модели мироздания. При этом разные герои сказки принадлежат к разным поколениям — и именно поэтому в песнях Окуджавы воплощают разные интенции по отношению к возможностям и ограничениям эпохи.

Надежды шестидесятников на смену отношений между властью и творческой интеллигенцией, а также на добрую природу просвещенной власти, воплотились, главным образом, в песнях, не включенных в фильм — второй песне Буратино: «У нас будет праздник, и это случится, случится, / Ведь не зря его ждем и зовем... / Карабаса отправим подальше лечиться, лечиться, / Сменим адрес и власть заживем» [Окуджава 1993, 183] и песне Мальвины: «Ах, если б Карабас с грамматикой был дружен / и книжки мудрые листал, / Его свирепый нрав ему бы стал не нужен, / Он нас бы мучить перестал» [Там же, 175]. Но юные герои мечтают не только о новой парадигме отношений интеллигенции и власти, но и шире — о том идеальном мире, в котором каждому воздастся по его заслугам и сверх них. Эта идея высшей щедрости выражена во второй песне Буратино, варьирующей мотивную и синтаксическую структуру «Молитвы Франсуа Вийона»: «В воскресенье на утреннем рынке, на утреннем рынке, / под шарманку и крик петухов, / Артемону сосиски куплю, папе Карло — ботинки, / а Мальвине — альбом для стихов» [Там же, 183]. (Ср.: «Дай же ты всем понемногу / и не забудь про меня» [Окуджава 2001, 240]). Если сказочная повесть А. Н. Толстого, по словам М. Н. Липовецкого, представляла собой «парадоксальную, если не оксюморонную утопию свободной марионетки» [Липовецкий 2008, 129], то младшее поколение героев мюзикла Окуджавы отчетливо воплощает утопию шестидесятников, поддерживаемую старшим поколением. Именно эта позиция выражена в песне черепахи Тортиллы, постулирующей видение предшествующей эпохи как «упраздненного театра»: «Можно построить из вымысла дом, / Можно устроить празднества в нем, / Но не построятся и не устроится / Счастье твое на несчастье чужом» [Окуджава 1993, 180].

Неожиданным подтверждением намеченной выше параллели становится стихотворение Б. А. Ахмадулиной «Песенка для Булата», написанное в 1972 г., за три года до создания песен к фильму. Речь в нем идет о золотом ключике, подаренном Окуджавой: «Мне этот год — вдоль бездны путь. / И если я не умерла, / То потому, что

кто-нибудь / Всегда молился за меня. / Всё вкривь и вкось, всё невпопад, / Мне страшен стал упрек светил. / Зато — вчера! Зато — Булат! / Зато — мне ключик подарил!» [Ахмадулина 1997, 197]. Разумеется, у нас нет никаких оснований для того, чтобы непосредственно отождествлять Мальвину в мюзикле Булата Окуджавы с Беллой Ахмадулиной, но обращенное к нему стихотворение оказывается еще одним значимым подтекстом цикла: история сказочных кукол в определенном смысле воспринималась Окуджавой как личная, имеющая непосредственное отношение к опыту людей его круга.

Отсюда возникает еще один вопрос: соотносил ли Окуджава самого себя с кем-то из героев сказочной повести? В текстах песен можно отметить множественные переключки со стихами Окуджавы. Сравним, например, апологию лени в «Первой песенке Буратино»: «От безделья мы взлетаем / и во сне и наяву, / Как прекрасно быть лентяем! / Всех в свидетели зову» [Окуджава 1993, 169] со стихотворением, адресованным младшему сыну: «Мой сын, твой отец — лежебока и плут, / Из самых на этом веку...» [Окуджава, 2001, 322]. О переключках песен фонарищиков или папы Карло с поэзией Окуджавы было сказано выше. Особой, на наш взгляд, близостью к поэтическому миру Окуджавы в целом с его «блоковским образным репертуаром: прекрасные дамы, рыцари, сказочные, средневековые и игрушечные персонажи, музыка, голубой колорит и т. п.» [Жолковский 2005, 132–133] обладают первая и вторая песни Пьеро. Здесь можно говорить и о своего рода генетической связи творчества Окуджавы с традиционным репертуаром трагического героя итальянской комедии дель арте: связь эта, как убедительно показано в работах М. П. Петровского о сказочной повести А. Н. Толстого и статьях А. К. Жолковского об Окуджаве, проходит непосредственно через личность и поэзию Александра Блока, который, с одной стороны, был прототипом Пьеро, с другой — по наблюдению А. Жолковского, непосредственным предшественником Окуджавы [Жолковский 2005, 135] (отметим, что своего рода посредником для Окуджавы мог здесь быть и еще один знаменитый Пьеро — Александр Вертинский). В двух песнях Пьеро — «О, если б из пламени в страшную полночь...» и «Утром на зорьке ранней порой...» иронически варьируются мотивы любовной лирики Окуджавы: воспевание женщины как воплощения идеала («Все флейты, все дудки и все мандолины / Воспойте прекрасные глазки и сердце Мальвины» [Окуджава 1993, 171]), стремление совершить во имя нее подвиг («И подвиг, который готов я свершить в ее честь, / И повод, который для этого подвига есть» [Там же]) и в то же время

бессмысленность героических усилий («Но нету пока что пожара, увь», «Но нету в помине лавины, увь!» [Там же]). Благодаря этому песни Пьеро воспринимаются почти как автопародия: «Вам, о Мальвина, рад я служить. / С вами, Мальвина, сладко дружить. / И я могу для вас край света отыскать... / Но как мне быть? Где адрес тот достать?» [Там же, 177].

Если двум из «младших» героев мюзикла — Мальвине и Пьеро — свойственна трогательная «шестидесятническая» наивность, то Буратино — герой, осознанно выпадающий из социальных норм. Он — единственный — поет «Песенку протеста», последовательно бунтуя не только против мелочной опеки Мальвины («Не буду умываться / Водю ледяной, / Пускай меня бояться, / Обходят стороной» [Там же, 176]), но и против насаждаемых отовсюду азбучных истин (очевидна полемика его «Третьей песенки» с «Дважды два — четыре» М. Пляцковского и В. Шаинского (1973): «Дважды два — четыре, дважды два — четыре... / Неужели ничего не случится в мире?! / Неужели ни за то, никогда, совсем / Дважды два не будет, ну хотя бы семь» [Там же, 184]). И если фильм Л. А. Нечаева действительно тяготеет к снятию социальных противоречий, к эстетике «советского бидермайера» [Kukulín 2019, 283–382], то Окуджава, напротив, заостряет бунтарский характер юного героя: «Что ж это такое? Что ж это такое? / Не хочу того, что есть, дайте мне другое» [Окуджава 1993, 184].

Длительная история создания мюзикла, начавшаяся как минимум в 1970-х гг., и чуткость Окуджавы к «атмосфере времени» привели к тому, что итоговый текст цикла «Золотой ключик. Мюзикл» вобрал в себя несколько разных эпох. В контексте книги 1993 г. «Милости судьбы», где «Золотой ключик. Мюзикл» впервые был опубликован, он может восприниматься как своего рода эпилог — и по отношению к наивным шестидесятым, и по отношению к примиренческим семидесятым, и по отношению к бунтарским восьмидесятым. Неизменной остается балансировка между надеждой на чудо («Дом просторный и теплый построим под самое небо. / Вот и крыша в жару и мороз! / Будет вдоволь у нас и похлебки и белого хлеба, / гиацинтов, тюльпанов и роз» [Окуджава 1993, 183]) и понимание его невозможности («Я обошел весь белый свет! / Чудес на свете больше нет. / И, как известно, / не может птицей взвиться еж, / и к богачу бедняк не вхож, / давно известно» [Там же, 186] — заключающая мюзикл песенка Джузеппе). Эта «амбивалентность», по слову А. К. Жолковского, конструирует поэтический мир Окуджавы. Вероятно, именно поэтому Окуджава

назвал мюзикл не «Приключения Буратино», а «Золотой ключик». Вынесенный в заглавие волшебный предмет становится символом надежды — даже в том случае, если надеждам сбыться не суждено.

Примечания

- ¹ Имеется в виду сын Окуджавы — Булат (Антон) Булатович Окуджава (род. 1964), музыкант и композитор.
- ² Разрядка дана в цитате.
- ³ Окуджава называет 25 песен, сочиненных для мюзикла, из них для фильма было написано около 12–15. В цикл «Золотой Ключик. Мюзикл» вошла 21 песня, а число 25 в интервью могло быть указано как приблизительное [Окуджава 2006, 90].
- ⁴ Эта песня в «Википедии» ошибочно приписана Ю. Энтину.
- ⁵ Фонд. 655. Оп. 11. Ед. хр. 219.
- ⁶ Родители Окуджавы — Шалва Степанович Окуджава (1901–1937), партийный деятель, расстрелян; Ашхен Степановна Налбандян (1903–1983), член партии, экономист, в 1939 г. репрессирована.
- ⁷ Стихотворение Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны» написано в 1933 г., впервые опубликовано в 1963 г. в журнале «Мосты» (Мюнхен) [Мандельштам 1963, 159]. В СССР впервые — в 1988 г. в газете МАДИ «За автомобильно-дорожные кадры» [Мандельштам 1988].

Литература

Источники

Ахмадулина 1997 — Ахмадулина Б. А. Сочинения. Том 1: Стихотворения, 1954–1979. Переводы из грузинской поэзии. Рассказы. М.: ПАН: Корона-принт, 1997.

Мандельштам 1963 — Мандельштам О. Э. «Мы живем, под собою не чуя страны...» // Мосты. 1963. Кн. 10. С. 159.

Мандельштам 1988 — Мандельштам О. Э. Осип Мандельштам: «Еще не умер я, еще я не один...» / [беседу вел Ю. Трифонов] // За автомобильно-дорожные кадры. 1988. 7 янв.

Мандельштам 1994 — Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 3: Стихи и проза, 1930–1937. М.: Арт-бизнес-центр, 1994.

Окуджава 1993 — Окуджава Б. Ш. Милости судьбы: Новая книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1993.

Окуджава 2001 — Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001.

Окуджава 2005 — Окуджава Б. Ш. Моя жизнь в искусстве кино. Две беседы / Б. Окуджава в беседе с М. Барановым // Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве: альманах. М., 2006. № 3. С. 83–96.

Радио «Свобода» — Вайль П. Герои времени. Буратино / беседовали: М. Петровский, Л. Нечаев, И. Толстой // Радио «Свобода»: [архив]. 2006. 21 нояб. <https://archive.svoboda.org/programs/cicles/hero/01.asp>

Исследования

Балина 2007 — Балина М. Р. 1970-е: из опыта буратинологии // Неприкосновенный запас. 2007. № 3. <https://magazines.gorky.media/nz/2007/3/1970-e-iz-opyta-buratinologii.html>.

Жолковский 2005 — Жолковский А. К. «Рай, замаскированный под двор»: заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 109–135.

Кулагин 2018 — Кулагин А. В. Окуджава и сказка Экзюпери «Маленький принц». Три заметки // Кулагин А. В. Словно семь заветных струн...: статьи о бардах и не только о них. Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет, 2018. С. 110–120.

Липовецкий — Липовецкий М. Н. Буратино: Утопия свободной марионетки // Веселые человечки: Культурные герои советского детства: сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 125–152.

Петровский 2006 — Петровский М. П. Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М. П. Книги нашего детства. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 219–324.

Прохоров 2008 — Прохоров А. Три Буратино: Эволюция советского киногероя // Веселые человечки: Культурные герои советского детства: сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 153–180.

Шраговец 2012 — Шраговец Е. О двух песнях Б. Окуджавы // Новое литературное обозрение. 2012. № 115(3). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/115_nlo_3_2012/article/18765/.

Kukulin 2019 — Kukulin I. Hans Christian Andersen and the Soviet Biedermeier // Hans Christian Andersen in Russia / ed. by M. Balina, B. Hellman, J. Nørregaard Frandsen. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019. Pp. 283–321.

References

Balina 2007 — Balina, M. R. (2007). 1970-e: iz opyta buratinologii [1970s: from the experience of Buratinology]. Neprikosnovennyj zapas, 3. Retrieved

from: <https://magazines.gorky.media/nz/2007/3/1970-e-iz-opyta-buratinologii.html>.

Kukulin 2019 — Kukulin, I. (2019). Hans Christian Andersen and the Soviet Biedermeier. In M. Balina, B. Hellman, J. Nørregaard Frandsen (Eds.), *Hans Christian Andersen in Russia* (pp. 283–321). Odense: University Press of Southern Denmark.

Kulagin 2018 — Kulagin, A. V. (2018). Okudzhava i skazka Jekzjuperi “Malen’kij princ”. Tri zametki [Okudzhava and Exupery’s fairy tale “The Little Prince”. Three notes]. In A. V. Kulagin, *Slovno sem’ zavetnyh strun...: stat’i o bardah i ne tol’ko o nih* [Like seven treasured strings...: articles about bards and not only about them] (pp. 110–120). Kolonna.

Lipoveckij 2008 — Lipoveckij, M. N. (2008). Buratino: Utopija svobodnoj marionetki [Buratino: Utopia of a Free Puppet]. In I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis (Eds.), *Veselye chelovechki: Kul’turnye geroi sovetskogo detstva: Sb. statej* [Funny little men: cultural heroes of Soviet childhood] (pp. 125–152). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Petrovskij 2006 — Petrovskij, M. P. (2006). Chto otpiraet “Zolotoj kljuchik”? [What unlocks the Golden Key?]. In M. P. Petrovskij, *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood] (pp. 219–324). Saint Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaha.

Prohorov 2008 — Prohorov, A. (2008). Tri Buratino: Jevoljucija sovetskogo kinogeroja [Three Pinocchios: The Evolution of a Soviet Film Hero]. In I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis (Eds.), *Veselye chelovechki: Kul’turnye geroi sovetskogo detstva: sb. statej* [Funny little men: cultural heroes of Soviet childhood] (pp. 153–180). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Shragovic 2012 — Shragovic, E. (2012). O dvuh pesnjah B. Okudzhavy [About two songs by B. Okudzhava]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 115 (3). Retrieved from: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/115_nlo_3_2012/article/18765/.

Zholkovskij 2005 — Zholkovskij, A. K. (2005). “Raj, zamaskirovannyj pod dvor”: zametki o pojeticheskom mire Bulata Okudzhavy [“Paradise disguised as a courtyard”: notes on the poetic world of Bulat Okudzhava]. In A. K. Zholkovskij, *Izbrannye stat’i o russkoj poezii* [Selected articles on Russian poetry] (pp. 109–135). Moscow: RGGU.

Mariya Gelfond

HSE University; ORCID: 0000-0002-0865-0724

BULAT OKUDZHAVA'S MUSICAL *THE ADVENTURES OF BURATINO*: FOR CHILDREN AND ADULTS

The article examines Bulat Okudzhava's song cycle *Golden Key: The Musical*, conceived during the production of Leonid Nechaev's film *The Adventures of Buratino* (1975) and published in 1993. Based on the memoirs of Okudzhava and Nechaev, the study reconstructs the creative history of the cycle and the circumstances surrounding the creation and existence of the songs that formed the musical. Okudzhava's *Golden Key* is analyzed as a complexly structured text that, like Alexey Tolstoy's fairy tale, has a clear dual audience. While it is intended for children at the plot and character level, it also contains numerous markers that allow it to be interpreted as the poet's reflection on the historical processes of the "Thaw" and two adjacent historical eras. A key theme in Okudzhava's reflections is the relationship between society and government across various periods of Soviet history. The abundance of self-reminiscences, both serious and parodic, in turn, allows the cycle to be examined within the broader context of Okudzhava's oeuvre and in relation to the ideological and stylistic characteristics of his poetic world — "fairy-tale, medieval, and toy characters" (Alexandr Zholkovsky) — which trace back to the poetry of Alexandr Blok and Alexandr Vertinsky. The text embodies "ambivalence," balancing between the hope for a miracle and the recognition of its impossibility.

Keywords: Bulat Okudzhava, Alexey Tolstoy, Leonid Nechaev, "The Golden Key. Musical", "The Adventures of Pinocchio", two-address installation, auto-reminiscences, parody, "thaw"