

А. МАКЕДОНОВ | Свѣршенія и кануны

А. МАКЕДОНОВ

Свѣршенія  
и  
кануны

---

С

*А. МАКЕДОНОВ*

*С*  
*вершения*  
*И*  
*КАНУНЫ*

*О поэтике  
русской советской  
лирики 1930-1970х годов*



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1985

ББК 83. 3Р7  
М 15

Художник Николай Нефедов

**Македонов А.**

М-15      Свершения и кануны: Монография. — Л.: Сов.  
писатель: 1985. — 360 с.

Монография А. В. Македонова является опытом обобщающего анализа поэтики русской советской лирики в период с конца 30-х до конца 70-х годов. Не претендуя на полное освещение истории русской советской лирики этого времени, монография рассматривает в конкретном историческом движении ряд основных мотивов и проблем поэтики по выделенным основным этапам ее развития: 30-е годы; годы войны с фашизмом; послевоенная лирика 1946—1963 годов; середина 50-х — 60-е годы; 70-е годы.

В книге показано новаторское значение достижений русской советской лирики 30—70-х годов в художественном развитии нашей страны и всего человечества.

М  $\frac{4603010102-448}{083(02)-85}$  427—84

ББК 83.3Р7

## **О чем и как будем говорить**

(Вместо введения)

Книга о поэтике русской советской лирики 30—70-х годов этого столетия... Нашей современной и той лирики, которая в пределах жизни моего поколения также была современной. Как будто ясно, о чем будет говориться. Но так ли уж ясно? Ведь нередко кажется нам ясным то, что на самом деле совсем не ясно. И не начать ли нам эту книгу с некоторых пояснений того, что, кажется, в них не нуждается? Хотя бы лишь оговорив степень ясности и неясности?

Термин «поэтика» общеупотребителен в двух значениях — более широко, как общая теория литературы, и более узком и конкретном. Здесь речь пойдет о поэтике во втором значении. Вот ее конкретное определение в наиболее авторитетном справочном пособии и одним из наиболее авторитетных специалистов по поэтике: «Наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых».<sup>1</sup> Но сразу же встает вопрос: а что такое строение произведения и чем оно отличается от «системы средств»? Ведь строение включает в себя и композицию, и сюжет, а они как будто также входят в «систему средств»? А в статье о «структуре» в той же Энциклопедии она и определяется как строение произведения. Как строение и содержания, и формы. Значит, система и еще чего-то, кроме «средств», ибо содержание «средствами» не приходится называть. В другом справочнике<sup>2</sup> отмечается историческая изменчивость значений понятия «поэтика» и сообщается, что в марксистском литературоведении последних лет говорят о поэтике или определенного жанра, или определенного писателя, или периода, «подразумевая под этим целостную систему тех художественных средств (образной структуры, композиции, сюжета, поэтической речи), появление которых обусловлено определенными идейно-эстетическими задачами произведения

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия. М., 1968, т. 5, с. 935.

<sup>2</sup> Словарь литературоведческих терминов/Ред.-сост. Тимофеев Л. И. и Тураев С. В. М., 1974, с. 287—288.



или замыслом писателя и характерно для анализируемого жанра или манеры писателя», а также определенного «течения или периода». Не придираясь к деталям этого определения, в котором почему-то также исключены из «образной структуры» композиция и сюжет, можно отметить, что оно как будто подходит к теме предлагаемой книги. И в обоих приведенных определениях фигурирует понятие «системы художественных средств». Но художественные «средства» не есть нечто только «используемое» или только «определяемое» чем-то, лишь в самом произведении существующим. В искусстве идейно-эстетическая задача является внутренним системообразующим началом и фактором. Иными словами, поэтика — это системное единство художественных средств и художественных целей.

Еще сложнее обстоит дело с понятием «лирика». Каждый знает, что стихотворения Пушкина «Я вас любил...», «На холмах Грузии...», «Безумных лет угасшее веселье...» — лирика. Но тем не менее признаки лирики в целом, ее подразделений, методы ее изучения трактуются весьма по-разному. Именно 30—70-е годы русской советской поэзии внесли много принципиально нового в сами признаки лирики, ее поэтики. Расширились границы «лирического». Появились новые типы лирических стихотворений, новые соотношения и трактовки их признаков и категорий поэтики. Появились и новые разработки проблем лирики. Особенно можно выделить исследования Л. Я. Гинзбург<sup>1</sup> и Т. И. Сильман<sup>2</sup>. Это позволяет попытаться дать некоторое обобщенное описание и анализ поэтики в ее историческом движении. И анализ того, как во всех тенденциях и формах лирики, всех сторонах, элементах ее поэтики отражались реальные исторические судьбы и поиски человеческой личности в конкретных небывалых условиях жизни народа и всего человечества в 30—70-е годы нашего, столь богатого событиями и катастрофами столетия, выражалось стремление к самостоянию человека, к свободному развитию личности, как условию свободного развития всех. Лирика отражает и выражает это стремление средствами особой лирической свободы, подвижности и концентрации движения лирического «я» в его соотносительности с требованиями и возможностями объективной реальности народной жизни. И в этой книге автор попытается показать, как новая действительность народного порыва,

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.

<sup>2</sup> Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977.

идеала и реальности в сложных, часто трагических судьбах последнего пятидесятилетия порождала и развивала лирическое начало жизни народа и отдельного человека, выражение, оформление этого начала лирической поэзией. И как в ходе этого пятидесятилетия возрождались и закреплялись исторические традиции классической русской лирики и лирики предшествующего периода нашего столетия, и в самом этом процессе осуществлялось разными путями ее коренное обновление, формировались новые типы лиризма и лирического стихотворения. 30—70-е годы охватывают очень разные фазы истории нашей страны и нашей поэзии. И все же, как целое, имеют общие черты по сравнению со всем предыдущим развитием лирики; от лирики 20-х годов прежде всего отличаются поворотом к новой ее конкретности и обновлению всей системы поэтики в связи с переходом всего общества, народного и личного сознания на новую ступень развития с новым устойчивым типом человеческих отношений, огромным опытом конкретного осуществления нового общественного идеала во всех сферах жизни и сознания. И, как увидим дальше, многие основы поэтики лирики 70-х годов были заложены уже в лирике 1929 и начала 30-х годов. Это был рубеж и в истории нашего общества, и в истории нашего искусства. Поворот захватил самых разных поэтов — и уже сложившихся ранее, и впервые выступивших. На этом рубеже происходит крутое обновление поэтики лирики Ахматовой, Мандельштама, Асеева, Пастернака, Тихонова, Багрицкого, Сельвинского, отчасти и Светлова. Впервые появились или впервые определились как самобытные поэты — Твардовский, Заболоцкий, Павел Васильев, М. Петровых. Чуть раньше — с середины 20-х годов, но с полной силой с начала 30-х годов — Исаковский, Прокофьев, Луговской, Кедрин, чуть позже — Смеляков.

Несколько крупных творческих индивидуальностей прошли через весь или почти весь последующий период и во многом определили его главные общие черты, хотя в рамках этой общности менявшиеся на разных этапах. Для периода до конца 50-х годов это — Заболоцкий; до конца 60-х — Твардовский. «Сквозными» фигурами всего периода являются Мартынов, Тарковский; до конца 60-х — начала 70-х — Исаковский, Рыленков, Ручьев, Гитович, Яшин; с начала или с середины 30-х — Смеляков (до начала 70-х), Симонов (до конца 70-х), Берггольц (почти до конца 70-х), Шефнер (до нашего времени). Были и поэты более старшего поколения, которые играли активную роль в развитии ли-

рики большей части этого периода — Ахматова (до середины 60-х), Тихонов (до середины 70-х), Антокольский (до конца 70-х), Асеев (до начала 60-х), Сельвинский (до конца 60-х), Светлов (до начала 60-х). Таким образом, наметилась связь времен русской лирики от начала века по настоящее время! Некоторые поэты более ранних поколений именно в этот период достигли своих высших лирических вершин (Ахматова, Мандельштам, Пастернак и др.). Получили подчас даже «второе рождение», выражаясь словами Пастернака о самом себе.

Творчество большинства перечисленных поэтов, список которых можно было бы увеличить, развивалось в течение 30—70-х годов очень неравномерно; еще более неравномерной была активность их выступлений в печати как лириков. Например, А. Тарковский первый сборник лирики выпустил в начале 60-х годов, хотя работал как лирик с конца 20-х. В этом также проявлялись черты эпохи. А теперь можно выявить специфические для нее основные направления развития поэтики, ключевые индивидуальности, отдельные стихотворения, с учетом того, что долгое время было как бы под спудом.

В пределах 30—70-х годов выделяются временные подразделения, представленные как разными периодами творчества выше названных мастеров, так и определенными волнами-поколениями поэтов, характерными для каждого подразделения, этапа общего пути. 1) 30-е, предвоенные годы. 2) Военные, 1939—1945 годы — «сороковые, роковые». 3) Конец 40-х — начало 50-х годов. 4) 1954 — середина 60-х годов. 5) Конец 60-х—70-е годы. И в каждом этапе характерен новый круг имен. Особенно значительное обновление связано с «военным поколением» поэтов; некоторые из них начали чуть раньше, но полную силу голоса обрели во время войны или сразу же после нее под впечатлением и осознанием пережитого — Слуцкий, Межиров, Самойлов, Винокуров, Ваншенкин, Сергей Орлов, Дудин, Луконин, Лисянский, Недогонов, Коган, Майоров, Гудзенко и другие. Следующая волна поднялась с середины или конца 50-х годов — Владимир Соколов (хотя начал печататься еще в 1948 году), Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Рождественский, Матвеева, Окуджава, Мориц, Василий Федоров (хотя начал печататься еще в 30-е годы), Горбовский, Кушнер, Прасолов, Жигулин, Шкляревский, чуть позже — Рубцов, Высоцкий, Соснора. Из поэтов этой волны многие полностью выявили свое значение уже к концу 50-х годов, некоторые — с середины

60-х (из них в особенности можно выделить Горбовского, Кушнера, Рубцова, Соснору, Жигулина, Прасолова). Наконец, уже в 70-е возникает новая волна, в которой ясно выделяются Юрий Кузнецов, Высоцкий, Чухонцев, хотя выступившие уже в конце 50-х годов, но вполне развернувшиеся именно в эти годы. И несколько молодых поэтов, менее известных, но выражающих новые существенные тенденции общественно-литературного процесса, о которых скажем особо в последней главе этой книги. В каждой волне участвуют и многие поэты предыдущих периодов. Этот список можно было бы существенно увеличить; я назвал лишь тех, кто привлек больше внимание и критиков и читателей.

Уже эти простые перечисления дают в элементарной форме представление и о размахе изменений во времени внутри общего круга лирики 30—70-х годов и о размахе синхронных вариаций в пределах общего потока советской лирики для каждого отдельного хронологического подразделения. Размах этот настолько велик, что требует особого внимания и анализа. Например, отличия между одновременной лирикой Мартынова и лирикой Исаковского и тем более между лирикой Сосноры 70-х годов и Рыленкова 30-х настолько велики, что кажется трудным говорить о каких-то общих признаках даже на отдельных этапах. И тем не менее выделяются господствующие тенденции, представленные и наиболее крупными индивидуальностями, и второстепенными, но показательными фигурами.

Как осветить это многообразие и это единство — за 50 лет?! В рамках объема этой книги? Есть ряд ценных обзорно-проблемных работ, где авторы анализируют опыт десятков поэтов на протяжении более коротких отрезков времени или даже за весь период с точки зрения какой-то более узкой проблемы; но во всех таких работах, даже самых лучших, неизбежно не хватает места на детальный и многосторонний анализ и отдельных ключевых фигур, и отдельных ключевых произведений, а также отдельных проблем поэтики, которые сейчас представляются существенными. Есть другой путь. Он облегчается тем, что достаточно детальный и многосторонний анализ нескольких ключевых индивидуальностей и отдельных наиболее важных произведений позволяет выявить и главные общие черты, и неповторимые признаки особенного и единичного. Естественной исходной элементарной единицей искусства — и в том числе художественной литературы — явля-

ется художественное произведение. Это первая художественная целостность — будь то стихотворение размером в две строчки или многотомный роман. И нужен целостный анализ этой целостности как динамической системы. Значение такого анализа отдельных произведений сейчас общепризнано, хотя имеются серьезные разногласия относительно его методики и методологии. Существует большая литература на эти темы и удачные образцы такого анализа, касающегося как художественных произведений прошлого, так и современных. Есть даже опыты характеристик больших эпох литературного развития человечества на основе анализа отдельных представительных фрагментов художественных произведений в сопоставлении с литературным контекстом, с соответствующими этапами истории общества.<sup>1</sup> Применительно к лирике желательно оперировать целыми стихотворениями. Подбор отдельных цитат может быть важным дополнительным элементом. Принципы и методика такого анализа уже широко освещались.<sup>2</sup> Не останавливаясь на дискуссионных точках зрения, подчеркиваем только, что каждое подлинное художественное произведение представляет собой «бесконечный организм» или «актуальную бесконечность», так же неисчерпаемую любым анализом, как и та действительность, которая в нем отразилась и выразилась. И только максимально полный и всесторонний анализ лирического произведения может нас приблизить к полноте понимания и со-переживания, не смотря на то, что при этом возможна опасность чрезмерной детализации. Сознвая эту опасность, автор считает все же, что даже те анализы стихотворений в этой книге, которые могут показаться слишком подробными, по сути еще недостаточно детальны. Особенно в отношении звуковой организации стиха. Эти анализы не должны быть только иллюстрациями общих тенденций развития поэтики, а должны выявлять неповторимые особенности каждого стихотворения в соотношении с действительностью и лишь через это — более общие закономерности движения лирики. Для этого отбирались автором прежде всего стихотворения

---

<sup>1</sup> См.: Ауэрбах Э. Мимезис. М., 1976.

<sup>2</sup> См. сб.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973; Лирические стихотворения. Анализы и разборы. Л., 1974 и др., а также работы: Македонов А. Анализ художественного мастерства. — В кн.: Современная литературно-художественная критика. Л., 1975; Егуже: Анализ лирического произведения. — В кн.: Анализ литературного произведения. Л., 1976; Егуже: Николай Заболоцкий. Л., 1968; Егуже: Творческий путь Твардовского. М., 1981.



в той или иной мере образцовые и анализировались «секреты» их мастерства, их лирической системы.

С другой стороны, наряду с анализами отдельных художественных произведений необходимы сводные анализы их естественных группировок. Такими группировками являются, во-первых, характерные для каждого этапа темы, мотивы; во-вторых, творческие индивидуальности, которые в целом также образуют динамические системы поэтики в третьих, некоторые группировки индивидуальностей — разные «направления», или «течения», или «школы» (здесь также мы имеем дело с неустоявшейся терминологией, которую придется попутно обсуждать); в-четвертых, уже по другим критериям, — группировки произведений по так называемым жанрам или типам лирических стихотворений с учетом дискуссионности принципов и возможностей их выделения в современной лирике. В-пятых — общая характеристика поэтики лирики данного периода. Такая характеристика предваряет или заключает анализы ключевых индивидуальностей и произведений и дополняет их опытом других поэтов.

Автор, однако, не пытается дать целостную историю лирической поэтики, но только ее, так сказать, движущуюся панораму, в какой-то мере представляющую и ее общий ход, и отдельные направления и вершины. В реальной исторической последовательности ее свершений и канунов. Эта панорама не претендует на исчерпывающую полноту. Многое пришлось обойти или только затронуть. Но автор надеется, что и в таком виде предлагаемая книга поможет наметить и конкретизировать контуры развития поэтики нашей лирики, ее мастерства в 30—70-е годы и показать новаторское значение ее поисков и достижений.

Книга рассчитана на широкого читателя, стремящегося к углубленному прочтению стиха. В способе изложения автор пытается сочетать требования современного литературоведения, включая и наметившиеся более точные методы исследования, с широким использованием разговорной и метафорической речи. В частности, использовать некоторые характерные детали и метафоры, которые являются ключевыми образами-символами, лейтмотивами и творчества разбираемых поэтов, и общего движения лирической поэтики.

Автор благодарит за ряд замечаний и советов А. А. Нинова, а также М. И. Дикман, Л. Я. Гинзбург, Т. Ю. Хмельницкую, Л. Р. Зиндера. И особо — постоянную помощницу — Р. А. Македонову.

*1. Кануны и начало*

С чего начнем? Прямо с 30-го года? Но в капитальных сводках по истории русской советской литературы пограничным годом справедливо называется не 1930-й, а 1929-й, год «великого перелома». А канун поворота и отчасти уже начало — это 1928-й, первый год первой пятилетки. Завершением поворота, с долей условности, нужно считать 1933 год. Поэзия отразила коренные изменения народной жизни. Это отражение далеко не у всех поэтов имело прямой, непосредственный характер, и у большинства было сопряжено с внутренней логикой предыдущего развития. И сначала изменение выразилось процессом, который можно назвать путем к новой лирике через кризис лирики и даже через «антилирику». Символический «год 30-й» — это уже целое пятилетие, которое можно назвать пятилетием кануна и начала.

При всем разнообразии, подчас даже противоречиях позиций и различиях уровня таланта и мастерства, была общая тенденция движения, которую можно кратко определить как пафос поиска и перехода к новой, большей конкретности лирики и расширения ее границ. Этот пафос отражал переход в самой народной жизни к повседневной и конкретной реализации социалистического идеала, напряженной мечты и веры, преобразования всех сфер жизни человека, его личности.<sup>1</sup> Иными словами — «новостройки»

---

<sup>1</sup> В книге А. В. Македонова «Очерки советской поэзии» (Смоленск, 1960) этот процесс определялся как обновление поэзии на основе новой конкретности осуществления социалистического идеала в жизни и в поэзии, формирования нового типа лирического субъекта, который

и «перестройки» в разнообразных прямых и фигуральных смыслах этих терминов, включая и «перестройку» своих героев и собственного сознания, продолжение развернувшейся с середины 20-х годов культурной революции и формирования нового типа человеческой личности. Отсюда изменение всей системы лирического мышления; включение в него того, что раньше представлялось или действительно не было поэтическим и тем более лирическим, включение пластов новой и старой прозы жизни в лирическое творчество. Путем открытия в этой прозе нового идеального начала. С другой стороны, именно в этом переходе вновь проявилось то, что Гегель называл «напряженной неразвитостью нового принципа», острым чувством разрыва, резкого отталкивания от прошлого. У некоторых поэтов (прежде всего — Твардовского) это чувство разрыва и того, что (применительно к начальным стадиям нашей революции) Ленин называл чувством абстрактной новизны, соединялось — сознательно или бессознательно — с чувством исторической преемственности народной жизни, закрепления или возрождения и обогащения ее исконных ценностей. Но у всех поворот к полноте конкретности реального изображения действительности в ее повседневности, в ее прозе и в ее поэзии, так или иначе совмещался с сознанием крутизны поворота, даже экстремальности всех ситуаций новой «географии жизни», как выразился один из лирических персонажей Исаковского, экстремальности и массовых, повседневных, внешне обычных ее проявлений.

Этот переход завершал начавшийся ранее переход от романтики и суровой реальности гражданской войны к новой реальности мирного строительства, насыщенной, однако, продолжением той же большой исторической мечты и предчувствиями новых больших исторических катастроф и потрясений. Пафосом «новой науки» во всех сферах жизни и сознания, как выражался Заболоцкий.

Отсюда возникли и в критике попытки формулировать черты новых задач и наметившихся первых новых осуществлений. Уже вскоре после окончания гражданской войны, в разгар нэпа, А. Воронский в статье о Н. Тихонове в 1923 году писал: «Стих сюжетен. Тихонов по преимуществу

---

совмещал «путника» и «строителя», а также опыт «прозы». Е. В. Ермилова в статье «Пафос освоения и простота поэтического стиля» (в кн.: «Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии». М., 1978) пояснила, что под названием «поэзия 30-х годов» понимает период от конца 20-х «почти до середины» календарных 30-х годов, точнее, до 1939 г., с выделением переломного пятилетия 1928—1933 гг.

пишет баллады, даже тогда, когда с первого взгляда кажется, что имеешь дело с обычным лирическим стихом. Он повествователен в своих стихах, и это хорошо, так как, откровенно говоря, порядком приелась чистая лирика нашего времени. От нее остается потом только смутная пустота».<sup>1</sup> Было более чем несправедливо говорить о «смутной пустоте» лирики того времени, часто совсем небалладной, Маяковского, Есенина, Пастернака, Мандельштама, хотя, с другой стороны, и у них также наметилась уже тогда тенденция к усилению повествовательного и сюжетного начала. Но направленность развития была подмечена. В другой статье Воронского характерна критика поэтов «Кузницы» за абстрактный космизм, за стирание конкретных примет личности и т. п. И Воронский ратовал за то, чтобы в современной поэзии выражался современный «живой, осязаемый, видимый человек».<sup>2</sup> Изображение конкретного и «осязаемого» живого человека и тогда было характерно для выдающихся мастеров. Но то были мастера, больше связанные с прошлым, чем с настоящим, — или только переходившие к конкретности настоящего (Мандельштам), или ощущавшие полноту этой конкретности, но со специфических сторон отношения человека к природе, к любви, общим вопросам жизни и в менее непосредственной связи с действительностью людей, творивших повседневную жизнь страны (Пастернак). Хотя в этом косвенном отражении (что недооценивали и Воронский, и многие другие) также очень глубоко проявлялся «живой действительный человек» того времени. На это обратили внимание в своих почти одновременных статьях Мандельштам (1923) и Тынянов («Промежуток», 1924). Мандельштам говорил о дальнейшем процессе «обмирщения» поэзии, связанном прямо или косвенно с революционной действительностью, ее новым лирическим началом, причем Мандельштам особенно выделил значение творчества Пастернака. В разных формулировках шла речь о приближении поэзии к конкретности обновленной действительности. Тынянов характеризовал всю поэзию этого времени как нечто промежуточное, переходное. Не подтвердились некоторые его оценки, на-

---

<sup>1</sup> Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 165.

<sup>2</sup> Там же, с. 202. И далее: (этот человек) «ищет прежде всего людей современников, берет их такими, какими они есть. Он старается почувствовать, принять все лучшее в человеке и вытравить в нем все атавистическое, консервативное. И природу он берет в ее конкретности, осязаемости».

пример Есенина. Но Тынянов отметил существенные тенденции процесса.

Ход и задачи дальнейшего «обмирщения» как отражения поэзией живого, действенного, конкретно-современного человека в реальной динамике его развития понимался разными людьми тех времен очень по-разному. Понимание необходимости поворота поэтики выразилось в знаменитом четверостишии Безыменского «Только тот наших дней не мельче, / Только тот на нашем пути, / Кто умеет за каждой мелочью / Революцию мировую найти». Насколько эта формула отвечала массовым народным настроениям, можно видеть по шуточному стихотвореннью-четверостишию М. Исаковского (1924):

Клубик. На нем плакат.  
С плаката лозунги льются:  
«Да здравствует Третий банно-прачечный отряд  
Мировой революции!»

Поэзия связи любого банно-прачечного отряда с мировой революцией выражалась во множестве стихов того же Исаковского и в форме любовного юмора, и всей галереей лирических образов людей и ситуаций, отражавших и осуществлявших эту связь повседневной жизни страны с ее величайшими идеалами. Выдающейся удачей лирики в этом направлении была «Рабфаковка» Светлова (1925). Здесь платье серенькое, висящее на стуле заснувшей после напряженного дня девушки-рабфаковки, глубоко и органично ассоциировалось с образами предшественниц этой девушки, героических девушек, сражавшихся в гражданскую войну, и даже с образом Жанны д'Арк. Это уже были не иллюстративно-схематические детали, вроде воспетой Безыменским «шапки», а детали, входившие в новую лирическую систему, совмещавшую разные пласты времени, истории, быта и героики. Однако в этом стихотворении живой действенный человек современности, так же как и в «Гренаде» (1926), и в других стихах Светлова тех лет, выступал не столько со стороны своего непосредственного сегодняшнего дела, труда, сознания, быта, взаимоотношений с другими людьми, сколько со стороны переключки его личности с приподнятой романтикой, высокой лирикой первых лет революции.

Отсюда и антинэповская и антибюрократическая лирика середины 20-х годов (Маяковский и другие), которая продолжалась в новых соотношениях и в поэзии 1928—1933 годов. Отсюда и поиск Маяковским новых форм ли-



рики прямого утверждения новой действительности и ее героев, также в их конкретности, хотя несколько схематизированной, и потребность в лирике нового типа, основанной на углублении в личность конкретного человека. Будет ли он членом банно-прачечного отряда, или колхозником, или трактористом, или летчиком, или просто любым трудовым человеком в реальности его отношений к другим людям, к природе, к истории, к самому себе. С 1928 года разными людьми по-разному много говорилось о необходимости этого углубления — «показа живого человека» и в прозе, и в стихах. Много об этом говорилось в противовес другим тенденциям — левовским и прочим — изображать новые черты действительности как прежде всего черты самого процесса производства, делания вещей ценой хотя бы и обезличивания человека-делателя.

На Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей Юрий Либединский говорил: «Пролетарский писатель чувствует, что тот показ рабочего, который сейчас достигнут, еще недостаточен, что нужно психологическое углубление... нужно внимание к психологии...» И тут же говорил о творческом кризисе Безыменского, о том, что ему не хватало именно психологического углубления.<sup>1</sup> Художественной практике тогдашних рапповских поэтов — не только Безыменского — особенно сильно не хватало этого углубления. Большие удачи были достигнуты в прозе, как это показывает проза Шолохова и Фадеева. Она влияла и на творческое развитие молодых поэтов. Психологическое углубление проявлялось как раз у тех поэтов, значение которых Ю. Либединский и его сотоварищи тогда меньше всего понимали и которым они иной раз очень вульгарно и зубодробительно себя противопоставляли. Но так или иначе и у тех поэтов (сложившихся или только начинавших свой лирический путь), которые были далеки от рапповского вульгаризаторства, возникало понимание необходимости поиска новых путей. Характерна своеобразная дискуссия о «кризисе лирики».

В 1928 году Исаковский выступил со статьей, основной пафос которой заключался в критике низкого уровня тогдашней так называемой новокрестьянской поэзии, занимавшей значительное место в общем потоке поэзии 20-х годов и начала пятилетки 1928—1933 гг. Исаковский трезво оце-

---

<sup>1</sup> Л и б е д и н с к и й Ю. Еще о художественной платформе РАПП (Из заключительного слова на Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей). — На лит. посту, 1929, № 1, с. 28.

нивал творчество и тех представителей этой поэзии, которых высоко подымала тогдашняя критика, например И. Доронина. Исаковский писал о необходимости дать «психологический показ... психологическое углубление» и намечал путь к нему — через «умелый подбор событий и фактов, через четкие «вещные» образы».<sup>1</sup> Прежде всего образы реального труда, быта, характеров, поведения людей. Исаковский и в стихах высмеивал как псевдопролетарское «одемянивание», вульгаризированную злободневность и схематизм, так и есенинствующего «гения» от сохи «Ивана Безудержного», и намечил собирательный тип «молодого поэта», который «Написал про цветик / Сто один куплетик / ... А другой о птичке / Написал лесной / И о том, что светит / Солнышко весной». Это писалось Исаковским уже чуть позже, в 1930 году. Впрочем, увы, могло бы быть написано и в 1980 году! Любители сочинять куплетики про цветики имеются и сейчас в не меньшем количестве и в сходном качестве. Но теперь эти куплетики чаще сопровождаются претензиями на некую многозначительность.

О кризисе всей поэзии, и особенно лирики, говорилось разными людьми разных позиций. В том числе некоторыми молодыми критиками (А. Тарасенков, А. Македонов и др.) и поэтами (В. Цвелев и др.), причем делались попытки наметить и пути преодоления кризиса, выдвинуть новые поэтические имена и направления.

Нужно отметить интересную статью В. Александрова.<sup>2</sup> По-видимому, того же Александрова, который позже, в 1936—1937 годах, выступал со статьями против вульгарного социологизма в литературоведении, а затем стал автором хороших работ о Твардовском, Исаковском. В. Александров, в отличие от большинства рапповских и нерапповских критиков, ясно отметил положительный опыт наиболее крупных поэтов, числившихся тогда «попутчиками», — Тихонова, Пастернака, Сельвинского, и (обойдя опыт Маяковского и Асеева) выделил в том, что именовалось пролетарской поэзией, творчество Светлова. Подметил поворот к конкретности в молодой поэзии, использование в этом повороте «того живого, что было» в опыте акмеистов. И поставил вопрос о необходимости использования и наследства Хлебникова. Почти одновременно в Ленинграде В. Саянов и В. Друзин выступали с призывами обновлять дальней-

---

<sup>1</sup> Еще о крестьянской поэзии. — На лит. посту, 1928, № 21, с. 51, 52.

<sup>2</sup> Наше поэтическое сегодня. — На лит. посту, 1929, № 3.

шее движение пролетарской поэзии путем комбинированного использования опыта и футуристов, и акмеистов. Но Александров подчеркнул значение именно поворота к конкретности, как главного направления дальнейшего развития.

Другой критик, возражая Александрову, писал: «Сейчас нет кризиса, а начинается малое приближение к показу живого человека. И это уже завоевание, хотя ведущее место остается за прозой».<sup>1</sup>

Так писалось в рапповском журнале. Но вот высказывание одного из наиболее известных и высококвалифицированных критиков того времени, занимавшего совсем другие, резко антирапповские, позиции — А. Лежнева, близкого к Воронскому: «На поэзию надвигаются лефоакмеистские сумерки... Выветрившаяся поэзия... необходимо застывает на месте, и пресловутый рост мастерства есть только другое выражение запустевания поэзии, ее формалистского перерождения».<sup>2</sup> Это относилось и к наиболее крупным тогдашним мастерам, в том числе и Багрицкому, что вызвало его специальное ответное стихотворение («Вмешательство поэта»). Ближе других к реальной оценке ситуации, видимо, был В. Александров. Но во всех высказываниях смешивались и явно несправедливые оценки, и реальное чувство необходимости обновления поэтики.

Большинство критиков игнорировало опыт лучших стихов позднего Маяковского. И остались тогда неизвестными читателю его замечательные по силе лиризма наброски. Например, «Я знаю силу слов, я знаю слов набат» (1928—1930). С одной из самых мощных его метафор-гипербол: «От слов таких срываются гроба / шагать четверкою своих дубовых ножек». Не были замечены или неправильно оценены большинством критиков и поиски молодых поэтов, определивших в значительной мере основные творческие достижения и направления этого и последующего периодов, — Твардовского, Заболоцкого, Павла Васильева. Были ценители и позднего Багрицкого, и позднего Маяковского. Но настоящий анализ их творчества предстоял в будущем.

С другой стороны, разговоры о кризисе лирики не были результатом только чьих-то ошибок и недооценок. В этой связи нужно сказать несколько слов о роли стихов позднего

<sup>1</sup> Ж а к В. На ложном пути (К вопросу о «кризисе» в нашей поэзии). — На лит. посту, 1929, № 10, с. 59.

<sup>2</sup> Л е ж н е в А. Разговор в сердцах. — В сб.: Разговор в сердцах. М., Федерация, 1930, с. 32.

Маяковского, которые оценивались в дальнейшем, как известно, очень апологетически. Она действительно была очень велика. Но автор этих строк хорошо помнит неудовлетворенность этими стихами как раз той молодежи и тех слоев читателей, к которым Маяковский в первую очередь адресовался. Верно, что Маяковский никогда не укладывался ни в какую «лефовщину». И многие его стихи уже с 1927 года и особенно с 1928 года уже были отмечены дальнейшим поиском. В его лучших стихах наметился лирический синтез событийности, сюжетности, подчас повествовательности и страстного прямого высказывания-обращения, смелой метафоричности, ассоциативности поэтики 20-х годов; наметились элементы синтеза разговорной и ораторской интонации, своеобразной драматизации на основе реального лирического начала, лирических событий и новых героев времени, — товарища Нетте и людей Кузнецкстроя. «Таких людей». Наметился лиризм новой героической строительной повседневности, как будущего в настоящем. Отсюда и знаменитые слова, ключевые для ведущих поэтов эпохи: «Я знаю — город / будет, / я знаю — саду цвезть, / когда / такие люди / в стране / в советской / есть». Отсюда и обращение к условному образу поэта того типа, который он считал устаревшим:

Слезайте  
                   с неба,  
   заоблачный житель!  
 Снимайте  
                   мантии древности!  
 Сильнейшими  
                   узами  
   музу вяжите,  
 как лошадь, —  
   в воз повседневности.

В другом стихотворении Маяковский пояснил функции этой лошади («Птичка божия», 1929): «В наши дни / писатель тот, / кто напишет / марш / и лозунг!» Это был пример того, какие слабые стихи мог писать даже великий поэт, когда он сам искусственно суживал свое назначение. Но и в гениальном лирическом стихотворении «Во весь голос» (дек. 1929 — янв. 1930) звучали сходные мотивы и противопоставления вместе с сознанием того, как трудно давалось это самосужение. «И мне / агитпроп / в зубах навяз, / И мне бы / строчить / романсы / на вас...» Дилемма: или «романсы» — или «шершавый язык плаката»; или песенка «сама садик я садила» — или звучный голос «агитатора,

горлана, главаря», к счастью, не вполне отвечала творческой практике самого Маяковского в эти годы и таким стихам, как «Стихи о советском паспорте», и тем более таким, как «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928). Агитатор, горлан, главарь был великим лириком, и в самом «горланстве» звучало одно из мощных лирических начал эпохи, а в его любовной лирике звучал лиризм большой и благородной человеческой страсти, и он находил для него достойные формы новой поэтики. Но в его декларациях смешивались справедливое отталкивание от мещанской сентиментальности или ухода от действительности лирических эпигонов, справедливый поиск новых путей лирики с искусственными самоограничениями и схемами, которые вовсе не отвечали действительно новому, живому, действующему человеку. Ему нужна была не только муза-лошадь, нужен был и настоящий новый Пегас, который мог бы высоко поднимать и самый воз повседневности, раскрывать и в нем самом крылатое начало. Тем не менее вариации попыток свести поэзию к таким «лошадиным» функциям были широко распространены и у поэтов, которые, казалось бы, хотели преодолевать схематизм. Вот характерный отрывок из большого стихотворения Сельвинского еще 1925 года «Алло, Русь!»: «Стрекотали машинки. Портрет потел. / Стыл чай. Жарко. / Курьер, как всегда, принес бюллетень — / Желтый с красным. Аркос». Или дальше: «... Подумайте только! — Желатин, бусы, / Суперфосфат, набалдашник на трость, / Клей и гребенки, / Муку и шубы / Дают рога, копыта и кость».

Лирика наполнялась прозой быта и дела; иногда даже, как у Сельвинского, переходила в набор производственных справок или зарисовок учрежденческого быта. Живым человеком была здесь только авторская личность, но и она себя заслонила описаниями и повествованиями, а разговорная интонация теряла поэтические качества, лирика переходила в нелирику или в антилирику. Не случайно тот же Сельвинский в эти годы выступал больше как мастер большой повествовательной поэтической формы и мало писал лирических стихов, достойных этого названия. А сама поэзия труда, которую пытались передать поэты в ее новой конкретности, разворачивалась как бы только около человека, а не внутри него.

Перед лицом таких явлений Борис Пастернак писал в сентябре 1930 года: «Лирика теперь редкость... ни общего языка, ни чего бы то ни было другого современная жизнь лирику не подсказывает. Она его только терпит, —



он как-то экстерриториален в ней».<sup>1</sup> Это заявление отчасти оправдывалось действительными явлениями поэзии того времени и некоторым снижением лирической активности самого Пастернака в 1928—1929 годы. Хотя и в эти годы он создал несколько сильных лирических стихотворений, в том числе «Другу», которое было не только программной декларацией его гражданской и эстетической позиции и напоминанием о разрыве между лирическим началом его «грудной клетки», как чем-то «косным», и требованиями «высшей страсти» эпохи, но и образцом новых лирических возможностей самого Пастернака, началом поворота и его поэтики к новой простоте и прямоте лирического высказывания. И уже совсем не отвечали эти слова лирической практике Пастернака в том же 1930 году, когда были созданы «Волны», и тем более следующем 1931 году с новым взлетом прямо-таки небывалой до того лирической продуктивности поэта. Именно в годы «антилирики» разных поэтов и жалоб на нелиричность времени произошло «второе рождение» лирики — и самого Пастернака, и во всей советской поэзии. Начало нового этапа, который мы датируем периодом 30—70-х годов. Основой этого преобразования и подъема лирики Пастернака была как раз та высокая страсть, которая не укладывалась в его грудную клетку в стихотворении «Другу». В этой лирике было и прямое, и косвенное выражение «вкуса больших начал» («Когда я устаю от пустозвонства», 1931), того же чувства, как и у Маяковского, что «мы в будущем». И тогда же были сказаны знаменитые слова — «ты рядом, даль социализма» («Волны»). Верилось, что рядом, несмотря на «усталость» от «пустозвонов, во все века вертевшихся льстецов». Несмотря на некоторую двусмысленность образа «телеги проекта», которой «нас переехал» новый человек. Несмотря на то, что уже достаточно явно вырисовывались и более страшные явления, чем пустозвонство.

Еще раньше стихотворение «Анне Ахматовой» (1928) кончалось словами:

Но, исходя из ваших первых книг,  
Где капли прозы пристальной крупницы,  
Он и во всех, как искры проводник,  
Событья былью заставляет биться.

«Он» — это тот «облик», «взгляд» Ахматовой, который принес в поэзию прозы пристальной крупницы, и вместе

<sup>1</sup> Письмо к С. Спасскому от 29 сент. 1930 г. — *Вопр. лит.*, 1969, № 9, с. 171.

с тем это искры проводник, который заставляет биться события былью. При этом событие превращается в типичную для Пастернака метафору-олицетворение; событие «бьется», как живое существо.

В дальнейшем «прозы пристальной крупницы», игравшие и раньше большую роль в поэтике Пастернака, получают еще большую роль в его поэзии, сохраняя при этом свою метафорическую и подчас реалистически-символическую функцию, сохраняя и включенную в повседневность и высоко приподнятую над ней многозначную ассоциативность, настоящую крылатость не просто лошади, а Пегаса. А перекличка с Ахматовой дала как бы первое подобие и оттенок двуединой тенденции нового этапа лирики, ее поэтики, которая полное выражение получила в стихах 1930—1931 годов. И вершинность — в лирическом цикле «Волны». Здесь волны всего потока бытия и «всего пережитого» самим лирическим «я» движутся с унаследованной от прежнего Пастернака многоплановой динамикой отдельных деталей и ассоциативных метафор; в едином напоре движутся как нечто совершенно цельное самые разнородные ряды явлений и переживаний природы и человеческой жизни. Кавказ уподобляется смятой постели; все психическое и физическое друг друга взаимно замещает в едином потоке («поступки» — это «гребешки» волны), и образы секут образы, как пересекающиеся и сливающиеся струи. Здесь все высокое и все самое обыденное, небесное и земное, и нет никаких иерархий в едином напоре — ритме «волн». Принципы поэтики Пастернака преобразуются и развиваются благодаря новому ощущению близости «дали», проникновению будущего в настоящее, его размаха. И отсюда — потребность в новой стройности, прямоте, большей, хотя не менее внутренне сложной, простоте самого лирического языка, размышления, описания, самоуглубления и страстного высказывания.

...Гуртом, сворачиваясь в трубки,  
Во весь разгон моей тоски  
Ко мне бегут мои поступки,  
Испытанного гребешки.  
...В родстве со всем, что есть, уверясь  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

Так, несмотря на разнообразие точек зрения и расхождения в ряде позиций, в целом движение шло именно в сторону большей конкретности, показа живого, действительного-

человека современности, «знаясь с будущим в быту». Опыт предыдущих, 1923—1928, годов оценивался по-разному, но так или иначе выдвигалась необходимость синтеза живых элементов основных направлений в поэзии после революции. При этом некоторые направления были временно как бы заслонены. Почти никто не говорил о значении лирики Есенина, в которой ведь уже также наметилось соединение конкретности воза повседневности и высокого полета поэзии, наметились существенные черты живого человека современности и некоторые стороны этого человека в дальнейшем получили новое развитие. Но хотя критика молчала о Есенине или искажала суть его творчества, лирика Есенина продолжала жить в самом широком читательском сознании.

И некоторые поэты сознательно или бессознательно усваивали и продолжали существенные тенденции творческого развития Есенина, в частности Исаковский, а косвенно и ряд поэтов от Есенина и его тематики как будто очень далеких. Но главное — возникла потребность, выраженная не только и не столько в декларациях критиков, сколько в поисках нового поколения поэтов... — обновить поэзию не путем комбинации тех или иных литературных традиций и поисков, а путем прямого отражения, обновления самой действительности, как бы путем преодоления поэтической традиции прозой и через это создание новой поэзии. Ярким выражением этой потребности были некоторые стихотворения начинавшего в 1928—1930 годы Твардовского, другие и по-другому — стихи Заболоцкого. Но прежде чем перейти к ним, задержимся немного еще на стихотворениях Багрицкого этого периода, поскольку в них особенно явно выступают некоторые закономерности перехода к новому этапу.

## ***2. «Настали времена, чтоб в оде поговорить о рыбоводе»***

В отличие от Пастернака, Багрицкий, как и многие другие, стремился подойти к более непосредственному изображению новой действительности в ее социальной и даже профессиональной конкретности. Для этого найти пути новой сюжетно-предметной и портретной лирики в сочетании с лирикой прямого авторского высказывания. Найти своеобразный синтез романтической традиции героики первых лет революции, прекрасным отражением кото-

рой была «Дума про Опанаса», и новой трудовой героики человека советской первой пятиметки в ее неприкрашенности и поэзии. Отсюда знаменитая фраза — «Настали времена, чтоб в оде / поговорить о рыбоводе» («Surginium sagrio»). И возник своеобразный лирический цикл о рыбоводстве, в котором проявились и личные любительские занятия поэта. Кроме рыбоводов появились в поэзии Багрицкого и другие обобщенные фигуры людей времени — «механики, чекисты», «ветеринар и я».

Рыбовод описан в предметной конкретности своего дела (и это подчеркнуто эпиграфом из рабкоровской заметки) и как часть природы, биологической жизни, с которой он связан. Он и реальный человек профессии, но и с почти сказочными свойствами, хотя сказочность заземлена сдержанным юмором («советский водяной»). Поэт говорит ему:

О ты — человек такой же, как я,  
Болезненный и небритый,  
Которому жить не дает семья,  
Пеленки, тарелки, плиты,  
Ты сделался нынче самим собой —  
Начальник столпотворенья.

Таким образом, он — и даже немножко «сниженно» описанный («болезненный и небритый»), обычный человек из «воза повседневности», выражаясь словами Маяковского, и особая личность — «начальник столпотворенья», и мифологическое сказочное существо из русской народной сказки, перенесенное в наше время и, так сказать, получившее современную трудовую нагрузку. Три ипостаси одного лица. Но в наибольшей мере самим собой оно становится в качестве руководителя «столпотворенья» жизни природы, ее стихийного размножения и роста. Так, оставаясь внутри повседневности, человек находит путь к высшим своим возможностям, к своей свободе, и лирическое «я» поэта осуществляет себя через изображение нового героя, лирического персонажа. Изображение, в котором сливаются напряженно насыщенные богатством предметных деталей описание (несколько перекликающееся с предметностью одного из младших акмеистов — Нарбута, но одухотворенное и просветленное «одическим» и романтическим пафосом слияния труда человека и труда природы) и специфическая повествовательность. Ибо и «ода» о рыбоводе, и весь лирический цикл содержит (не только описание и высказывание, но и) повествование в естественной хронологической последовательности природного и трудового цикла. Движение лирического события и со-бытия автора, персо-

нажа и природы выступает как сложный лирический сюжет. В двух планах: конкретного быта, дела, даже с подчеркнутой прозаичностью, и гиперболического «столпотворенья» человека и природы, просветленного творческим направляющим началом. Это контрастно-параллельное движение несколько упрощенно определялось критиками как ссоединение «физиологизма» и романтической приподнятости. Соответственно совмещаются два плана движения времени — более частного и повседневного и более общего, также земного, но вместе с тем приподнятого над повседневностью. Движение лирического сюжета при этом идет как бы независимо от лирического «я». Автор стоит за сценой, лишь в первых двух строчках «оды» и в процитированном обращении говорит прямо от себя, причем включает себя в «воз повседневности», а более высокое начало раскрывает не в себе, а в своем персонаже и в общей картине. Но и рыбовод нигде не высказывает прямо свое лирическое начало. Он изображен только в третьем лице и без всякого углубления в его внутренние переживания. Он дан только в своем действии, труде. Лишь в двух местах ему позволено высказаться: «Теперь пора! Плывите и размножайтесь!» И затем в конце «оды», после описания этого размножения, «закурив, говорит рыбовод: «Довольно сражаться! Получен приплод». Человек действует и живет, но его действия сведены к набору нескольких элементарных трудовых операций, а переживания — к трудовым командам и констатациям. Основную часть «оды» составляет добротное поэтическое описание биологической жизни рыб. Описание дано с точностью наблюдательного натуралиста, но, как и работа рыбовода, освещено патетическим сравнением с битвой, получает второе, более высокое, метафорическое и одическое значение.

Весь цикл характеризуется аналогичным совмещением романтической приподнятости и точной предметной образительности, но с значительными вариациями, которые подчеркнуты и вариациями жанровых обозначений отдельных стихотворений цикла. Первое стихотворение — это «романс» карпу, второе — «ода», третье — «стансы», а четвертое даже — «эпос». «Романс» был весьма далек от тех романсов, которым противопоставлял себя Маяковский, и в самом названии содержится заостренно полемическое указание на обновление лирического жанра. Романс представлял собой своеобразную историю жизни и гибели, на потребу человека, некоего обобщенного карпа, — с квазиочерковой и вместе с тем напряженно метафорической



наблюдательностью: «копейка» чешуи рыбы, «зрачки в золотом ободке вращаются как на оси» и т. д. «Стансы» и «эпос» также состоят из системы последовательного описания и метафорических связей труда рыбовода. Наиболее обобщено и сопоставлено с трудом других людей и даже с общим движением природы это описание в заключающем цикл «эпосе». Эпическое начало здесь подразумевалось именно в смысле широты обобщающей картины труда человека и природы, их новой героики, значения. Эта героика включает в себя опять-таки ничем не прикрашенные и даже нарочито прозаические, сниженные детали («рабочий в жару, помощник пьян»); но они контрастно подчеркивают масштабность и напряженность труда рыбовода, который во всей своей повседневности приобретает самое высокое и даже космическое содержание. Участвует вся природа — «луна вылезает дыбом». И возникает гиперболический сказочный образ-символ, ключевой, увязывающий все движущиеся и столь отдаленные друг от друга планы лирического и лироэпического события — «... плывет / чудовищная Главрыба», «И тысячи студенистых звезд / Ее небывалый нерест». Система контрастов-сопоставлений цикла здесь достигает фантастического размера и максимальной многосоставности. Образ Главрыбы — характерный для предметных метафор Багрицкого — имеет четверной смысл: и обычное тогда название хозяйственного учреждения, рыбководством ведавшего; и витрина с изображением рыбы на реальной улице, реального магазина, где она «повиснет вниз головой» и перед ней остановится «рыбовод, — пожевывая папиросу»; и обобщенная живая рыба, расширенный образ того карпа, «романсом» к которому начался цикл и который через весь цикл лирики проходит свой жизненный путь; и общеизвестное название созвездия, которое тоже превращается в живую космическую рыбу. И подобие столь разного при всем его размахе все же подкреплено довольно точным зрительным образом — сравнением мерцающих звезд со студенистыми икринками. Лирическая система включает детали совершенно разного масштаба — от папиросы до звездного неба и всей космической жизни — и разного типа и размаха движений, поступков, деяний — от закуривания папиросы до «нереста» созвездия. Все это — в одном событии одного лирического рассказа — переживания полускрытого лирического «я».

Весь цикл характеризуется многоэтажностью построения и многоплановостью движения лирического простран-

ства и времени. Принцип композиции несколько напоминает принципы киномонтажа, к этому времени уже разработанные Эйзенштейном. Сложное лирическое время включает элементы повествовательного и драматического времени и образует стройную, при всей ее напряженности и размахистости, систему наплывов друг на друга разных, в том числе очень отдаленных друг от друга, хронотопов и разномасштабных предметных деталей, человеческих, биологических и космических действий. Местами многообразие этих наплывов приближается к внешне беспорядочному столпотворению снов, кошмаров, совмещений действительности и мечты, бытовой реальности очерка и сказки, нарочитого натурализма обыденности и гротеска.

Еще более разнообразными, свободно пересекающимися, прямо переходящими в поэтику сна представляются конструкции некоторых других лирических стихотворений Багрицкого этого времени. Во «Вмешательстве поэта» (1929) высокое и прозаически обыденное, точно описанное и, казалось бы, кошмарное соединяется в двух основных образах-контрастах: поэта, беседующего со своим соседом и недругом-критиком, и тем же поэтом, переживающим, как петух, свое биологическое и творческое обновление как некую двойную битву («Я вылинял! Да здравствует победа!»). Еще более сложно совмещение грезы, даже кошмара и чем-то радостного, очищающего, возвышающего сна и как бы реальной встречи — разговора с Дзержинским; сложно слияние системы высказывания больного туберкулезом лирического «я» о своей судьбе и судьбах поэзии в стихотворении «ТВС» (1929). Оба стихотворения отличаются от «рыбоводческого» цикла более прямой активностью (еще большей в «Стихах о себе», 1929) авторского высказывания, соотнесенного с различными другими лирическими персонажами, их высказываниями, различными ситуациями, различными хронотопами окружающего мира.

При всей сложности и высокой степени лирической свободы этих динамических структур характерны четкая организованность и звуковой структуры; отсутствие действительно алогических переходов; гораздо более строгие подобию сравниваемых предметов и переживаний, чем, скажем, в лирике Пастернака, и более, обычно, ясная последовательность движения лирического события. А в прямом лирическом высказывании есть элементы декларативности. И, с другой стороны, в изображении лирических персонажей их предметная обстановка и внешнее поведе-

ние заслоняют их психологическое движение. Психологическое углубление лирическими средствами осуществляется, главным образом, в форме самоанализа лирического «я». Часто самоанализ имеет характер рассудочной рефлексии, несмотря на все богатство конкретных предметных образов, деталей, метафор.

Дальнейшие поиски Багрицким новых форм лирики характеризовались стремлением к еще большей конкретности изображения самого труда и трудового человека современности, его героического начала и соотнесения с ним лирического «я». Но сохранялся основной принцип соединения предметности и романтической приподнятости, многоплановых контрастов будничного и надбудничного. Характерно большое стихотворение «Весна, ветеринар и я» (1930).

Здесь в еще большей мере, чем в «рыбоводческом» цикле, выражено стремление найти в самом повседневном и непотэтическом труде ветеринара, со всеми его прозаическими подробностями, высокое поэтическое начало, слитный пафос творчества природы и человека и отношения человека к природе как именно разумного друга и хозяина. И этот пафос, в отличие от «рыбоводческого» цикла, дан в более прямом напряженном лирическом высказывании, активной разговорной и ораторской интонацией лирического «я», автора, непосредственно обращающегося к своим собеседникам — ветеринару, каким-то «мальчишкам», каким-то другим неназванным людям и ко всему бытию. С другой стороны, еще больше, чем в таких стихотворениях, как «ТВС» или «Вмешательство поэта», представлены повествовательные и описательные элементы. Все стихотворение имеет характер своеобразного рассказа-очерка в стихах, с авторскими комментариями и сопоставлениями, об одном эпизоде около ветеринарной лечебницы где-то весной, и даже в определенное время дня, вскоре после рассвета, когда еще сохранились капельки утренней росы на рогах у коров и кругом еще в воздухе виден «синий пар». Таким образом, намечается слияние событийности в прозаическом, повествовательном и непосредственно лирическом смысле. И еще больше увеличивается размах сопоставлений, контрастного единства в одном этом событии и в единой интонации самых прозаических и даже физиологических, «низких» деталей быта, труда, самой природы, включая «мучительный вой любви» коров, — и самых отдаленных космических мотивов, приподнятых пафосных высказываний-обращений, опять-таки вместе с непринужден-

ной разговорностью, с отрывистыми фразами без сказуемых и т. п. И отсюда аналогичные системы деталей-метафор, совмещающих в себе непосредственную чувственную конкретность, романтическое приподымание, подчас гиперболичность и разнообразную многоплановую символику, объединяющую и размах сексуальных ассоциаций, подобию и космические масштабы идеи единства всемирной творческой жизни, ее творческого акта в едином порыве весны человека, весны труда, весны любви, — весны жизни. И в ее конкретно-чувственных проявлениях и в ее всеобщности, вплоть до своеобразного космического пансексуального жизнетворчества.

В систему метафор входят и зрительно точные, хотя несколько гиперболические сопоставления — ассоциации капелек росы на рогах коров с бубенчиками, вместе с мотивом «памяти» в этих капельках о ранее выпавшей росе, — и более отдаленные ассоциации, вроде образа «парной звезды», более скрытые подобия между звездами, капельками росы, капельками молока, семенем и т. п. В едином жизнетворческом акте, с одной стороны, земля — «как из бани», а с другой — весь мир «разутюжен», он же «блестит, как вода» и как «промытый дождями кленовый лист». И этот же мир в соседних строчках можно сжать в руке «как птицу», а в конце стихотворения — «как соты, обрызганные росой». И в этом же мире двигаются «бульжные» планеты. При таком смешении разнородных и разномасштабных метафор четкие контуры расплываются, и сам Багрицкий писал, что «увидел мир, расцвеченный красками Гогена, потерявший свои основные очертания».<sup>1</sup> С миром Гогена сближает поэтику Багрицкого не столько богатство красок, сколько их резкая определенность, яркость. В этом стихотворении цветовых определений вообще не много, резко преобладает синий цвет — это даже лейтмотив; кроме того, упоминаются зеленый, оранжевый, неопределенный пятнистый. Но вещи и люди действительно местами теряют «основные очертания», без- или многоконтурны, несмотря на присутствие точных предметных деталей. И, в отличие от статичного мира живописи Гогена, мир деталей-метафор Багрицкого в этом стихотворении, как и в большинстве других, очень динамичен. Каждая деталь — это деталь некоего акта, или движения, или своеобразного поведенческого «жеста» природы или чело-

---

<sup>1</sup> Багрицкий Э. Стихотворения. М.—Л., 1956, с. 33.

века. Причем разные «жесты» или поступки перекликаются друг с другом на самых отдаленных расстояниях, и звезды могут капать в крынку молока. Но в этой предельной динамической конкретности сама конкретность приобретает более обобщенные или даже расплывчатые очертания. Ветеринар не имеет никаких индивидуальных примет; он подан только несколькими профессиональными жестами, отвечающими разным моментам деятельности любого ветеринара в этой опять-таки обобщенной, хотя и конкретной ситуации. Психологическое углубление проявляется лишь в напряженном стремлении лирического «я» участвовать в слитном жизненном порыве и выразить его контрастные переключки. Но никаких элементов самоанализа или более сложного самораскрытия в этом типе лирики нет. И тем более нет его в образе «ветеринара». Реальное движение стихотворения определяется в основном также циклом физиологического и вместе с тем сельскохозяйственного акта, в его разноплановых и возвышающих до романтической символики сопоставлениях и переключках.

Нелепо было упрекать Багрицкого за «биологизм». Этот биологизм не противоречил, а дополнял любой лирический «социологизм». Он сохраняет и сейчас свою ценность, как реальный пафос взаимодействия человека и природы в их едином творческом порыве самовоспроизведения, просветленного и новым разумным, даже как бы научно направленным началом. Лиризм здесь не только «биологический», но и трудовой, даже конкретно-профессиональный. Так же как неслучайно «рыбоводческий» цикл был озаглавлен подчеркнуто научно, согласно принятой в зоологии номенклатуре для обозначения одного из видов рода карпов. Этот вид был выбран в качестве «персонажа» лирического цикла также с известной научной и рыбохозяйственной обоснованностью. Этот карп — «одна из самых быстро растущих теплолюбивых рыб, основной объект тепловодного прудового хозяйства СССР» (БСЭ). Напомню, что сам Багрицкий был не только поэтом, но и любителем-рыбоводом, хорошо знавшим свое дело. Напомню также, что такое совмещение романтики и деловитости, вселенского пафоса и стремления к научной и производственной конкретности и точности было общим пафосом советских людей этого времени. Но и в этом цикле — и еще более в «Весне, ветеринаре и я» — видны и границы этого совмещения.

Образ человека, трудового процесса и ситуации природы имеет только видовой, а не индивидуализированный

характер. Мы видим не э т о г о рыбовода или ветеринара, а суммарную профессиональную категорию — э т и х рыбоводов и ветеринаров, и больше извне, чем изнутри. И хронотоп стихотворения также еще очень обобщенный. Единство «воза повседневности» и его идеального начала, будущего в настоящем, в поэтике Багрицкого во многом намечено, но еще не осуществлено. Планы высокого и повседневного, даже «низкого», совмещены, переплетены, но вместе с тем резко разделены и противопоставлены. «Ода» рыбоводу в этом смысле еще остается только одой. А следующий шаг — конкретность разговора между «я», ветеринаром и потоком жизни, «весны», — больше остается декларацией и заданием, тонет в потоке метафор и подобий. Низ и верх, марганцовка на руках ветеринара и «звезды» сопутствуют друг другу, но и резко противостоят. А единая лирическая интонация имеет оттенок ораторской приподнятости, даже риторики, и некоторой обезличенности. Эта черта поэтики отражала и более общий, характерный не только для Багрицкого, принцип поиска нового утверждения личности через отказ от самого себя ради чего-то высшего. Это был принцип новой романтики и новой символики, через борьбу с «бандой символов и знаков», по выражению самого Багрицкого, но «банда» продолжала действовать, не находя еще полного преодоления в новой реалистической символике. Отсюда и призыв — «довольно бреда, время для труда». Отсюда и декларация о соотношениях «я» и «века». Век стоит рядом с «я» как «часовой». Но само «я» все-таки одиноко — «руки протянешь, и нет друзей», — стоит рядом с веком, но не внутри века.

В поэтике Багрицкого отразилась реальная правда века. Но противоречия века и противоречия позиции тех людей, которые во всем хотели идти в ногу с веком, косвенно отразились и в противоречиях лирики Багрицкого, достижениях и трудностях его поисков нового лирического пути. И поэтика последнего периода лирики Багрицкого является и в своих сильных и в своих слабых сторонах важным переходным звеном от поэтики 20-х годов, с ее соединением обмирщения и борьбы с «матерым желудочным бытом земли», пафоса «трехгранной откровенности штыка», романтической приподнятости речи и напряженной метафоричности, — к новой лирике, с ее новыми героями и новым вселенским размахом жизни реального рядового трудового человека, в конкретности его труда.

### 3. Новые пути. Исаковский. Твардовский

Одновременно наметились и другие пути. Остановлюсь только на путях более молодого поколения поэтов и критиков, которых не мучили темы, подобные темам «Происхождения» Багрицкого. И которым ни минуты не могло казаться, что им «на плечи кидается век» или хотя бы стоит рядом с ними, как «часовой». Они с самого начала формировались сами и вырастали уже на плечах века.

Можно отметить два почти одновременных, очень разных, но взаимно дополняющих направления поисков. В одном из них участвовал и поэт, сформировавшийся уже на несколько лет раньше. С ним была связана группа литературной молодежи, которая позже была названа «смоленской школой». Намечались и теоретические принципы лирики современного живого действенного человека: полное преодоление разрыва между «возом повседневности» и конкретностью ее, повседневности, реального идеала; дальнейшее развитие новых лирических жанров, сочетающих в себе событийность, повествовательность, социальную конкретность и углубленный психологизм, разрабатывающих новое соотношение лирического «я», лирики другого человека и богатства пластов окружающей жизни, в их прозаичности и поэтичности. Путь этот тоже был непростым.

Одной из первых удач была «Поэма ухода» Исаковского (1929).<sup>1</sup> Как и в стихах Багрицкого, в стихотворении совмещены разные планы и пласты жизни и переживаний в неприкрашенной прозаичности и высокой, даже местами с оттенком романтической приподнятости, поэтичности. И также сливается движение человеческого переживания с движением окружающего бытия. Но здесь — как конкретное социально-историческое движение психологии «этого» конкретного человека, его внутренней рефлексии, что резко отличает от поэтики Багрицкого. Как очень обобщенная личная и социальная судьба. Вот с чем рвет, от чего уходит герой стихотворения:

...Выйдешь в поле,  
а в поле — ни сукина сына, —  
Хочешь, пой,  
хочешь, вой,  
Хочешь, бей головой воротá! —

---

<sup>1</sup> См.: М а к е д о н о в А. Очерки советской поэзии. Смоленск, 1960, с. 49—61.

На двенадцать засовов  
 Заперта хуторская Россия,  
 И над ней  
                         умирает луна —  
 Эта  
                         круглая сирота.

И вершина нарастания переживания создается путем поразительно смелого и поэтического использования своеобразной метафоры — каламбура, получающего здесь трагическое содержание.

Следующий шаг по пути к новой лирике «воза повседневности», через «прозаизацию» был сделан Твардовским. Именно период 1928—1933 годов был периодом, когда ранний Твардовский после своих первых, еще ученических, хотя с зародышами самобытности и с ясной связью с повседневной жизнью деревни, стихов 1925—1927 годов с удивительной быстротой стал набирать силы, подыматься к самому себе, становился Твардовским. Такие быстрые взлеты были знамением времени — вспомним почти одновременный путь Павла Васильева или чуть позже — Ярослава Смелякова. Несколько стихотворений этого периода и сам Твардовский не раз позже включал в свои собрания. В том числе «Гостеприимство» (1929), которое поразительно выделялось уже и конкретностью изображения, глубиной проникновения в проблемы и типы крестьян накануне перехода к сплошной коллективизации. Детальный разбор «Гостеприимства» дан в другой работе автора.<sup>1</sup> Здесь отметим только те стихотворения раннего Твардовского, которые мало известны читателю и не разобраны в упомянутой работе, но заслуживают внимания с точки зрения темы этой книги.

После «Гостеприимства» Твардовский в 1929—1932 годах прошел сложный путь поисков сюжетно-портретной лирики, включающей в себя разнообразные пласты прозы жизни, поисков предельной естественности разговорной интонации; чаще — в форме своеобразных рассказов в стихах, иногда с более активным участием высказывания от себя и (меньше) о себе. В этих поисках, тесно связанных с его ранними поэмами, временно терялась специфика лирики. Но прокладывался новый путь к поэтике, включающей и мелодическое начало, при сохранении предельной естественности разговорной речи. Прежде всего это

<sup>1</sup> См.: М а к е д о н о в А. Творческий путь Твардовского (Дома и дороги). М., 1981, с. 97—101.



удалось в лирических пейзажах, начиная со стихотворения «Снег стает, отойдет зима...» (1932) и кончая уже мастерским, предельно сжатым «Рожь отволновалась...» (1933).

Рожь отволновалась.  
Дым прошел.  
Налито зерно до половины.  
Колос мягок, но уже тяжел,  
И уже в нем запах есть овинный...

Как и предыдущие миниатюры, стихотворение построено на нескольких конкретных деталях и ассоциациях пейзажа и трудового быта, выражающих движение природного и земледельческого цикла. Цветение ржи, начало созревания, будущая спелость и даже будущий запах овинный, то есть тот запах, который издает зерно, прогретое в крестьянском овине для молотбы. И движение от прошлого через настоящее к будущему передано одной ключевой деталью, как бы мгновенным впечатлением человека, который берет в руки колос, его рассматривает и нюхает; в мгновенном впечатлении соединяется и конкретность воспоминания о том, что было, и конкретность представления о том, что будет, что должно быть согласно повторяющейся логике земледельческого цикла. Деталь найдена, отобрана и высказана с деловитой зоркостью деревенского трудового человека. И это деталь-предчувствие, соединяющее прошлое и будущее в одно. Зерно и уже налито до половины, и еще не совсем созрело. Но и прошлое кратко описано — «волнение» ржи и ее «дым»: деталь-метафора, точно передающая впечатление от цветущего ржаного поля. Так же как будущее передано «запахом овинным» этого же зерна. Это предвосхищает ту поэтику времени, благодаря которой море у Шефнера может пахнуть непойманной рыбой. В искусстве выбора детали проявилось и специфическое для Твардовского искусство включать в лирику «бесценные подробности» окружающего мира. Предельно разговорная, как бы прозаически-описательная интонация этого стихотворения характеризуется высокой звуковой организованностью, как у классического стиха, — четким хорейским метром, перекрестной рифмовкой и дополнительной системой звуковых повторов. Продолжается принцип гармонического звукового многообразия стиха на основе естественной разговорной речи, осуществленной еще Пушкиным, но здесь в основе речь интеллигентного крестьянина XX века. Чуть протяжное звучание последнего слова («инный»), несколько противоречащее системе огласовок предыдущего текста, и завер-

шающее многоочие создают впечатление отрывочной записи, открытости дальнейшему движению, что характерно для многих стихотворений Твардовского. Лирическое «я» присутствует как бы незримо, но лиризм стихотворения создается своеобразной концентрацией времени, как однократного изображения-переживания-высказывания.

Одновременно, в 1931—1933 годах, сложился первый вариант стихотворения «Братья», где «я» уже прямо говорит о себе и от себя, в ассоциации с «мы», объединяя в одном сегодняшнем высказывании пласты времени, переживаний, поведения нескольких человек, связанных с этим «я», его судьбой и судьбой целого человеческого коллектива.

Наметились и другие тенденции дальнейшего «обмирщения» лирики и разработки лирических жанров. Эти тенденции в большой мере сохраняли метафорическое напряженное начало поэзии 20-х годов, но также опосредствовали его прямо или косвенно новой конкретностью. Так прокладывались пути к новым формам реализма, — как реализма, сохраняющего черты непосредственного жизнеподобия, так и реализма гротеска, преувеличения, внешней деформации, разнообразных смещений, отражающих диалектику изменения самой действительности, в ее опять-таки новой конкретности. Рассмотрим характерный образец второго пути.

#### ***4. Молодой Заболоцкий. Карнавалы бытия и движение лирики. Заболоцкий и Хармс***

«Соединив безумие с умом, / Среди пустынных смыслов мы построим дом — / Училище миров, неведомых доселе». Так говорится в «Предостережении» Заболоцкого (1932). «Соединив безумие с умом!» Краткая формула вмещает многое важнейшее для поэзии 30—70-х годов и для всей истории XX века, перекликается и с принципами научной революции начала XX века, выраженными знаменитой формулой Бора о «безумии» как необходимом условии нового развития науки, — перекликается как раз в тот момент, когда научная революция сильно повлияла на общее человеческое сознание, вместе с великой социальной революцией, почти совпадающей во времени с основной датой научной революции — опубликованием общей теории относительности Эйнштейна. И когда начался переход научной революции в революцию научно-техническую,

в опережающем отражении этого процесса поэзией возникла идея и грядущей научно-биологической революции («Торжество земледелия», «Безумный волк» Заболоцкого и др.). И когда сами поэты, в лице того же Заболоцкого, а также Багрицкого и других, заговорили о новом союзе научного и художественного мышления, основанном и на грандиозном взлете научной фантазии, и на ее превращении в строго обоснованные формулы, реализуемые сейчас или в будущем реальные открытия. Отсюда — известная переписка Заболоцкого с Циолковским и прямая переписка некоторых их идей, проявившихся и в поэтике Заболоцкого. Эти соотношения научно-технической революции с поэзией также уже стали предметом специальных литературоведческих и литературно-критических работ, особенно в последние годы.<sup>1</sup> А немного раньше, в «Битве слонов» (1931), сформулирован еще один принцип поэтики, тесно связанный с принципом соединения «безумия» с «умом». «Боевые слоны подсознания», «животные преисподней» атакуют традиционный порядок «рассудка» и той поэзии, в которой «на знаменах слово Ум / кивало всем, как добрый кум». Но теперь поэзия «начинает понимать красоту неуклюжести, / красоту слона, выброшенного преисподней / ... И слон, рассудком приручаем, / ест пироги и запивает чаем». Этапом дальнейшего движения этого синтеза стал переход к новой, философской конкретности самого лирического начала и его выражению новой лирической системностью, переход к новой реалистической символике, органически соединяющей прозаическую бытовую реальность и самые, казалось бы, отдаленные от нее слои бытия и сознания, соединяющей четкую организацию стиха и свободу ассоциативного движения, смешения разнородного. В единой реальности лирического высказывания «слоны подсознания» могут вместе с «умом» пить чай и есть пироги; сливаются алогичное и ультралогичное, даже надлогичное; необычное и привычное; «безумие» и «ум». В этом соединении путь к новой лирике также шел сначала через разные формы «антилирики», внедрения в лирику разнообразной прозаической речи — бытовой, научной, философской, в самых неожиданных сплавах, даже как бы какофонических смешениях, через разнообразные сдвиги и взаимопревращения этой речи, внедрение и в лирику повествовательных, описательных, драматизиро-

<sup>1</sup> См.: Македонов А. В. О некоторых аспектах отражения НТР в советской поэзии. — В сб.: НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980, с. 97—118.

ванных элементов. Одним из главных творцов и путников этого перехода стал молодой Заболоцкий.

В «Искусстве» (1930) интонация предельно прозаизирована — «Дерево растет, напоминая / Естественную деревянную колонну». В стих перенесен язык квазинаучного рассуждения, нерифмованным дольником, переходящим в верлибр. Но прозаизация совмещена со сказочно-символическими и остранными образами: «Но я, однообразный человек, / Взял в рот длинную сияющую дудку, / Дул, и, подчиненные дыханию, / Слова вылетали в мир, становясь предметами». Поэтика превращения слов в «предметы» и их дальнейших метаморфоз прослеживается во всей поэзии Заболоцкого. Прозаизация преодолевается широтой философско-поэтической медитации и системой выражающих ее остраний, гротесков, «кошмаризации», предметных снов; патетической иронией и почти одновременной сказочно-философской сюжетностью, символикой, начиная с «Лица коня» (1926) и кончая «Отдыхающими крестьянами» (1933), тесно связанной с поэмами 1929—1933 годов. В лирике поэтика соединения «безумия» с «умом», предметности, гротескности и философской мысли, конкретности и символики, сюжетности и лирической энергии развита уже в таких стихотворениях, как «Прогулка» (1929), «Меркнут знаки Зодиака...» (1929) и «Отдых» (1930). Есть переключки и с романтико-ироническим гротеском некоторых стихотворений Багрицкого, также направленных против «матерого желудочного быта Земли». Еще больше переключек со стихами друзей молодого Заболоцкого — оберитов Хармса и Введенского. Все это было существенными звеньями перехода от романтического, насыщенного метафорами лиризма 20-х годов и сопряженной с ним сатиры 20-х годов — к новой поэтической конкретности. К новому сочетанию свободы и энергии ассоциативного движения поэтической мысли с как бы возвратом к поэтике XIX и XVIII веков — строю стиха с особенно жесткой поэтической дисциплиной. Поэтика «Столбцов» была поиском синтеза того, что казалось неподдающимся синтезированию, хотя и были предшественники (в лице прежде всего Мандельштама, но на другой основе и в других рамках). Отсюда и поразительная лирическая энергия самого «антилиризма», и взрывы непосредственного лиризма в «антилирическом» русле. В частности, в форме патетической иронии. Это ирония особого рода. Она отдаленно напоминает «мировую» иронию романтиков начала XIX века, Гейне, а также более позднюю — блоковского «Балаган-

чика». Но теперь «балаганчик» является не только иронической формой тоски о цельном идеале и предчувствия его, но и переходит в действительную «балаганность», карнавал взаимных превращений. И карнавал направлен силой скрытого поэтического пафоса к реальности идеала. В этой иронии снят идеальный мечтательный мир романтической иронии, контрастирующей с низменной действительностью и принципиально ей чуждой. Это не романтическая, а реалистическая ирония. С другой стороны, с поэтикой анти-мещанского гротескного вещизма во многих стихах «Столбцов» сопрягалась поэтика жизнеутверждающей плоти, иногда некоего озорства, игрового начала. И утверждения конкретного чувственного богатства окружающего мира. Богатства раскованного, достигшего новой свободы самодвижения, взаимных превращений, включавшего в себя прозу быта как Бытия, бытия как Быта. Самые ультрапрозаизмы здесь несли в себе большой заряд метафорических и символических значений.

В «Меркнут знаки Зодиака...» (1929)<sup>1</sup> были использованы и мотивы детской речи, детских песенок, детской фантазии, детских сдвигов значений слов взрослой речи, но в сочетании с глубинным движением философско-напряженного раздумья-переживания, в котором полубред засыпающего большого человека сливается с широчайшей проблематикой времени.

...Высока земли обитель,  
Поздно, поздно. Спать пора!  
Разум, бедный мой воитель,  
Ты заснул бы до утра.  
Что сомненья? Что тревоги?  
День прошел, и мы с тобой —  
Полузвери, полубоги —  
Засыпаем на пороге  
Новой жизни молодой.

Разговор с собой, со своим разумом, как бы отделившимся от своего носителя, — типичный для Заболоцкого поэтический принцип расщепления человека на разные существа, сливающиеся единым высказыванием лирического «я». Тональность этой строфы контрастирует с другими частями стихотворения, с их квазидетскими сказочными образами и более суровой, иронической субинтонацией: «Спит животное Собака, / Дремлет птица Воробей. / Толстозадые русалки / Улетают прямо в небо, — / Руки креп-

<sup>1</sup> Анализ этого стихотворения см.: Македонов А. Николай Заболоцкий. Л., 1968, с. 121—123.

кие, как палки, / Груды круглые, как репа». В ходе стиха смешиваются еще более разнородные пласты бытия «низа» и «верха»:

Все смешалось в общем танце,  
И летят во все концы  
Гамадрилы и британцы,  
Ведьмы, блохи, мертвецы.

В «общем танце», несмотря на кажущуюся какофоничность, господствовал строгий порядок движения поэтической мысли и единой интонации. Совмещение в строгом порядке самого, казалось бы, несовместимого в разной степени и форме осуществляется и всей поэтикой русской поэзии 30—70-х годов. В частности — превращением форм речи, которые раньше применялись только в пародийных, юмористических, сатирических стихах или даже являлись признаками какофонической беспомощности речи графоманов («жанр» стихов капитана Лебядкина), в новый элемент поэтики самых высоких лирических жанров, включая философскую лирику. Первые примеры этой трансформации наблюдались уже в стихах Хлебникова и Маяковского и даже Блока,<sup>1</sup> но с конца 20-х — начала 30-х годов она развернулась на основе дальнейшей «прозаизации» и смешения жанровых границ.

Одновременно с Заболоцким разнообразие трансформации этой традиции продемонстрировал в своих стихах и для детей и для взрослых Даниил Хармс, в то время близкий друг Заболоцкого. Стихи Хармса для детей характеризовались соединением игры в бессмыслинку и высокоорганизованной энергии ритма, яркостью детски-удивленных образов. Вот начало одного из самых знаменитых: «Шел по улице отряд, / Сорок мальчиков подряд». Но вот образец стихов Хармса не для детей, который сохранился как одна из записей в «Чукоккале».

Бог проснулся, отпер глаз.  
Взял песчинку. Бросил в нас.  
Мы проснулись. Вышел сон.  
Держим ухо. Слышим стон.  
Это сонный зверь зевнул.  
Это скрипнул тихо стул.  
Это сонный, обомлев,  
Тянет голову сам лев.  
Спит двуногая коза.

---

<sup>1</sup> В «Чукоккале» приведено горько-шуточное стихотворение Блока (1919), в котором действовал «романтический Пегас, запряженный в тарантас».

Дремлет гибкая лоза.  
Вот ночную гонит лень,  
Изо мха встает олень,  
Шкуру темную трясет.  
Вот проснулся в поле пень,  
Держит очи. Смотрит день:  
Над землей цветок не спит,  
Птица пигалица летит.  
Смотрит: мы стоим в горах  
В длинных брюках, в колпаках.  
Колпаками ловим тень,  
Славословим новый день.  
Все.

*Даниил Хармс  
13 августа, среда, 1930 года*

В этой связи нужно дополнительно сказать несколько слов о поэтике обериутов, все еще очень мало освещенной в нашей литературе, хотя как раз в самые последние годы интерес к ней усилился и она стала влиять на творчество ряда молодых поэтов. Обериутами называлась группа поэтов, сблизившихся на основании сходства нескольких творческих принципов, которые они считали принципами реалистического искусства (отсюда и сокращение «Обериу» — «Объединение реального искусства»), начиная с 1926 года. Группа включала в себя, кроме Заболоцкого, Д. Хармса, А. Введенского, К. Вагинова, И. Бахтерева, Ю. Владимирова, прозаика Д. Левина, кинематографиста А. Разумовского; близким к группе был теоретик-эссеист, впоследствии автор ряда произведений историко-документальной прозы Л. Савельев; многими нитями соединялись с группой Н. Олейников, в своих юмористических стихах — Е. Шварц. Заболоцкий занимал в группе одно из главных мест, и вместе с тем существенно с самого начала расходился со многими творческими принципами ее других представителей. В 30-е годы их судьбы и творческие поиски разделились, но сохранялись некоторые переклички и известная однонаправленность эволюции. Процитированное стихотворение Хармса дает представление о творческих принципах обериутов в момент перехода к новой стадии их развития. Многие критики, в частности на Западе, сопоставляли эти принципы с сюрреализмом и поэтикой абсурда, но, как уже отмечалось, это сопоставление очень односторонне.<sup>1</sup> В самых алогических, внешне совершенно бессмысленных стихах обериутов (особенно характерна эта внешняя бессмысленность для некоторых стихов Введенского 1927—1929 годов) нет никаких признаков фиксации

<sup>1</sup> См.: Македонов А. Николай Заболоцкий, с. 41.

автоматического потока сознания или тем более подсознания. Скорее можно говорить о поисках каких-то форм «надсознания», не только в смысле поисков наиболее отдаленных ассоциативных связей, но и в смысле поисков типов связей, еще не открытых человеческим сознанием. Главное в этой попытке было стремление так соединить «безумие» с «умом» (см. «Предостережение» Заболоцкого, 1932), невозможное с возможным, чтобы создать новую форму поэтической действительности, которая бы представляла непредставимое, сочетала несочетаемое и открывала в нем целостность, единство.

Особую роль у Хармса и Введенского (несколько другому и у Заболоцкого) в этом поиске играло стремление найти прямое выражение поэтическим словом свободы метаморфоз, которая могла бы создавать кажущееся или действительное преодоление самого времени, реализацию бессмертия как самотворчества. В этой свободе метаморфоз человек превращается в другого человека, или даже растение, или одушевленную вещь, живое в мертвое и наоборот. Тем самым время преодолевается или отбрасывается (см., например, ряд поэм и стихотворений Введенского, пьесы и стихи Хармса). У Заболоцкого люди превращаются в деревья, и в этом превращении «времена отпали» («В жилищах наших...», 1926). Но на рубеже 30-х годов выявились новые тенденции самообуздания свободы. В стихе отсюда возникает стремление выразить безграничность и текучесть границ между отдельными метаморфозами строгим единством интонации, завершенностью стихотворения. Эта завершенность подчеркивалась словом «все», которым Хармс часто заканчивал свои стихотворения. Дополнительную роль играл принцип совмещения, как выражался Хармс, «юмора» и «святости». Юмора как свободной игры с отклонениями от нормы. Святости как полноты слияния личности с высшим объединяющим одухотворяющим началом.

Следовало бы проследить все ступени удач и неудач этих поисков. Здесь ограничимся несколькими первоначальными наблюдениями.

В одном из стихотворений Хармса говорилось: «Как-то бабушка махнула,/И тотчас же паровоз/Детям подал и сказал: /«Пейте кашу и сундук». Дальше в этом же духе описывалась и некая поездка детей, как будто совершенно непонятная. Логическое было явно сблизжено с иллогическим. Смешано то, что не только разнородно, но и несовместимо. Н. Л. Степанов усматривал в этом стихотворении «смешную бессмыслицу детской считалки». Это отчасти



так. Но, несмотря на присутствие детей (и как персонажей, и как отзвуков детского сознания), был и другой, совсем не детский смысл. Эта игра в бессмыслицу или бред — не только игра, а создание особого мира, противостоящего и дополняющего мир обычных смыслов. Казалось бы бессмысленное имеет смысл, как показатель силы метаморфоз сознания и бытия в едином высказывании. Будет ли это мир детской сказки или стремление к высшему единству бытия. Возможность такого единства указывается здесь упорядоченностью самой стихотворной речи — ритмом, рифмовкой, их строгой, напоминающей классический стих, системой. И присутствием какого-то смыслового узла, хотя с нарочитым полем неопределенности. Если в одном из популярнейших стихотворений Хармса для детей уверенно сообщалось — «Вы знаете, вы знаете, вы знаете», что собаки научились летать, то нет ничего невозможного в том, чтобы дети научились пить и кашу и сундук. Для сравнения напомним, что у Рабле описаны аналогичные трапезы и взрослых сказочных гигантов. Но если в образе летающей собаки наложены друг на друга два ряда вполне логически постижимых действий, хотя в фантастическом сочетании, и в результате получается превращение бытовой реальности в сказочную, то здесь наложено друг на друга уже по крайней мере три ряда. Глагол «пить» получает не только более расширительное, но и противоречащее своему обычному кругу поле значений. Такое «безумие» подразумевает некий сверхум, позволяющий человеку совершить то, что в повседневной реальности представляется чудом или нелепостью. Таким образом, прокладывается тропинка к особому миру, где можно пить и кашу и сундук. А вся малопонятная поездка представляет собой поездку в н е з н а е м о е, пафос предельной подвижности и разнообразия взаимоперекличек реального бытия, выраженного реальным, строго организованным человеческим языком.

Так поэзия своими путями искала ту представимость непредставимого, которую открыла и физика XX века. А зародыш этой поэтики ясно намечен в XIX веке представителем строго логического мышления, математиком Кэрроллом в «Алисе в стране чудес». <sup>1</sup> Обериуты продолжили путешествие в эту страну, населили ее взрослыми, подчас трагическими превращениями и сдвигами и пошли еще дальше Кэрролла в наложениях, совмещениях одним рядом высказывания и квазиповествования нескольких рядов

<sup>1</sup> См. об этом ряд наблюдений в комментариях в книге: К э р р о л л Л. Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1978.

разнородных предметов, явлений, их превращений. Все же подразумеваемая свэрхлогика такого стихотворения остается только подразумеваемой. Мы ее как бы должны на веру принимать, и отчасти только сама звуковая, синтаксическая, ритмическая системность этих сопоставлений и превращений убеждает нас, что в них существует действительная свэрхреальность.

Стихотворение Хармса 1930 года, включенное в «Чукоккалу» и процитированное выше, позволяет нам больше вникнуть в эту реальность. Здесь также — и более сложно — сочетается «безумие» с «умом», но яснее раскрывается внутренняя системность принципа преодоления хаотических неожиданных комбинаций и метаморфоз. Стихотворение имеет ясный, без всякой видимости «безумия», сюжет, и сюжет грандиозного масштаба, в котором лирическое включает в себя попытку дать большую картину мира, бытия, перекликаясь в этом отношении с традицией лирико-философской оды. Но жанр претерпевает сильную метаморфозу. Изображен момент всеобщего пробуждения бытия, сначала самого бога, затем человека и природы. Это — очень короткий отрезок времени, рассвет одного дня. Но момент изображен как процесс, состоящий по крайней мере из трех фаз, непосредственно сменяющих друг друга, начиная с первых признаков пробуждения и кончая наступлением дня, когда люди могут колпаками ловить тень и славословить день. Процесс описан как движущаяся панорама, очень разнородная и разномасштабная. Самое малое и самое большое: «песчинка» и «бог», пигалица и горы. И самое разнородное — в одном ряду перечислений. Сонный зверь, его зевок; стул, его тихий скрип; лев; двуногая коза; гибкая лоза; мох и олень; фантастический пень, который «держит очи»; цветок, который не спит; птица пигалица и горы, а в горах появляются чьи-то длинные брюки, колпаки, тени (видимо, солнца). Но начинается все это как будто какофоническое перечисление самим богом и кончается днем — чем-то необычным, которому «мы» славословим. Стройно движутся в едином интонационном потоке неодушевленное и одушевленное, духовное и материальное; предметы, животные, растения, люди, реальные и фантастические существа; реальный и фантастический пейзаж; повседневное и сказочное; прозаическое (хотя и без выделенных прозаизмов) и сугубо поэтическое; точные простые обозначения-наименования и сложные метафоры-олицетворения; обобщенные схематические термины (зверь) и конкретные формы; самое серьезное — ибо ведь с бога начинается и славословием

кончается, и вся картина отнюдь не ироническая, а скорее торжественная, — и скрыто или явно шуточное, игровое, включая странные занятия странных людей, которые в длинных брюках и колпаках ходят и колпаками где-то в горах тени ловят. Но и странные, напоминающие какой-то карнавал, даже шутовство, занятия непосредственно предшествуют заключительному славословию. Славословие включает явный гротеск и сдержанный юмор, оставаясь славословием, соответственно общей амбивалентной поэтике обернутов. «Все смешалось». Но здесь это не «танец», а стройный карнавал, даже хоровод. «Всебытие», направленное движением к Дню. И стихотворение приобретает характер одновременно и игры, и символики, особой реальности некоего чуда земли, совмещая в нем землю и небо. «Чудо земли» было основой чуда поэзии, и этот принцип получил новое развитие во всем творческом пути Заболоцкого вплоть до последних стихов. Так же как синтез «безумия» с «умом» и «слонов подсознания» с «рассудком» осуществлялся именно «умом» этого чуда и чудом «ума». Бытие и у Заболоцкого и у других обернутов превращалось в систему карнавалов, в которых соединялись отрицание и утверждение; ирония, юмор и пафос; игра и серьез. Но у Заболоцкого организатором карнавалов всегда является поиск новой высшей разумности, на пороге которой и стоит современный «разум — бедный мой вонтель». Бедный, но все же он — и вонтель, и водитель. Критика рассудочного и внешнего, только аналитического сознания, утверждение в противовес ему сказки, чуда, игры и танца метаморфоз пролагала путь к наиболее глубокому воспроизведению чуда земли и чуда конкретного человеческого труда. И в 30-е годы карнавал становится принципиально более строго ориентированным и направленным. Но прежде чем перейти к этой новой строгости и направленности, сделаем экскурс в еще одну поэтику соединения чуда и действительности.

### ***5. Волшебные сны и подсолнухи Леонида Мартынова***

Леонид Мартынов пришел к рубежу 30-х годов, имея за собой немалое поэтическое прошлое.<sup>1</sup> Уже в его стихах начала 20-х годов проявился самобытный та-

---

<sup>1</sup> О Л. Мартынове в последнее десятилетие много писалось. Выделим работы В. Дементьева, А. Михайлова, К. Шиловой, Е. Калмановского, А. Урбана, А. Никулькова. Менее апологетическую позицию занял

лант — в рамках общей романтической направленности этих лет, но и с первыми признаками его собственной темы, его рассудочности и романтики, сложной говорной, приподнятой и задумчивой интонации.

Стихотворение 1929 года «Зеваки» стало этапным. Необыкновенное происшествие — гибель парохода во время ледохода и гибель толпы зевак, когда рухнул мостик, на котором они столпились, — изображено как своеобразная лирико-сатирическая притча. Антимещанская направленность этого стихотворения позволила К. Шиловой не без основания сопоставить его с «Ивановыми» Заболоцкого и верно отметить, что вообще «гротеск у обоих поэтов и сатирический и трагический одновременно». Можно сопоставить с поэтикой Заболоцкого и принцип одушевленной и динамической метаморфической предметности — «пароход» становится одушевленным и даже символическим существом. Как и ветер, и река, и даже баржи. Перекликаются с другими поэтами того времени и стремление к внешнему прозаизированию, сложная разговорная интонация, сюжетность. Лирическое «я» включает себя в ход повествования — описания; как свидетель местами напоминает о своем присутствии («я помню...»); дает ряд эмоциональных оценок происходящего — типа «но тщетно» или «оравы этих мерзких потаскух». Включены и голоса других участников события — «ротозеев» и сказочного персонажа Нереея. Получается рассказ-изъяснение в стихах — многогеройное, многоголосое, с участием и прямого голоса лирического «я», и косвенных голосов его и персонажей. И в как бы точное описание катастрофы во время ледохода, сопровождаемое в конце стихотворения объяснением причины, и вместе с тем эмоционально-приподнятое, — включены не только символика, но и сказочность, с использованием отдаленных мифологических образов. И не случайно упоминается, что «потаскухи-блудни зашмыгали, готовясь к чудесам». К чудесам! Чудеса действительно произошли. Но чудо ожившего и разгневавшегося парохода, пошедшего на героическое самоубийство («в бешенстве открытом», чтобы погибнуть вместе с этими «подлыми зеваками, ротозеями, потаскухами»), вместе с тем является метафорическим изображением

---

автор этой книги в своей статье о лирике Мартынова («Очерки советской поэзии», Смоленск, 1960). Раннее творчество Мартынова освещено в книге В. Дементьева («Леонид Мартынов. Поэт и время». М., 1971) и более подробно в статье К. Шиловой «Леонид Мартынов» (в кн. «Поэты-современники», Кемерово, 1973).

вполне реального происшествия — пароход задел бушпритом мост.

Стихотворение этого же года «Река Тишина» характеризуется другим вариантом сочетаний предельно разговорной речи и метафоричности — вплоть до символичности. Элементы сказки и мифологические ассоциации здесь отсутствуют. Нет и сатирической антимещанской направленности «Зевак». Господствующая интонация «Реки Тишины», с одной стороны, более непосредственно лирическая; стихотворение движется как высказывание и самоописание лирического «я». И еще более явно развиты диалогическое начало и поэтика лирического времени как движущегося настоящего дневниковой записи. Как и в «Зеваках», имеется «фабульное», доступное пересказу прозой ядро, описание некоего события — поездки, и притом тоже связанной с рекой и движением по реке. Сливаются четыре слоя лирического события. Первый, самый внешний, «фабульный» — описание поездки на лодке этих людей с несколько неясной мотивировкой; второй, с ним тесно связанный, — описание «ледостава» и осеннего позднего метельного вечера — поворота жизни реки; третий — символический, обобщающий образ «реки Тишины», и четвертый, который внешне движется и на поверхности, как «фабульный» элемент, — отрывки разговора мужчины и женщины, за которыми скрывается история их отношений и их поворот. Диалогимонологи создают эффект непосредственного присутствия, дневника лирического события — и вместе с тем все время высказывают что-то недосказанное. Система недосказанностей создает эффект многозначности даже самых, казалось бы, обычных деталей поведения героев, окружающей обстановки. И общего переживания поворота и в жизни природы, и в жизни этих двух людей. Все «слои» стихотворения объединены определенным полем значений: Тишины как тишины и даже «безмолвия»; тишины как «темноты»; тишины как потока сознания, связанного с прошлым, в его темной неясности, в его огромности, его текучести, но и косности, однообразии. Образ Тишины дополняется образом «ледостава» как особого момента не только смены, но и конца, застывания потока, реки жизни и «глубочайшей» тишины. «Бытовая» поездка на лодке двух людей переходит в символ-метафору. Неоднозначность ее истолкования показывает и насколько «глубочайшей» была Тишина, и насколько «виноват» перед ней лирический герой, и насколько «счастьем» является эта «вина», хотя и плачет женщина, ассоциативно связанная с Тишиной. Счастьем освобождения

реки Тишины от «плена» метели с помощью реальных и символических летящих птиц, чаек, и счастьем освобождения человека от безмолвия и темноты. И вот уже «нет» Тишины. «Вот мой ответ:/Реки Тишины нет». Нет, хотя она есть, есть ее жизнь, течение, ее тишина, ее 7800 километров длины. Но есть и гребец, нарушающий тишину как Тишину. Стихотворение в его бытовой и в его символической, многозначной конкретности включает в себя противоречивую целостность лирического события и огромность обобщающего образа, широту его поля значений и неопределенностей.

В отличие от оберинутов и раннего Заболоцкого есть устремление к лирическому психологизму. Однако психологизм также имеет широкое поле неопределенности; лирический характер очерчен как бы зыбкими границами. Ясно выражено стремление к новой лирической конкретности, включающей в себя и опыт психологической прозы. Эта конкретность лишь в отдельных строках содержит элементы предметной изобразительности или «поведенческих» деталей, что резко отличает и от Багрицкого и от Твардовского; в основном конкретность создается разнообразием разговорной интонации, лирического «я», движения словесных конструкций, ассоциаций, деталей-метафор; сочетанием невнятицы, темноты и непосредственной достоверности. Движением самого процесса высказывания на фоне и в связи с ходом бытового эпизода и самого объемлющего названия-символа. Соединением точной информативности и систематической отрывочности, неожиданности переходов. Этим достигается новая лирическая глубина и многослойность движения интонации, совмещающей элементы драматического диалога, монолога, воспоминания, описания и комментария, нарастающего в конце стихотворения в почти ораторское обращение «я» и к собеседнице, и к неведомому слушателю.

Звуковая организация характеризуется резким преобладанием разностопного анапеста, местами переходящего в дольник. Ясно обособлены строфы, фиксирующие определенные моменты движения сюжета, но подвижны их размеры и границы. Четкая рифмовка местами усилена дополнительными внутренними рифмами и ассонансами, — с преобладанием в общем традиционной перекрестной схемы, — но в ряде мест с дополнительной, более сложной, последовательностью. Разнообразие звуковых и смысловых синтаксических фигур и переходов сочетается с настойчивыми повторами ключевых слов (главным образом — в конце строк), — двенадцать раз повторяется слово «тишина»,

четыре раза «ледостав». При этом и повторяется и трансформируется смысл ключевых слов-образов. Например, при повторении выражения «в плену» метафора получает не только другой, но и противостоящий смысл. Таким образом, свобода движения интонации сочетается с ее организованностью, настойчивой акцентацией.

Соединение зыбкости и определенности выступает и в конструкции лирического времени. С одной стороны, очень определенный хронотоп — в рамках нескольких часов определенного времени года, в определенном месте. С другой — лирическое время выходит далеко за его пределы. И есть двойное течение времени — почти непрерывная последовательность моментов поездки, хотя с разными скоростями движения, и прерывистые куски диалога. Свобода лирического движения во времени и перекликается, и ясно отличается от движения времени у Заболоцкого, или Твардовского, или Хармса. Есть сходная тенденция к некоторой хроникальности, к нормальной (хотя неравномерной), нигде не перевернутой последовательности течения времени. Но в отличие от Заболоцкого нет скачков и совмещений пластов времени.

«Река Тишина» остается и по сей час одной из вершин лирики Мартынова. И в этом стихотворении, возникшем на рубеже 30-х годов, есть много элементов поэтики, получившей развитие уже гораздо позже и особенно совсем недавно, на рубеже 80-х годов. В стихах Мартынова в последующие 30-е годы ясно намечаются и другие основные линии его последующего движения.

Сравнительно небольшое (32 строки) стихотворение «Ермак» (1930) представляет жанр исторической баллады, с типичной для всех будущих поэм и многих лирико-повествовательных стихотворений Мартынова тематикой истории Сибири. Историческое событие изображено с бытовой конкретностью и вполне бытовой современной разговорной интонацией («Иван Кольцо подходит к Ермаку, / Его помощник и большой приятель»), как только что происшедшее, описанное корреспондентом событие. Но также включены ассоциации с отдаленным прошлым и отдаленным будущим. И выделены детали, которые несут в себе широкое историко-символическое значение — Ермак сеет зерна будущей трудовой, земледельческой Сибири, «как искры золотые».

В «Подсолнухе» (1932) и «Сне подсолнуха» (1933) появляется характерный образ-мотив «подсолнуха» — как деталь, метонимия и олицетворение-символ, с одной стороны, подлинного творческого порыва, стремления к свету, сво-

боде, самоутверждению естественной творческой жизни «прекрасного, но пленного растения, /ушедшего корнями в огород». И как, с другой стороны, этот огород и в конкретной форме, и в символическом смысле мещанского домовладения, собственности мешает подсолнуху стать свободным. Предметно-символический образ включен в лирический рассказ о столкновении человека-художника, представляющего романтическое и творческое начало, с мещанским, ремесленным, самодовольным, эгоистическим, — столкновении, в котором вместе с тем сталкивается молодость и красота молодой любви с человеком-мещанином и «домом, где творчество в запрете». А в «Сне подсолнуха» подсолнух стремится получить крылья и полететь, сделать невозможное возможным (вспомним «Безумного волка» Заболоцкого). Земля его удерживает, но именно гордость, непокорность порыва делает этот сон поэтическим аналогом творческого порыва человека.

Прекрасное стихотворение «Кружева» (1932) является одним из первых образцов новой лирики конкретного труда, мастерства, соединяющего древнюю народную традицию с современностью — в романтически приподнятом образе «искусницы», «мастерицы», «девицы-красы» «в Кружевецком сельсовете над тишайшею речкою Нить», «в древнем северном лесу». И конкретный труд превращается в чудесное, сказочное:

Славен древний северный лес, озаренный майским огнем!  
Белый свиток льняных чудес мы медлительно развернем.  
Столько кружева здесь сплели, что обтянешь вокруг земли —  
Опянешь весь шар земной, а концы меж землей и луной  
Понесутся, мерцая вдали...

В «Деревьях» (уже 1934 г.) — сказочное и чудесное начало реальности обнажено и подчеркнуто. Это дружеский разговор лирического «я» с деревьями, язык которых «я» понимает. «Я» — носитель связи времен («я знаю грядущее, помню былое») и связи человека с природой. «Я» — человек, «одержимый волшебными снами», как именуют его деревья, и «на деревья с любовью глядящий». «Деревья» перекликаются с одноименной философской поэмой Заболоцкого (1933). Но у Заболоцкого акцент сделан не на любовь человека к другим формам жизни, а на их более сложные взаимоотношения, учитывающие реальные антагонизмы природы; символика «волшебных снов» Заболоцкого — гораздо более сложная.

Большинство стихотворений Мартынова 30-х годов не представляют собой «чистый» тип лирического высказыва-



ния; многие близки к столь широко тогда распространенному жанру «рассказа в стихах», но все же с участием и прямого высказывания от имени лирического «я», хотя это «я» обычно присутствует лишь как комментатор, или свидетель, или участник беседы. В большинстве стихотворений есть элементы «фабульной» сюжетности, — и вместе с тем везде эта сюжетность как бы растворена в диалоге-высказывании и движении ассоциаций, сопряжена с движением чего-то таинственного, недосказанного или «волшебного», и выделяются системы ключевых метафор-олицетворений-символов. Иногда — и это специфично для Мартынова — их роль играют квазиреалии названий рек или других географических объектов, соединение собственных и нарицательных имен с широким полем дополнительных значений. Как у большинства других поэтов этого времени, характерно стремление к обобщенности, суммарности лирического переживания. Все же можно выделить из сопоставления стихов индивидуальные черты лирического «я», которые мало отличимы и от образа автора. Это — интеллигентный мечтатель и романтик, но стремящийся и к непосредственному контакту с действительностью, как она есть, и к ее активно-романтическому преобразованию. Рассвет и восход солнца в старом городке, после ночи, проведенной с любимой, превращается в «пожар»; но речь идет об обычном рассвете и городе, с конкретными бытовыми приметам, и о вполне обычной лирической ситуации. Превращение кружева в грандиозное льняное чудо вырастает из реальности труда «искусниц». Метафора легко переходит в гиперболу или иносказание, но не в гротеск и не в эксцентрику. И волшебные сны не переходят в кошмары.

Поэтическое мышление лирического «я» и автора очень исторично в широком смысле слова; лирическое событие всегда связано с переломными и напряженными ситуациями и истории, и личной (хотя часто лишь намеком вскрытой), и окружающей жизни. И автор сопоставляет разные, иной раз очень отдаленные друг от друга, пласты времени и пространства в конкретности ситуации настоящего времени. Именно в ее конкретности, что отличало от путешествий во времени многих других поэтов XX века. Этот тип историзма лирики отвечает тенденциям ее последующего развития, вплоть до 80-х годов. И поэт чувствует, что занимает определенное место в потоке времени, не противостоит ему, а движется внутри него. В стихах 1929—1932 годов он еще не вполне определил это свое место, и отсюда образ романтического бродяги, которому негде переночевать, в «Под-

солнухе»; отсюда и тема «Сна подсолнуха», стремление оторваться от сегодняшнего, пафос предельной новизны. Он чувствует себя в некотором «плену». А с другой стороны — полон чувства исторической и даже местной, как бы географической почвы, корней.

Интонацию можно назвать сугубо или предельно разговорной. Разговор идет часто с близким человеком, на «ты»; хотя без его ясных индивидуальных примет. Иногда это диалог с самим собой. Но никакого отделения от себя элементов своего «я» и другого «я», как у Заболоцкого, не наблюдается. Мартыновский разговор в общем идет в рамках обобщенной речи интеллигентного человека; синтаксические конструкции разнообразны, но преобладают короткие, иногда отрывистые; длинные периоды отсутствуют; это — свободная естественная речь, с множеством оттенков. Но от обычной разговорной прозаической речи отличает не только в большинстве стихов ясная метрическая схема, рифмовка, а и обилие синтаксических параллелизмов, повторов — иногда слов, даже целых фраз и строк. Часто также рифмовка дополняется повторением в конце строки одного и того же слова. Все это усиливает специфику именно лирического высказывания, в ход которого, кроме того, вклиниваются и из которого вырастают смелые метафоры, обычно даже олицетворения или парадоксальные обороты. Вместе с элементами ясного повествования и описания, «фабульности» и, наоборот, недосказанности, подчас кажущегося алогизма. Такая форма конкретности, как бы восполняющая относительную бедность предметными, психологическими и поведенческими деталями, характерна для Мартынова. И специфичен для Мартынова, так сказать, рационализм самого сочетания несочетаемого, тайны и яви, сказки и наличной действительности, волшебного сна и логической связи. Дальнейшее развитие творчества Мартынова усиливало этот рационализм при сохранении пафоса романтики и даже чудесности в реальном деле жизни и времени. Чудесность и тайна могут выражаться и в самом факте исторической связи и обновления. Так, в стихотворении 1935 года «В мире сорных трав» говорится: «Агрικультура знает много тайн». В числе этих тайн — связь современных и прежних машин, в которой бывает «все наоборот». «Таинственен и сложен чрезвычайно,/ И вовсе не походишь на комбайн/Ты, предок современного комбайна!/Не лошадыми ль толкаемый вперед,/Возник из австралийского ты зноя!/Австралия!/Там все наоборот». Предок комбайна выступает здесь как некое живое и таинственное существо,

сказочно родившееся из зноя. Точная географическая реальность, противоположность между южным и северным полушарием, особые условия земледелия в Австралии превращены в обобщенную метафору и своеобразный принцип всего «наоборот», принцип резкого — и чем-то таинственного при этом — противопоставления начала и результатов, старого и нового. Реальный ход эпизода истории техники получает не только символическое, но и как бы сказочное и намекающее на что-то глубинно неизвестное; однако все это в рамках конкретной исторической реальности и «бытового» собеседования лирического «я» с одушевленными машинами и их таинственной историей. Далее история развития комбайна через «наоборот» иллюстрируется в том же стихотворении аналогичным случаем — историей паровых котлов, превращения первоначальных котлов — «чудо-вищ», «которых не видывал и ад» — в современные, столь же резко от них отличающиеся. И реальное движение технической эволюции завершается обобщающим комментарием — уподоблением неопределенно широкого масштаба: «А иногда/Бывает таковой/Судьба людей,/Идей/И старых песен». Аналогия между судьбой старых и новых машин, судьбой идей и песен превращается в обобщенный образ судеб традиций и новаторства, характерный мотив многих поэтов 30-х годов. Но в отличие от аналогичных мотивов, скажем, у Заболоцкого, здесь эти антирассудочные, чем-то даже таинственные судьбы вложены в чисто рассудочную схему и высказаны рассудочным языком.

Такое сочетание отдаленного и близкого, ясного и таинственного, квазирационального, научно точного и неожиданно-ассоциативного, выходящего за пределы обычной науки, но в целом этой логике вполне подчиняющегося, — такое сочетание проходит через всю систему поэтического мышления Мартынова.

### **6. «Мы» и «братенники» Александра Прокофьева<sup>1</sup>**

...Выходила тоненькая-тоненькая,  
Тоней называлась потому.

Это — две строчки из стихотворения Александра Прокофьева «Развернись, гармоника...», 1928 года, — «ранний Прокофьев», но уже вполне Прокофьев. Стихотворение

<sup>1</sup> Литература о Прокофьеве очень велика — работы Е. Добина, И. Гринберга, В. Бахтина, В. Дементьева, Д. Молдавского и других.

было насыщено метафорами в духе стилистики поэзии 20-х годов, перекликалось с некоторыми сторонами лирики Есенина, но уже трансформированными: «... Ночь кричала запахами сена,/В полушалок кутала лицо». А концовка уже совсем прокофьевская:

А березки белые в истоме  
В пляс пошли — на диво нам.  
Ай да Тоня, ай да Тоня,  
Антонина Климовна!

Такие слова, как «диво» и «ай да», характерны для всей поэтики Прокофьева и в дальнейшем. Везде он ищет и находит «диво», удивляется и восклицает, с «лихостью», и это сочетание даже прямо или косвенно связано с традициями и современностью народной жизни и романтикой народной мечты.

Ко времени появления этого стихотворения Прокофьев прошел уже немалый жизненный путь. Он принадлежал к тому же поколению, что и М. Исаковский, — родился в 1900 году и также был выходцем из крестьянской семьи, до 1919 года был крестьянином, рыбаком, затем прошел через гражданскую войну, и ее пафос запечатлелся навсегда в его творчестве, сливаясь с исходными крестьянскими корнями. Полное творческое самоопределение связано, как и у Исаковского, с тем же рубежом конца 20-х — начала 30-х годов. У обоих оно сначала было тесно сопряжено не только с общей поэзией советской деревни, ее традиций и ее обновления, но и с малой Родиной, как частью всей Родины, — Смоленщиной у Исаковского, ладожским Заозерьем у Прокофьева. И так же дальше происходило концентрическое расширение тематики, особенно с 1929 года. И мотивы родного края, местные приметы, переплетаясь, сливались с общим пафосом истории и преобразования Родины. Как и у Исаковского, большую роль играла и поэтика культурно-языковых сдвигов, смещения языков, пестроты речи, сдвигов значений, шуточных и серьезных. Но сразу же наметилось и резкое индивидуальное своеобразие Прокофьева, отличия от путей «смоленской школы». Наметились принципы «дива» и «ай да», напряженного мажора, нарядности, приподнятости, стремления закрепить и продолжить в новых условиях, с одной стороны, романтику героического массового порыва первых лет революции, а с другой — тех «див», которые содержали в себе и повседневные радости жизни, быта, танцев тоненькой Тони — Антонины Климовны. Стремление к «громкости» («Как мне

разворачивать, ребята, / Слово, поднимающее гром?)» лирического чувства этого дива, удивленности и удивительности.

Как и у других поэтов, в лирику Прокофьева широко включаются сюжетные и повествовательные элементы; самая «простецкая» разговорная речь сочетается с песенным началом и фольклорной традицией, но элементы «прозаизации» пронизаны чрезвычайно активным прямым лирическим высказыванием. В поэтическом языке «диво» так же становится сочетанием обыденности и романтики, соединением прозаизмов и «поэтизмов», разговорной и песенной интонации, как и у Исаковского, но в отличие от него более приподнятым и более удаленным от конкретных деталей, психологии труда и быта. И особую роль получает движение самого слова, его не только смысловой, но и звуковой стихии. «Тоненькая, тоненькая» и «Тоня» связаны только созвучием, и их связь в двух соседних строчках — пример не только внутреннего ассонанса-подхвата, но так называемой паронимии.<sup>1</sup> Паронимическая связь — это особый тип поэтической связи, отличной от метафоры и метонимии, хотя и взаимодействующей с ними. В русской поэзии особенное развитие она получила в XX веке, когда произошел, по выражению В. П. Григорьева, «паронимический взрыв». Предлагались и разные классификации паронимий. Сочетание «Тони» и «тоненькой» у Прокофьева выделяется тем, что между созвучиями устанавливается якобы причинная связь. Скрытое противопоставление реальной причинности вскрывает новое «поле значений», объединенных общим впечатлением стройности, красоты, поэтичности «Тони» и ее танца, крайней восхищенностью, когда обычных смысловых связей уже не хватает.

В 1929—1932 годах происходит резкое расширение круга тем и мотивов. Принцип «дива», «грома» продолжается. Основное настроение подчеркнуто строчкой: «Мы идем — и никаких гвоздей». Эта фраза характерна и для интонации, в которой просторечие и фамильярная речь становятся языком высокого пафоса. Главными темами становятся новое, более широкое товарищество «бравых сыновей» — земляков и по ладожскому Заозерью и по всей нашей стране и множество воспоминаний и переключек с гражданской войной, ее романтикой. И романтический напор новой

---

<sup>1</sup> См.: Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979, с. 251--299.

жизни, хотя обрисованной в самых общих чертах и без намека на внутренние противоречия тех лет («Наша жизнь — как яблоня простая — /Поднялась, ликуя и маня»). Но все же «диво» не идиллия. В его напоре есть пафос всемирно-исторической борьбы, во всей ее суровости. Не классовой борьбы внутри ладожского Заозерья. А борьбы дива с антидивом, с общим народным врагом. Он нигде конкретно не изображается, но часто упоминается или подразумевается. В этой борьбе подчеркивается и ее огромность, и ее «гром», ее «лютость».

...Выступили мы подобно грому,  
Мы гремели кровью и железом,  
Лютой биографией своей.

(1932)

Слово Прокофьева не только громкое и нарядное, но и боевое. Это подчеркивается им самим даже тогда, когда он приглашает приехать в деревню, где вдоволь хлеба и молока. Во всех «боях» и «дивах» подчеркивается размах, удадь, уверенность в себе, нацеленность, часто — особенно с 1930 года — непримиримость, даже «беспощадность».

Не углубляясь в индивидуальные характеристики, Прокофьев все же включает в стихи галерею разнообразных по своим названиям и обстановкам существования, но очень сходных по своей суммарной психологии персонажей. Прежде всего это всякого рода «парни» и «братенники», «товарищи»; они — «фартовые» («Парни», 1930), они — «бравые сыновья» крестьянской «мамки» («Рыбацкая», 1929); они «могут идти напролом» («Товарищ», 1930). Среди «бравых сыновей» большую роль играют моряки и рыбаки; они намечены некоторыми приметами их языка и ситуаций их жизни. Это, кроме того, и «родичи», старшее деревенское поколение. В отличие от большинства поэтов 30-х годов (но перекликаясь отчасти с Твардовским) Прокофьев не отталкивается, а примыкает к нему: «Ты снова, мой дядя, что дуб на корню/И рыжее солнце берешь в пятерню». А рядом — «ребята — грудь колесом» («Дядя»). Богатырские традиции и новое богатырство! «У меня разгон стихов вселенский», говорит он в другом месте («Письмо в редакцию журнала «Наступление» критику Горбатенкову», 1930).<sup>1</sup> Вселенский разгон осуществляется людьми. И осуществ-

---

<sup>1</sup> Это, кстати сказать, был тот самый В. Горбатенков, который в то время организовывал травлю молодого Твардовского. И даже в прямолинейном пафосе Прокофьева Горбатенков усмотрел признаки «правого уклона», поскольку этот пафос включал в себя не только

вляется не в одиночку, а коллективно. «Я» везде выступает как частица «мы», хотя частица деятельная, напористая. Вселенский разгон приобретает и все движение поэтического языка. Отсюда и «разгон» словесных сочетаний. И языковые сдвиги, смешения, которые в поэтике Заболоцкого имели часто иронико-трагический характер, у Исаковского любовно-юмористический, — у Прокофьева включаются в напор прямого лирического пафоса. В потоке приподнятой, напористой речи совмещаются несовместимые речевые пласты, иногда с оттенком веселого озорства, легкой усмешки удалого парня и над самим собой, и над «сдвигами» значений слов. В «Рыбацкой»: «Язи поливали молокой икру.../... Они над водой поднимались багрово,/На берег скакали, роняя престиж!» В этом же стихотворении подчеркивается романтика рыбацкого труда — до некоторой степени аналогично стихам Багрицкого; но нет никаких двух планов — только один романтический план. И провозглашается: «За эту романтику, новгородцы,/Я отвечаю головой!» Приподнятая интонация включает предельное просторечие, иногда даже грубоватость. Грубоватость, например, в языке дружеского покаяния: «Двинь меня по ребрам:/За полгода/Я не написал тебе письмо».

Патетические прозаизмы (если так можно выразиться) соединяются с поэтизмами в слитной интонации. Характерно при этом сочетание былинных эпических, легендарно-приподнятых контуров в изображении и героев гражданской войны, и своих современников, с разухабистостью деревенской и матросской частушки «братенника» и «парня». К песенно-разговорной интонации примешиваются также ораторские элементы.

Одно из наиболее ярких и представительных для всей поэтики Прокофьева стихотворений — «Мой братенник» (1929). Вот начало:

Вся деревня скажет: вылил пулю,  
Ныне рассказал такое нам!  
Мой братенник ходит к Ливерпулю  
По чужим, заморским сторонам!

Пароход — длинней озерной лодки,  
И на тыщи верст — сплошной пустырь,  
Лишь туман плывет в косоворотке  
На чудесный камень — Алатыры  
Ни домов, ни девок... Ягода — калинка.

---

пафос классовой борьбы, но и пафос красоты природы, товарищества, деревенского быта, гряда, и ничего иного не звучало в этих стихах Прокофьева о Заозерье,

Повелитель моря — Судотрест!  
Ветер гонит в траурной шалинке  
Неба бесконечного отрез.

Все это увидено как бы глазами самого «братенника» и высказано в форме его лирического путевого дневника. Алатырь — из сказочного фольклора — соседствует с Судотрестом, в разговорную речь вкраплены обрывки песни («ягода — калинка»), причем без видимой логической связи, как обрывок всплывшего воспоминания о «девках» и песнях.

Далее читаем:

Пять ночей ... И перерыв в кочевьях.  
Снова берег... Вешняя пора.  
Через пять ночей поют харчевни,  
Поворачиваются повара!

Обратите внимание на обилие восклицательных знаков (пять в четырех строфах), сопровождающих как будто простую информацию о путешествии. А также — широкое применение тире и многоточий. Обратим внимание и на эффектные, богатые — точные и неточные — рифмы, в том числе те «корневые», широкое распространение которых через много лет будет связываться с Евтушенко и Вознесенским. И в большинстве рифм — самые далекие смысловые сближения, как в наиболее эффектных рифмах Маяковского или Пастернака, — при всем отличии поэтики есть общая тенденция усилить роль звуковых скреп отдаленных смыслов, усиливающих эффект неожиданности движения стиха. Читаем дальше:

Корабли поют. Земляки поют  
(Фонари портовые горят),  
Девушки подмигивают,  
Люди по-немецки говорят.

А трехрядка — окаянной...  
Пиргала, Митала — монастырь...  
А на море-окияне  
Белый камень — Алатырь!

Пиргала, Митала, Гавсарь, Выстав,  
С кораблей червонных ладною порой  
Где-нибудь да в Гамбурге выйди да выступи,  
Тырли-бутырли, — дуй тебя горой!

Здесь пятистопный хорей сливается с частушечными ритмами и дольниками. «Братенники» поют, веселятся, вспоминают в портовых городах целые серии названий родных деревень (Пиргала, Митала и другие), как поясняет сам поэт в примечании. Они вместе с названиями древнего немецкого портового города и сказочного камня создают



систему резких звуковых контрастов, переключек и контрастов смыслов — современного и древнего, частушки и древних фольклорных образов (море-окиян). Несмотря на всю простоту описания и восприятия как бы зрением и слухом самого «братенника», сложно сплетаются отрывистые сжатые фразы, назывные и неполные предложения, краткие и внешне неуклюжие, более сложные (с переходами от безличного описания к обращению, скрытой прямой речи) — в единый замечательно энергичный ритм, звуковой напор. В движущееся настоящее время включены воспоминания, матросская память о родных деревнях и даже о древних сказочных образах родного фольклора. Интересна также функция строки в скобках (как и в первой строфе стихотворения), — как бы и пояснение, и отклонение от хода рассказа. И вот последние три строфы:

Где-нибудь под Главсарью: майна-вира!  
Райны и шкоты, разрыв-трава.  
Где-нибудь да в Гамбурге за моей милой  
Иноходью ходят солнце и братва!  
Выскочу я в этот странный понедельник,  
Эх, на гореваньце-горевом...  
В гору — свистоплясом — дорогой братенник,  
Шапка на отлете. Парень ничего!  
Крой на Домашево! Далью трудной.  
Пиргала, Митала... Уйма ям.  
Где ты пропадаешь, чертова полундра,  
Где ты пропадаешь по морям?

Здесь авторский голос и продолжает голос «братенника», и отделяется от него, и оглядывается на реальности пути и на сопутствующие, иной раз отдаленные, ассоциации. Хотя «за моей милой иноходью ходят» не только братва, но и само солнце, но существует «гореваньце-горевое», и даль трудная, и «уйма ям». И хотя тем не менее идет «братенник» «в гору свистоплясом», но есть реальность печали разлуки и радости возвращения домой... В последних двух строфах явно выходит на сцену лирическое «я», и в шутейно-грубом вопросе-обращении звучит голос настоящего товарищества, сердечной заботы.

В едином словесном потоке сменяются и переплетаются подробности самого путешествия в трудные дали и приметы родной местности, родной культуры, родного слова. Слова и из матросской терминологии («чертова полундра»), и из разных языковых пластов древнего фольклора («разрыв-трава» и «море-окиян»), из несколько сдвинутой литературной речи и несколько трансформированной народно-бытовой («странный понедельник» и «гореваньце-горевое»), и локаль-

ные словечки («шалинка», «крой на Домашево»). И метафоры, возможные только в поэтике XX века, — «иноходью ходят солнце и братва». Характерно то, что можно назвать интонационными жестами. Включая и чисто звуковые, вроде «тырли-бутырли», и лексически-синтаксические — «дуй тебя горой», и ритмические ходы. Важную роль играют собственные имена. «Алатырь» дважды повторяется и получает роль символа сказочного размаха и сказочных традиций мореходства. Как и во многих других стихах Прокофьева, движение интонации включает в себя динамическое сочетание описательно-повествовательных, диалогических и активно-оценочных элементов, укрупненных деталей, метафор, собственных имен, древних и новых фольклорных цитатных образов. В целом «Мой братенник» является вариантом и прозаизации стиха, и нового лирического подъема. Другое стихотворение — «Мы», написанное годом позже, можно назвать программным для поэтики Прокофьева 30-х годов (отчасти и последующих лет). Вот характерные цитаты:

Мы — это воля людей, устремленных

только вперед, вперед!

От Белого моря до Сан-Диего слава о нас идет.

Огромные наши знамена — красный бархат и шелк,

Огонь, и воду, и медные трубы каждый из нас прошел.

В семнадцатый (глохни, романтика мира!) мы бились,

как черти, в лоск,

Каждый безусый пошел на фронт, а там бородой оброс.

В окопах выла стоймя вода, суглинок встал на песок,

Снайперы брали офицеров прицелом под левый сосок.

... За этот бой, где пала сплошь кровавая роса,

Нас всех, оставшихся в живых, берут на небеса!

Но нам, ребята, не к лицу благословенный край...

Я сам отправил четверых прямой дорогой в рай.

Тут арифметика проста — гудит свинцовый рык.

Четыре порции свинца — в обрез на четверых.

Таков закон моей страны, ее крутая речь.

Мы все обязаны ее, Высокую, беречь...

Тогдашние критики усматривали некоторое влияние Киплинга, но в целом — это другая, вполне самобытная система. Ее определяют напоминание и продолжение романтики гражданской войны, напряженный пафос лирического высказывания от имени «мы», с эпическим размахом исторического всенародного содержания. Сознание его огромности, гиперболизм образов. Энергия соединяется с торжественностью, чему очень помогают своеобразный метр и ритм — шестистопный ямб с переходами в пяти- и даже семистопный — и в шестииктный, местами семииктный дольник с парной мужской рифмой; все стихотворение — полиметри-

ческая и вместе с тем очень целостная комбинация. Напор речи, подчеркнутое величие, масштабность содержания включают в себя размах типичных для Прокофьева сочетаний: высокое просторечие, гиперболические метонимии и метафоры («в окопах выла стоймя вода, суглинок встал на песок»), а рядом отдельные конкретные точные «поведенческие детали» («снайперы брали офицеров прицелом под левый сосок») и точные, как бы автобиографические, сообщения («я сам отправил четверых»), географические названия. Но преобладают укрупненные мазки. И общее движение эпического и вместе с тем активного лиризма стихотворения состоит в потоке массовых событий, массовых примет людей, дающих самим себе оценку. С этим стихотворением тесно связан «Разговор по душам» (того же 1930 г.), где разговор по душам идет не с конкретным человеком или группой людей, а с большой исторической датой — «Встань, девятнадцатый год!»

В стихотворениях последующих лет еще больше фронтальных воспоминаний и сопоставлений. И к мотивам удачи, целеустремленности, размаха действия добавляется мотив «железа» — как добычи железа, как конкретного процесса индустриализации, как свойства слова («железное слово» — «Эпоха», 1930), и как железных людей, их характеров, биографий. Наряду с мотивами «высшей черемухи» — красоты природы и любви — также бурной, страстной, напористой, но и подчас задумчивой, даже несколько элегической, на фоне «былинной стороны» «огненно-раздольной страны». В ряде случаев это оттеняется элементом шутки, юмора. И все сильнее вырывается струя прямого лирического высказывания, обращения к любимой женщине или товарищу; подчас — лирика другого человека (например, от имени девушки — «День как радость пролетает...», 1934), но также с элементами гиперболической нарядности, «метели» метафор, звуков, деталей. И также огромную роль играют языковые и интонационные жесты. Например, в одном из лучших образцов любовной лирики Прокофьева уже конца 30-х годов: «Чего я, чего я грушу по девчонке,/Веселой, с косой золотой...» — особенно выразительна концовка: «А это — такая, а это — такая,/Такая, какую ищу!» Только эпитет «такая» выделяет эту девчонку среди других таких же «бедовых, лукавых, простых», «веселых, идущих навстречу».

Так создается лирический мир Прокофьева — одновременно радужный и суровый, пестрый и однотонный, — мир «цветных метелей» событий, образов и слов — и ясной

общей тенденции, пафоса слов, простецких и высоких. В этом новом типе романтики, ее напряженности, ее массовидности, ее высокого просторечия, ее смешения разных культурных, языковых, временных пластов также отразилась одна из существенных тенденций эпохи, напряжение народной мечты и веры; продолжалась в новых условиях романтика первых боев революции и проявились предчувствия новых боев; выразились переживания «ребят», рванувшихся из Ладожского Заозерья в «море-окиян» нового «вселенского разгона».

***7. И еще варианты реалистической романтики, ее новой конкретности.  
Борис Корнилов. Павел Васильев***

Эти два поэта, почти одногодки, почти одновременно работавшие, почти одновременно погибшие, во многом, главным созвучные и в столь же главным все же резко отличающиеся, представляли собой более молодое поколение, чем Мартынов и Прокофьев, формировались вместе с началом формирования всей новой эпохи и нового типа лирической поэтики. И оба поэта также исполнены острым чувством движения времени, и отсюда особая роль исторических ассоциаций и сопоставлений, отсюда заострение внимания к кризисным, экстремальным ситуациям. Отсюда и чувство разрыва связи времен, отталкивания от традиций, но и чувство своих корней, даже когда хочешь их оторвать от почвы, как хотел тот подсолнух у Мартынова.

У обоих — особенно у Павла Васильева — большую роль приобретает то, что можно назвать лиризмом плотской жизни природы и человека, преображение и утверждение этой плоти. И у обоих (особенно у Павла Васильева) осознанно или неосознанно проявилось чувство трагизма эпохи, крутизны и подчас жестокости ее исторических поворотов, жертвенного порыва и противоречий судеб человеческой личности, хотя внутренняя жизнь человека была намечена обоими поэтами довольно схематически или контурно. И обоими созданы новые варианты соединения прозаизации стиха и ее преодоления, приземленности и приподнятости. У Бориса Корнилова особую роль играют — и тут он перекликается с Прокофьевым — ассоциации с романтикой гражданской войны и предчувствие новых боев, плюс романтика и новых будней в их повседневной неприкрашенной прозе.

---

Общий облик личности Бориса Корнилова как поэта и человека намечен в его лирическом портрете, созданном Ярославом Смеляковым:

...Деревни и заставы сын,  
Лицом и глазками татарин,  
А по ухватке — славянин.  
Веселый друг и сильный малый...

Многое в этом сыне деревни и заставы перекликалось и с «парнями» Прокофьева. «Я — такой же аховый/парень вырви гвоздь», писал про себя Корнилов в 1931 году. А приятели этого парня — «все бюро райкома — /Лешка Егоров, Мишка Кузнецов — /комсомольцы Сормова». И сходна фамильярно-грубоватая разговорность: «Ох, давно не виделись,/чертовы куклы, мы,/ посидеть бы вместе, покурить махры». Но в прозе этого быта («тут смешок, тут выпивка») «ребята» не только «в голос песни пели, каблуками стучали», но и смотрели «через пятилетье большое насквозь», и вспоминали «ветер двадцатого года», «батальоны Чона», и предчувствовали новое «военное времечко». «Мы повсюду вместе — /мальчики, что надо,/будьте покойнички, —/каждый вырви гвоздь». Энтузиазм этого пятилетия породил знаменитую «Песню о встречном» (1931) и вереницу героических мотивов, ситуаций, характеров, связующих современность с подвигами гражданской войны и с грядущими боями. В «Продолжении жизни» (1933) описывались будущая смерть в бою и продолжение жизни после смерти — в других бойцах, товарищах. И в «Охоте» (1935) опять варьировался тот же мотив: «... конечная станция наша — /это славная гибель в бою». Но резко отличается от Прокофьева насыщенность конкретностью деревенского и городского быта, языка — менее нарядного и громкого. Совмещены бытовые подробности и метафоричность (но без увлечения гиперболами), контрасты повседневности и приподнятости. Характерный образец любовной лирики «парня вырви гвоздь» — «Вечер» (1934). Вечер здесь — и «расписной», и «комариный». Задушевная и нежная речь — обращение к любимой — содержит и точные, трезвые оговорки; традиционно-романтические детали и метафоры («синяя звезда») включены в один ряд с «кошкой рыжей на печи» и деталями «чаевничанья» с любимой. В едином потоке интонации — и разговорной, и напевной.

В пейзажной лирике Корнилова неприкрашенные будни природы перекликаются с высокой романтикой человека и его труда («Лес над нами огромным навесом...», 1933) и его

подчас большой печалью («Тосковать о прожитом излишне...», 1933). Сказочное, связанное с фольклорной традицией, начало в стихотворении «Русалка» (1929) также включено в неприкрашенную и даже «сниженную» реальность («Медвежья дорога, / Поганая гать») охоты, рыболовства; иногда сопоставлено с миром детской сказки и юмора («Как от меда у медведя зубы начали болеть...», 1934).

В упомянутой «Охоте» намечается дальнейшее развитие поэтики Корнилова. Лирический пейзаж, изображенный с несколько даже нарочитой антикрасивостью, становится началом монолога со строгим, даже беспощадным самоанализом. Размышление о самом себе, оглядка на пройденный и теперешний путь подымается до страстной ораторской речи:

Я, сказавший своими словами,  
что ужасен синеющий лес,  
что качается дрябло над нами  
омертвевшая кожа небес,  
что, рыхлея, как манная каша,  
мы забудем планиду свою,  
что конечная станция наша —  
это славная гибель в бою, —  
я, мятущийся, потный и грязный  
до предела, идя напролом,  
замахнувшийся песней заразной,  
как тупым суковатым колом, —  
я иду под луною кривою,  
что жестоко на землю косит,  
над пропащей и желтой травой  
светлой россыпью моросит.

Длинный период (16 строчек) единым дыханием объединяет прошлое, будущее, настоящее, цепочку деталей, метафор, сравнений и сжатых прямых характеристик, определений самого себя («я, мятущийся, потный и грязный до предела») и завершается многосоставной метафорой-символом, передающей душевное состояние мятущегося лирического «я», его движение, как затем в стихотворении сказано, «по дороге, что мне дорогá». Стихотворение дальше развивает тему «охоты за словом», «как на волка», и надежду на ее успех. «Сдвинутые» эпитеты («кривая» луна) и ряд предметно-символических метафор вместе с напевно-ораторским напором интонации, с четкой метрической (трех-стопный анапест) и строфической схемой, выражали еще один путь развития свободы и организованности прямого, страстно-задумчивого лирического высказывания.

Талант Корнилова не достиг еще полноты самобытности и мастерства. Легко можно увидеть следы разных влия-

ний — и Багрицкого, и Есенина, и одно время Заболоцкого. Но состав сплава также характерен для сплава устремлений, мотивов и языка сына деревни и городской заставы в то время. Характерен для лирики общности «я» и «мы», лирики парня «вырви гвоздь» и целой галереи героев времени. Разных форм общности — от компанейского приятельского застолья до общности всей страны, дружбы народов, социалистического интернационализма. В этой лирике общие черты поисков нового типа лирического синтетизма получили индивидуальные корниловские дополнительные черты: совмещение деревенской и городской молодежной речи того времени и литературных реминисценций; товарищеской простоты, даже фамильярности, порой немного озорной, и приподнятости (но без гиперболизма Прокофьева); интонации, иногда — повышено эмоциональной, обычно обращенной к коллективному слушателю или близкому человеку (с более прямым контактом, чем у Мартынова), иногда — с элементами рефлексии, самоанализа и трагических предчувствий.

Павел Васильев<sup>1</sup> — это также сын деревни и провинциального города, но деревни сибирского казачества и степного сибирского города; с их дополнительной местной традицией «буйства» и «половодья» всех жизненных сил, напряженности исторических переломов и кризисов. Традицией, которая у Мартынова была трансформирована в тайны реки Тишины и ее «нарушения», тайны реальной сказки историков и мечтателей, путешественников, исследователей, сеятелей и строителей. У Павла Васильева река Тишина превращается в реку Буйства, кружева мастериц-кружевниц в тихом лесу — в яркие сарафаны степных красавиц. И метафоры-символы с многозначной недосказанностью — в метафоры буйства земной плоти, вырастающие из раздолья сибирских степей, народной истории и песен. На такой почве вырастали цветы, «четверорогие, как вымя», — сравнение является ключевым для всей поэтики Павла Васильева. И вместо поэтики недосказанности, сложного иносказания и беседы — горячее высказывание. Идеальное и при-

---

<sup>1</sup> Из довольно большой литературы о нем отметим вступительную статью С. Залыгина к изданию стихов Васильева в «Библиотеке поэта» (1968); небольшую, но содержательную книгу Е. Беленького «Павел Васильев» (Новосибирск, 1971); книгу Ал. Михайлова «Степная песнь. Поэзия П. Васильева» (М., 1971). В них наибольшее внимание уделено поэмам Васильева.

подымающее начало здесь выражено в повышенной яркости предметных и поведенческих деталей, метафор, красок и звуков, напора интонации. Почти нет спокойных описаний, рассказов или систем намеков, наоборот — господствует страстное прерывистое дыхание, все высказывается до конца и даже больше чем до конца. Хотя все же и в это высказывание включены моменты рефлексии, оглядки на себя и других, на общий ход истории, стремление его переосмыслить и найти в нем свое место. Лирика также часто событийна и даже фабульна. Есть и лирика прямого страстного излияния, с конкретным адресатом (стихи друзьям, любимым женщинам), но и она включает в себя элементы описания и адресата и своего переживания. Сила непосредственного чувства не отделяется от мира, а вовлекает его в себя.

Характерен цикл стихов, посвященный Наталье, с которым связаны вершины лирики Васильева. В нем страстность, сила, напряженность лирического высказывания включает в себя не только восторг «избытка плоти», но и своеобразную одухотворенность, разнообразные мотивы сопутствующих и ассоциирующихся человеческих отношений. «Горожанка» (сентябрь 1934) начинается прямым объяснением в любви: «Горожанка, маков цвет Наталья,/Я в тебя, прекрасная, влюблен». Но дальше разворачивается движущаяся панорама того, что с этой влюбленностью связано: ряд впечатлений и ассоциаций совместной прогулки — и призыв не скрывать, «С кем теперь гуляешь вечерами,/На высоких каблуках идешь»; и совсем неожиданный образ грозы, шутивно-сказочный образ Ильи-пророка, который восседает на туче, «засучив штанины, свесив ноги бóсье»; и новое обращение к Наталье; и картина летнего грозового дождя в Москве, и смеха Натальи, и «утех» города; и общий облик Москвы («город всех мечтаний .../... ребенок всех восстаний»); и то, как «ощущаю плоть его большую,/ощущаю эти этажи». Заключительные строчки — «Дай мне руку. Ты ль не знаменита/В песне этой? Дай в глаза взглянуть./Мы с тобой идем. Не лыком шиты — /Горожане, а не кто-нибудь» — вносят еще один мотив, перекликающийся с исходным двойным мотивом переживаний деревенского и «провинциального» человека, входящего в другой, городской, мир, и общего самоутверждения двух любящих людей в этом мире. Во всем стихотворении — сочетание разнообразной разговорной речи, явно или скрыто диалогической, ее разных пластов («почто ж», «в небеса закинутые вежи», «ставлю вдохновенно», «благодать!», «сердце навсегда мое



прельстил!», «не лыком шиты») — деревенской и городской, книжной и просторечия, шутливой и пафосной, стройной и беспорядочной. Наряду с точными деталями — такие детали-метафоры и такая речь: «Ну и юбки! До чего летучи!/Ситцевый буран свиреп и лют...» Сопоставление юбок любимой женщины, к тому же горожанки, с бураном, свирепым и лютым, обнажает поэтику Васильева, ее «неистовую» метафоричность, ее напряженную изобразительность и эмоциональность. Есть что-то в этой эмоциональности и смутное, тяжелое, вместе с восторгами жизнелюбия и раскованной, брызжущей плоти бытия — и плоти деревенских корней, и плоти города, и плоти человеческого чувства, радости и лихости, «лютости» жизни, — лютости ее красоты и силы, лютости ее противоречий. В цикле, посвященном Наталье — эмоциональности, слитой с конкретным другим человеком совместностью их пути в этом городе, этой летней грозе, дожде, в этих московских садах. И вольная стихия чувства и слова круто организована, спрессована в твердую схему пятистопного хорея (сравним хореи Прокофьева!), своеобразной строфики (пятистрочные строфы с рифмой по схеме «аваав», с двумя переходами в середине и в конце стихотворения в обычную «куплетную» схему). И непринужденный страстный разговор сам поэт именует «песней», и он действительно очень музыкален.

Другое стихотворение этого цикла — «Стихи в честь Натальи» (май, 1934) — быть может, самое сильное лирическое стихотворение Васильева и одна из вершин всей нашей лирики 30—70-х годов. В нем еще больше — до предела — развита поэтика «сверхконкретной» радости, даже восторга бытия, жизни, любви, — любви подчеркнуто плотской, но вместе с тем одухотворенной силой этого восторга и восхищения любимой, красотой как воплощением ценности жизни. «... Я люблю телесный твой избыток...», но, кроме того и «взоры», и «рассудительные речи», и «важную походку». «Телесный избыток» переходит в просветленный образ жизнеутверждающей и жизнестроительной силы русской красавицы, «павы», напоминающей (хотя и отдаленно) образы могучих красавиц в русском фольклоре и у Некрасова. Вот две центральные для всего стихотворения (по месту в композиции, как кульминации движения лирического портрета) строфы:

... Прогуляться ль выйдешь, дорогая,  
Все в тебе цена и прославляя,  
Смотрит долго умный наш народ,  
Называет «прелестью» и «павой»

И шумит вослед за величавой:  
«По стране красавица идет».

Так идет, что ветви зеленеют,  
Так идет, что соловьи чумеют,  
Так идет, что облака стоят.  
Так идет, пшеничная от света,  
Больше всех любовью разогрета,  
В солнце вся от макушки до пят.

В прославлении Натальи участвуют «умный наш народ», вся страна и вся природа, и красота ее выступает как активная, мощная преобразующая сила: зеленеют ветви, соловьи чумеют, облака стоят (эти «стоящие» облака — замечательная находка поэтического воображения, ибо остановить облака — гораздо труднее, чем их двигать). Облик и сила красоты переданы не только гиперболами ее воздействия на окружающий мир; этот мир как бы входит внутрь любимой, ее красоты. И Васильев находит выразительные конкретно-чувственные и вместе с тем идеализирующие эпитеты и метафоры — «пшеничная от света», «в солнце вся от макушки до пят». Преобразованы и традиционные гиперболические метафоры языка любви, страсти, вошедшие и в фольклор, и в разговорную речь. И Наталья — «так идет, земли едва касаясь», несмотря на телесный избыток. Признаки сугубо земной женщины приобретают сказочные, полубожественные черты. «Справа ходит быль, а слева сказка/Сами знаем, где теперь идти», — сказал по поводу этой черты своей поэтики в другом месте («Другу-поэту») сам Васильев. Соединение сказки с былью мы видели уже во многих вариантах. Вариант Васильева состоит в том, что сказочное наделяется телесным избытком, чем-то рубенсовским, но на очень русской, национально-фольклорной, древней и современной почве. А пятикратная анафора «Так идет» и синтаксические параллелизмы в сочетании с пятистопным хореем создают дополнительный эффект музыкально-песенного заклинания. Повторы создают и песенное, и ораторское усиление интонационного напора.

Но после восторженного сверхописания следовало противопоставление: «И дают дорогу, расступаясь,/Шлюхи из фокстротных табунов,/ У которых кудлы пахнут псиной,/Бедра крыты кожею гусиной,/На ногах мозоли от обнов». Опять ряд сугубо телесных примет, но «антиизбытка». Противопоставление им жизненной силы, здоровья связано и у горожанки Натальи с народной почвой и расцветом самой природы («лето пьет в глазах ее из брашен»), и с поэзией Некрасова, и с народной песней про «Калинушку».

А образ Натальи переходит в образ «веселого веселья» (чисто васильевское усиление веса и звучания слова) в июне — месяц точно указан! — звон песен невест, гитар женихов:

А гитары под вечер речисты,  
Чем не парни наши трактористы?  
Мыты, бриты, кепки набекрень.  
Слава, слава счастью, жизни слава!

И заключительная строфа:

Восславляю светлую Наталью,  
Славлю жизнь с улыбкой и печалью,  
Убегаю от сомнений прочь,  
Славлю все цветы на одеяле,  
Долгий стон, короткий сон Натальи,  
Восславляю свадебную ночь.

В гимн жизни входят все же не только свет и улыбка, но и печаль, и «сомнения»; а «цветы на одеяле» и «свадебная ночь» превращаются в детали-метонимии и детали-символы всего радостного, сильного и молодого, любовного, нарядного в жизни. И в одном страстном, подчеркнуто личном высказывании-обращении, разговоре-песне совмещены несколько пластов жизни разных масштабов, объединенных лирическим портретом любимой женщины, с ее «яростным телом» и душой, которая «помещается в углах губ». Восклицание, описание, обращение, вопросы, ирония, гнев, юмор, восхищение, предельная чувственная конкретность и размах метафор и гипербол, все это — в единой интонации. И весь избыточный напор также организован в стройную звуковую систему — опять пятистопный хорей, но здесь — шестистрочные строфы, со схемой рифмовки «аавссв», строго выдержанной во всем стихотворении (большом — 66 строк). И системой повторов нескольких ключевых слов и звукосочетаний, на которых не буду здесь останавливаться.

В этом напоре лирика захватывает большое богатство объективного предметного мира — и не только в смысле акмеистской предметности, но и в смысле богатства жизни природы и человека, народного языка и арсенала поэтики и XIX и XX веков. Но без проникновения в богатство оттенков психологии. Включает смелые ассоциативные переходы, раскованность сопоставлений. Но в довольно рациональных пределах. И в отличие от Заболоцкого и Мартынова — все наружу, нет никаких «затекстов». Принцип «веселого веселья» и народности бытия, энергия лирического напора, гиперболизмы и пестрота образов, особая роль богатырского, удалого реально-сказочного начала и поэзии народ-

ных корней переключаются с Прокофьевым, несмотря на коренные различия личного пути и судьбы. Но коренное отличие состоит не только в густой чувственной предметности, далекой от прокофьевского, более словесно-музыкального, лиризма и прокофьевской особой темы гражданской войны, пафоса «мы», но и в другом психологическом содержании лирического «я», включающего в себя и «удаль» и «славу» жизни, соединение улыбки и печали, веры и сомнения, острое ощущение трагизма истории, породившее затем «Прощание с друзьями».

Как и многие его современники, как и Корнилов, Васильев подчеркивал свое отталкивание от традиции. «Я не хочу у прошлого гостить — /Мне в путь пора», — пишет он, и далее в том же стихотворении, обращаясь к матери, заявляет: «Но в тесных ульях зреет новый мед, /И такова извечная жестокость — /Все то, что было дорого тебе, /Я на пути своем уничтожаю» («Глафира», около 1930 г.). Но в то же время он был глубокими корнями связан и с плохим, что было в этом прошлом, с его кондовым, смутным, жестоким, и с хорошим, настоящим, народным. И мог по праву сказать своему другу поэту: «По наследству перешло богатство / Древних песен, сон и бубенец / Звон частушек, что в сенях толпятся...»

«Поэтическое письмо Васильева начинало складываться в оригинальный синтез классической гармонии и народно-поэтической свободы, пластики и мысли, густой материальной образности и лирической страсти».<sup>1</sup> К этому надо добавить, что пластическое начало у Васильева сильно преобладало над мыслью и над психологическим проникновением, что элементы «классической гармонии» были резко подчинены «избытку» образности и энергии интонации и что самое оригинальное в этом синтезе было соединение избытка плоти, улыбки и печали, трагизма переломных моментов истории. Пафос силы и радости жизни выступил в своей новой противоречивости.

## **8. Лирика работы и любви. Ярослав Смеляков**

Смеляков представлял собой самое младшее поколение поэтов, определявших лицо поэзии 30-х годов и затем сыгравших большую роль в развитии всей поэтики

---

<sup>1</sup> Михайлов Ал. Степная песнь... Поэзия Павла Васильева. М., 1971, с. 273.

30—70-х годов. Характерны отзывы Евгения Винокурова (1966 г. и повторно 1979 г.)<sup>1</sup>; внимание, уделенное Смелякову в обобщающих работах о советской поэзии — Ал. Михайлова, Л. Лавлинского, А. Урбана и других, разборы его творчества в специально посвященных ему книгах В. Ланиной, В. Дементьева и многих статьях других авторов.

Начал свой путь Смеляков стремительным взлетом; первая его книга «Работа и любовь» (1933) резко выделилась на фоне тогдашнего поэтического потока. Это была книга лирики, и лирики нового типа, несмотря на молодость автора и некоторые следы литературных влияний (прежде всего Багрицкого, с одной, Заболоцкого — с другой стороны). И молодой поэт был с самого начала включен в тот новый поток народной жизни, который начался в 1929—1930 годах. Эти стихи воспринимались как стихи молодого рабочего, сказавшего новое слово о своей работе и жизни. Как поэзия первой пятилетки, ее непосредственного участника, — поэзия ее конкретности и направленности, в ее городском варианте. Несколько позже эта непосредственно «рабочая» линия получила продолжение в стихах Бориса Ручьева.

Как и у других поэтов 1929—1933 годов, характерно стремление открыть высокую поэзию в повседневном деле и быте, одухотворенных новым идеалом, с использованием опыта художественной и деловой прозы в лирике. Отсюда, как и у других, широкое развитие сюжетно-повествовательной лирики и различных переходов от нее к лирике прямого высказывания. Производственные и бытовые ситуации сопрягаются друг с другом и с авторской оценкой, и подчас с более широким кругом вопросов, включая соотношения жизни и смерти, место человека во времени. Но романтическое приподнимание менее выражено; есть романтика, но не романтизм. Есть стремление к молодому суровому реализму.

«Смерть бригадира» (1933) — один из первых опытов лирики такого изображения трудовой человеческой общности, ее преемственности, бессмертия личности в коллективном труде. Все это в довольно элементарной и схематич-

---

<sup>1</sup> См.: Винокуров Е. Остается в силе. О классике и современности. М., 1979, с. 169—173. Винокуров подчеркивает у Смелякова «ощущение грандиозности», «категоричности характера», «интенсивность красок», соединение «возвышенно-символического» и сверхконкретных «грубых подробностей», задачу «связать «землю» и «небо».

ческой форме, но с признаками подлинной лирической конкретности и душевности. Напомню начало:

Вчера работал бригадир,  
склонившись над станком.  
Сегодня он лежит в гробу,  
обитом кумачом.  
А зубы сжаты. И глаза  
закрыты навсегда.  
И не раскроет их никто.  
Нигде. И никогда.

Никаких метафор, никаких высоких слов; нет ни прозаизмов, ни поэтизмов! Средняя разговорная и средняя литературная речь. Простые синтаксические конструкции, четкая и традиционная звуковая организация. Констатация фактов. Есть предметные детали, и заметные первому взгляду («гроб, обитый кумачом»), и заметные взгляду более пристальному («зубы сжаты»). И в конце — простое напоминание о том, что все и без того знают, создает сильную эмоциональную наполненность, образ бесповоротности смерти. И дальше возникает неожиданное и сильное четверостишие:

И тяжело тебе лежать  
в последней из квартир,  
и нелегко тебе молчать,  
товарищ бригадир.

Сравнение гроба с квартирой, разговор с бригадиром, как живым, не сознающим, что он умер; описание смерти в ее повседневных внешних приметах в сопоставлении с простейшими приметами жизни человека — превращаются в метафору силы жизни через бесповоротность смерти. Затем естественно возникает напоминание о будущих похоронах, как проявление общности живых с бригадиром и после его смерти.

Твой цех в молчанье понесет  
тебя по мостовой.  
В зеленый день в последний раз  
пойдем мы за тобой.

И напоминание о продолжающейся жизни производства, труда, которому отдал себя бригадир:

Но это завтра. А пока,  
молчанью вопреки,  
от гула, сжатого в винтах,  
качаются станки.  
И за открытым окном  
шумит вечерний мир,  
гудит и ходит без тебя,  
товарищ бригадир.

За превосходной первой половиной стихотворения шел длинный разъяснительный комментарий о том, что дело бригадира продолжают его ученики и о том, что «мы радостным путем побед/по всей земле пройдем». И ультрамажорная концовка: «И разве это смерть, когда/работает Союз?» Но и в наивности и схематичности этого комментария проявлялся искренний лиризм тех времен, лиризм молодого человека первой пятилетки. А система повторов, обращений, воспоминаний и напоминаний также создает ощущение движущегося настоящего, лирической беседы с товарищем и с самим собой, но «я» и здесь — это «мы».

В то же время Смеляков писал и такие стихи, как «Любка»; лирика работы и товарищества по работе дополнялась любовной лирикой, не обремененной большой силой чувства, но искренней, непринужденной, без казенных фраз, — лирикой, в которой отразилось и характерное для того времени слияние любви и товарищества, без иллюзий и без внешней романтики, но содержащее в себе зерна подлинной поэзии. Несколькими штрихами обрисован тип девушки тех лет. И сильнее выражено прямое лирическое высказывание, — также с элементами сюжетности и диалога с незримым собеседником, но, в отличие от собеседников Мартынова, ясно индивидуально обозначенным. Именно с этой Любкой Фейгельман, веселой, свойской и ненадежной.

В «Давным-давно» (1938) возникает уже «чисто» лирическое размышление, своеобразное продолжение жанра медитативной элегии. «Давным-давно, еще до появления,/я знал тебя, любил тебя и ждал./Я выдумал тебя, мое стремление,/моя печаль, мой верный идеал». И возникает тема соотношения мечты и действительности, преодоления иллюзорной мечтательности трезвым сознанием того, что «наглый блеск созвездий бутафорских/Далек от жизни истинных светил».

В стихотворении «Мичуринский сад» (1939) соединяется «сверхконкретность» прозаических подробностей и высокая поэзия человеческого труда, творчества в многозначном, объективном и вместе с тем лирическом образе. Есть переключки со стихами Заболоцкого второго периода, отблески некоторых его интонаций: «Снял он с ветки вяжущую грушу,/на две половинки разделил/и ее таинственную душу/в золотое яблоко вложил». Зрительная точность соединяется с одухотворенным олицетворением, чувством «таинственной души» самой природы и человеческого творчества: «Я слежу, томительно и длинно,/как на солнце светится пыльца/и

стучат, сливаясь воедино, / их миндалевидные сердца». Смысловая трансформация «длинно» в смысле «долго», восхитившая Евгения Винокурова, также учитывала опыт использования сдвигов языковых значений в поэтике Заболоцкого, а слияние в одном слове пространственного и временного представления как бы удваивает ощущение томительного, трудно пересказуемого поэтического чувства, слияния самого лирического «я» с творчеством Мичурина и природы, удваивает лирическую конкретность. Вместе с точной зрительной деталью (два миндалевидных сердца растущих плодов), также получающей дополнительный метафорический и символический смысл. Стихотворение имеет подзаголовок — «Из стихов о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке» и начинается точным «репортажем»: «Оценив строителей старанья, / оглядев все дальние углы, / я услышал ровное жужжанье, / тонкое гудение пчелы». Жужжание пчелы приводит «я» к встрече с «тоненькими яблонями» новых сортов-гибридов яблока с грушей, созданных Мичуриным, и со статуей Мичурина. Описание статуи представляет собой образец уже зрелого своеобразия поэтики Смелякова: «... как стоит, в большие глядя дали, / в старомодном длинном сюртуке, / человек на темном пьедестале / с яблоком, прикованным к руке. / Он молчит, воитель и ваятель, / сморщенных не опуская век, / царь садов, самой земли приятель, / седенький, сутулый человек». Совмещены образ статуи и ее прототипа, и в обоих «земное» и «небесное» («седенький, сутулый» и «величественный царь садов»). А паронимическое, также контрастное сближение воителя и ваятеля дает дополнительную, двойную характеристику Мичурина и параллель между его творчеством и творчеством художника, создавшего его скульптурный образ. Отметим также малую деталь — «сморщенных не опуская век». Деталь, с одной стороны, подготавливает появление через строчку образа обычного старика, в его обычной человеческой слабости, а с другой стороны, — эти веки не опускаются, они не подвластны времени; это подготавливает появление в следующей строчке царя садов и продолжает движение образа того героя, который смотрит в большие дали через время и самую смерть.

Конец стихотворения также показателен. После строчки о миндалевидных сердцах следует: «Рассыпая маленькие зерна, / по колени в северных снегах, / ковыляет деревце покорно / на кривых беспомощных ногах». Эта метафора-метаморфоза не только превращает одну из тоненьких яблонь-груш в движущееся и одушевленное существо, но



и переносит его из пространства сельскохозяйственной выставки в широкое пространство страны, ее севера и в широкую область метаморфоз самой природы и времени при участии человека. Упоминание о снегах подчеркивает суровость этой природы и оттеняет мощь открытия Мичурина. А то, что деревце только ковыляет и только на кривых беспомощных ногах, контрастно усиливает и углубляет значение открытия Мичурина, как реальность первого шага нового преобразования человеком природы. Эпитет «покорно» дополнительно оттеняет силу власти человека, преобразования им природы и силу творчества самой природы, которая как бы приобрела свойства человека, с беспомощными ногами, но все же способными передвигаться по колону в снегу!

Так реальность сельскохозяйственной выставки, стихотворного очерка о ней, его реалий и деталей, и реальность творческого подвига Мичурина, и реальность правдивого произведения искусства, запечатлевшего без прикрас этого сутулого старика, — все эти реальности объединяются и становятся неким чудом, раскрывают свои неизведанные и даже сказочные возможности, благодаря которым деревце сможет передвигаться по колону в снегу, символизируя передвижение в будущее человеческого творчества. Очерк или репортаж в стихах переходит в сказочно-символический образ, реализуя в поэзии действительность творческой фантастической мечты. Реальность не только видения, но и видения, смелого провидения. И после этого, почти галлюцинаторной силы всплеска воображения следует своеобразный заключительный лирический комментарий от имени лирического «я» («Я молчу, волнуясь в отдаленье...»). Комментарий содержит в себе не только восхищение подвигом мастера Мичурина и продолжение аналогии его мастерства с мастерством художника, но и своеобразную программу-максимум собственной творческой личности поэта, желание совершить чудеса преобразования людей («Я бы сделал горбуна красивым»), аналогичные чуду преобразования природы силой творческого воображения и волнения, и программу жизни самого «я», его «вечного волнения».

Весь интонационный ход стихотворения внешне построен на поэтике воспоминания о только что пережитом, рассказа о случае, о посещении выставки с лирическим комментарием, размышлением, сливающим настоящее, прошедшее и будущее.

Стихотворение Смелякова перекликается с более ранним «Венчанием плодами» Заболоцкого (1933). Оба стихотворе-

ния выражают языком лирики «таинственную душу» метаморфоз природы и человека в их взаимодействии. Но Заболоцкий воспеваает дело Мичурина в более широком, всемирно-историческом аспекте. Одический пафос стихотворения Заболоцкого, его предметных метафор и медитаций трансформируется у Смелякова в образ более близкой конкретности окружающей жизни, и лирическое «я» выступает как прямой участник изображаемого. А в «Если я заболечу...» (1940) возвращается лирика прямого высказывания, с обращением к «друзьям». Она расцвечена более традиционно-романтическими и гиперболическими образами: «Забинтуйте мне голову горной дорогой»; «Не больничным от вас ухажу коридором, / а Млечным Путем». Здесь уже действительно соединяется земля с небом. И это, в той или иной форме характерное для большинства наших поэтов, соединение здесь не сопровождается «сверхконкретными» деталями, а чувствуется просто стремление уйти от повседневности.

«Хорошая девочка Лида» (1941) продолжает линию любовной лирики «Любы», насыщено квазиреалиями одной из московских улиц, квазибытовыми приметами и самой девочки и влюбленного в нее мальчишки. И с этими двумя квазипортретами и сюжетными зарисовками настоящего и будущего любви соединены, их движут комментарии-размышления лирического «я». В комментарии также предельно разговорная интонация («Да чем же она хороша?») совмещается с гиперболическими образами: «На всех перекрестках планеты/напишет он имя ее». И даже — «вскоре над тихой Землею/созвездие Лиды взойдет». Но не фантастическое, а открытое будущим астрономом.

Таков был смеляковский путь полета Пегаса, запряженного в «воз повседневности», перехода от дальнейшей «прозаизации» стиха к его новой поэтичности через слияние разными способами повседневно-бытовой конкретности, часто как бы очерково-достоверной, характерных социально-психологических ситуаций, сценок, событий, портретов людей тех лет — с естественно вырастающей из самой этой конкретности метафоричностью и даже символичностью. Это метафорическое и реалистически-символическое начало усиливалось в ходе развития поэтики Смелякова, иногда переходило в новый романтический порыв от окружающей реальности. Но за редкими исключениями — в рамках ее самой, ее современных возможностей.

### 9. *Философская, пейзажная и героическая лирика Заболоцкого середины и конца 30-х годов*

Ее начало было положено еще в период «Столбцов» такими стихами, как «Лицо коня» (1926), а в 1929 году такими, как «Прогулка» и «Меркнут знаки Зодиака...». С 1932—1933 годов остранение, гротеск, амбивалентность играют более подчиненную роль или переходят в скрытые глубины стиха. Лирика становится более классической, жестко организованной, несколько даже уменьшается степень свободы ассоциативного движения. Но сохраняется принцип новой объективности лиризма, метафоризма, динамической предметности и языковых сдвигов; развивается реалистическая символика. Ряд вопросов поэтики Заболоцкого этого периода рассмотрен в работах автора, А. Туркова, Г. Филиппова, И. Ростовцевой и других исследователей. Здесь отметим только некоторые черты на примерах, ранее детально не анализировавшихся.

Выделяются два основных круга тем и два основных тематических подразделения лирических жанров Заболоцкого в 1932—1937 годах. Один — человек и природа, пейзажная или философско-пейзажная лирика. С этой темой непосредственно связаны тема и пафос освоения природы человеком, подвига Седова, челюскинцев, «несметных богатств» Родины. Другой круг — немногочисленная, но очень важная философская лирика метаморфоз и бессмертия бытия и человека. Причем и она так или иначе сопоставляет человека и природу. Сюда же можно отнести и лирику Голубиной Книги, глубинной тайны народной жизни, истории народного идеала.

Единство и многосторонность большого круга тем определяется единством пафоса творческих сил человека, его превращения из «животному подобного» в «разумного хозяина» мира и своей жизни. В этой связи возникает специфический для Заболоцкого мотив коллективности самой человеческой личности, — мотив, получивший затем развитие и независимо от Заболоцкого в русской советской и мировой лирике: «Лишь именем одним я называюсь, — / На самом деле то, что именуют мной, — / Не я один. Нас много. Я — живой». Эта коллективность включает в себя и преемственность жизни во времени, реальность бессмертия через смерть: «Чтоб кровь моя остынуть не успела, / Я умирал не раз». Заметим, что философски обобщенный и кажущийся парадоксальным лирический афоризм осно-

ван на общеизвестном биологическом факте. Событие человека со всем Бытием, как единство в метаморфозах («как все меняется») и себя, и природы, и всей человеческой жизни, и даже всей истории человеческой, — и есть тот «клубок какой-то сложной пряжи», который должно называть «бессмертием» («Метаморфозы», 1937).

Поэт выделял в этом клубке непреложно-созидательное и героическое, как, например, подвиг челюскинцев; выделял и самые общие вопросы нового осознания дружбы и преобразования природы человеком, отойдя на время от дальнейших судеб перекрасившегося мещанина-оборотня, проворного нестерпимо, из «Нового Быта». И от трагедии преждевременного новаторства «безумного волка», и от ошибок бедного воителя-разума и схематически мыслящего Солдата из «Торжества земледелия». Это была лирика большой народной мысли о движении человека в пучинах бытия, в его новой огромной конкретности и противоречивости. Отсюда и метаморфоза поэтики «соединения безумия с умом» — на основе более ясно направляющей роли ума. Дальнейшие метаморфозы лирики и ее отдельных жанров. Сохраняется принцип событийности лирического стихотворения. Лирическое «я» выступает, главным образом, как его молчаливый организатор, иногда явно выходит на сцену, но обычно лишь как комментатор или наблюдатель. Лирика включает элементы повествования, но вместе с тем это настоящая лирика активного движения неповторимой авторской мысли-высказывания-оценки и созданных смелым воображением метафор и ассоциаций в «однократном» лирическом времени. Сплаваются жанровые признаки медитативной элегии, оды, баллады, героической и подчас лирической песни. Особо важную роль играют в этой лирической системе динамические, метафорические и символические пейзажи, насыщенные богатством предметных деталей, их творческих метаморфоз.

Например, в «Осени» (1932): «Лист клена, словно медь, Звенит, ударившись о маленький сучок». Цвет осенних кленовых листьев скрыто сопоставляется с цветом меди, и это вызывает представление о чем-то твердом и звонком, как медь, хотя лист сам по себе звонким быть не может. Наложение разных признаков друг на друга создает ассоциативную метафору-сдвиг, не отвечающую внешней реальности предмета, но имеющую ясную предметную основу. Но мало того. Эта же деталь, этот образ кленового листа, ставшего медным, твердым, звонким, приобретает в стихотворении и еще одну функцию, важную для понимания

всей поэтики Заболоцкого: «И мы должны понять, что это есть значок, / Который посылает нам природа, / Вступившая в другое время года». Значок как предметный символ. Естественная семиотическая функция этой детали является хорошим примером и общего принципиального отличия знака в поэтическом творчестве от знака в научном творчестве и специфики поэтики Заболоцкого. Знак в науке всегда значит только то, что он значит. Кленовый лист как признак осени в ландшафтоведении или ботанике имеет лишь условную или надындивидуальную конкретность, которая выражает осенний листопад, то есть означает то, что в нем самом как материальном теле не содержится или не существенно. А в стихотворении Заболоцкого кленовый лист как значок имеет собственное неповторимое бытие зрительной детали и метафоры, связанной с ней ассоциацией. И сама звуковая форма знака, его место в неповторимом контексте данного стихотворения закрепляет его собственное бытие и многозначность как именно данного кленового листа в данном лирическом высказывании, размышлении, ассоциациях.

Смелость трансформации листа в звенящий и твердый предмет, поэтика всего стихотворения соединяет фенологическую точность и некое сказочное начало. Сказочность и точная конкретность соединяются во многих стихотворениях Заболоцкого. В «Голубиной Книге» (1937) так и говорится по поводу вполне конкретного детского воспоминания и одновременного стихотворению общественного события — «как сказка — мир», а в этой сказке заключена «вся правда сокровенная земли».

Соединение изобразительной точности и элементов сказочности обнажено в стихотворении «Весна в лесу» (1935). Лирическое описание весеннего пейзажа, в форме обращения к милому другу, неизвестному адресату, начинается сравнением работы весны с лабораторией и каждого «маленького растеньица» — с «колбочкой живой», соответственно научным представлениям, и опирается на точный зрительный образ, сама влага становится «солнечной», как бы поглощает в себя солнце. Дальше лаборатория становится сказочной, появляется сказочный химик, врач, семейный человек — грач. Затем происходит смысловой скачок. Вместо внимательного грача, похожего на врача, появляется глухарь, «нелюдимый, как дикарь», и сопоставляется с «идолищем»; вместо лаборатории — таинственные леса с мифологическими образами. С этими образами, однако, контрастирует «странный» прозаизм, присущий имен-

но Заболоцкому: глухарь «колышет потроха». Прозаизм, в котором содержится метонимическая деталь с несколько сдвинутым, остраненным смыслом. В следующем четверостишии — уже внутри этих таинственных лесов появляется третий лик весеннего ландшафта, опять резко контрастирующий с предыдущим: «... солнца праздную восход, / С причитаньями старинными / Водят зайцы хоровод». В одном весеннем пейзаже описаны четыре лика природы, очень разных, но в рамках единого хронотопа, единой описательно-лирической песенно-разговорной интонации. Каждому лику природы отведено ровно по две строфы. В последних двух строфах — комментарий, вывод, обобщение:

И над песнями, над плясками  
В эту пору каждый миг,  
Населяя землю сказками,  
Пламенеет солнца лик

И, наверно, наклоняется  
В наши древние леса  
И невольно улыбается  
На лесные чудеса.

Здесь уже интонация прямого авторского высказывания и вместе с тем обобщающего итогового описания, в котором появляется еще один, пятый лик природы — лик самого солнца. И подчеркиваются «чудеса» реальной весны.

Чуть раньше — в стихотворении «Начало зимы» — пейзаж также изображен системой метафор-олицетворений, еще более насыщенных и предметной и психологической конкретностью, но гораздо более сложных. Процесс замерзания реки превращается в процесс умирания огромного живого существа, его мук, агонии, описанных с точностью поэта, как бы врача и как бы ландшафтоведа. В четкой временной последовательности, но в двух переплетенных планах — природном и квазипсихологическом. И в эту последовательность опять включено присутствие лирического «я» как наблюдателя и отчасти комментатора, несколько более активного, чем в «Весне в лесу», движущегося вместе с движением лирического события не только во времени, но и в пространстве. Река как олицетворенное существо становится предметно-психологическим образом-символом диалектики всей жизни, смерти и «сознания» природы и сопереживания человека. В заключительной строфе образ умирания реки сопоставляется с образом окружающей природы и с движением самого человека.

Опять появляется на сцене «я», наблюдатель-рассказчик, появлением которого начинается стихотворение:

И я стоял у каменной глазницы,  
Ловил на ней последний отблеск дня.  
Огромные внимательные птицы  
Смотрели с елки прямо на меня.  
И я ушел. И ночь уже спустилась.  
Крутился ветер, падая в трубу,  
И речка, вероятно, еле билась,  
Затвердевая в каменном гробу.

Но здесь этот наблюдатель уже уходит, а не приходит. Подобно уходу из жизни умирающей речки. Контраст-параллель между уходом и приходом выражает диссимметрическое строение композиции всего стихотворения. Уточняется и отрезок времени, с которым связано лирическое событие. А появление каких-то «огромных внимательных птиц» вскрывает опять ощущение тайны, недоговоренности, скрытой символичности умирания одушевленной речки. Отсюда, например, замечательный образ: «уходящий трепет размышленья». Образ имеет двойную силу: материализации, опредмечивания психологического процесса и, наоборот, скрытого параллелизма предметных и психологических явлений; уходящий трепет подобен уходящему трепету волнения и течения реки при замерзании.

В некоторых стихах Заболоцкого в 30-е годы большую роль приобретает новый синтез разговорной (обычно — медитативной) и ораторской интонации вместе с высокой степенью музыкальной, даже симфонической организации стиха. Характерен знаменитый «Север».<sup>1</sup>

В «Севере» можно наблюдать разнообразные типы поэтических деталей, метонимий, метафор, их соотношений. В том числе метонимий предметных и метонимий признаков, по классификации Некрасовой.<sup>2</sup> Но нет метонимий словесно-ассоциативного типа, столь частых у Мартынова. Еще разнообразнее виды метафор и сравнений. Общей тенденцией является стремление к, если так можно выразиться, предельной предметности деталей как метафор. Например, воздух превращается в твердый предмет, острый и блестящий, сложенный кристаллами холода. Этот

---

<sup>1</sup> Краткий разбор этого стихотворения см. в кн. А. Македонова «Николай Заболоцкий», с. 215—220.

<sup>2</sup> См.: Некрасова Е. А. Метонимический перенос в связи с некоторыми проблемами лингвистической поэтики. — В сб.: Слово в русской советской поэзии. М., 1975, с. 112—131.

принцип овеществления мы наблюдали и в «Осени». Соответственно этому принципу поэтики даже дым превращается в «изваяние», а дыхание в «столбы». Живопись, таким образом, становится вместе с тем скульптурой. И сочетание скульптурности и живописности с музыкальной симфоничностью поэтического слова определяет собой синтетическую мощь поэтики «Севера».

В цепочку образов «Севера» входят и просто наборы отдельных предметных деталей. Появляются сложно построенные метонимии, состоящие из целого комплекса более элементарных метонимий или просто деталей (например, «борода», «треух», «сани», «длинные столбы» дыхания), в нескольких аспектах. И разные планы, как бы слойки развернутой метонимии могут включать в себя подчиненные метафоры («оледенелый дух» и пр.). Метафора также часто многосоставна. И совокупность деталей, метонимий, метафор входит в еще более целостный и многосоставный образ-картину и образ-символ Севера и лежащей в объятиях метели, в воротах Азии, «Родины моей». Лирическое напряжение, концентрация и свобода создаются нарастанием, перечислением деталей-кадров природы и обобщенного «быта» Севера, несколько приподнятого при сохранении предметной реальности. Последовательное описание, очерково-географически точное, достоверное, становится все более поэтическим и лирическим («дает нам счастье...»). Предметные метаморфозы превращаются в чудеса. Дым превращается в изваяние, пугающее глаз; падающий снег превращается в целый карнавал деталей. Метель — в гигантское сказочное существо, которое обнимает всю нашу огромную Родину. И стихотворение завершается уже самым крупноразмерным, космического масштаба олицетворением: «И вся природа мертвыми руками / Простерлась к ним, но, брошенная вспять, / Горой отчаянья легла над берегами / И не посмела головы поднять». Это — предельно гиперболический образ новых возможностей человека, его чудес, в соответствии с общим пафосом строек и путешествий, освоений новых пространств и новой техники 30-х годов.

Впрочем, можно заметить в этой, казалось бы, прямолинейной одической торжественности и оттенок сожаления о горах отчаяния повергнутой природы. И кроме той жестокой природы далекого Севера с «мертвыми руками», требовавшей суровой напряженной борьбы с ней человека, поэтика Заболоцкого насыщена множеством других образов природы, — той природы, в «камне» которой «про-



ступал» «лик Сковороды». Ибо были и живые руки природы, и другие соотношения с ними созданных человеком чудес, и все чудеса самой природы, как, например, «весны в лесу». Поэтому после «Севера» появилась «Голубиная Книга». Появились «Метаморфозы» с их целостным образом мира «во всей его живой архитектуре», как «органа поющего». И «Лесное озеро» (1938).

В лирике Заболоцкого 1932—1938 годов новая лирика новой народной мысли находит адекватный поэтический язык. Смелая метафоричность, размах ассоциативных связей продолжает размах метафоричности, достигнутой ранее Заболоцким и продолжавшей поэтику 20-х годов. Но в то же время резко увеличивается связь с классической традицией русского стиха, в частности с Баратынским, Тютчевым. С Тютчевым особенно перекликается предельная психологизация и динамизация образов природы, но становится еще более сложно символической, более далекой от непосредственного предметного подобию: Тютчев не мог бы сказать, что у зимы есть руки и что она эти руки опускает в воду, хотя Тютчев также мог бы говорить о «глухом томлении» природы. Опыт классического традиционного стиха в большой мере использован Заболоцким для усиления организованности движения разнообразных и сложно переплетающихся метафор-олицетворений, их метаморфоз. Излюбленные метры медитативных элегий XIX века; четкая строфика; четкая композиция; четкое совпадение смысловых, ритмических, синтаксических единиц. В целом осуществляется новый сплав классической традиции и возможностей современного стиха, — еще один принцип этого сплава, продолженный затем и самим Заболоцким, и всей поэтикой 30—70-х годов. В этом сплаве, при всем разнообразии мотивов, как и в «Весне в лесу» и в «Голубиной Книге», — соединены точность «лаборатории» и ее «чудеса»; смелость «безумия» и строгость «ума»; реальность жизни и ее «сказок». Прозрачность и живописность яви и тайны; бесконечно древнее и самое современное.

### ***10. «Народу нужен стих таинственно родной»***

Поэзия Мандельштама 30-х годов — это такой большой и сложный мир, что здесь он может быть рассмотрен лишь в очень немногих аспектах. Но при всей его сложности и противоречивости было стремление к более

прямому и многообразному контакту с конкретной действительностью времени, народной жизни, с полным сознанием трудностей этого контакта. Именно в эти годы писал Мандельштам про себя: «Я один на всех путях» (1932), и позже: «Читателя! Советчика! Врача! / На лестнице колючей разговора б». И в другом месте: «И не с кем посоветоваться мне». Даже после осложнений своей биографии писал: «Не разнять меня с жизнью», и в том же году: «Я только в жизнь впиваюсь». И немного раньше: «Я должен жить, хотя я дважды умер» (1935). И тем не менее, тем не менее тогда же писал: «...Уж до чего шероховато время, / А все-таки люблю за хвост его ловить», «пора вам знать: я тоже современник — / ... Попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам, себе свернете шею!» (1931). И чуть позже: «И до чего хочу я разыграться, / Разговориться, выговорить правду, / Послать хандру к туману, к бесу, к ляду, / Взять за руку кого-нибудь: «Будь ласков, — / Сказать ему, — нам по пути с тобой...» (май — сентябрь 1931). И убеждал самого себя: «Довольно кукситься» (сентябрь 1931). Более того — в «Стансах» (1935): «Я в мир вхожу, — и люди хороши». А в заключении «Стансов»: «И не ограблен я, и не надломлен, / Но только что всего переогромлен. / Как «Слово о полку», струна моя туга, / И в голосе моем после удушья / Звучит земля — последнее оружие — / Сухая влажность черноземных га...» (1935). И: «Много скрыто дел предстоящих / В наших летчиках и жнецах, / И в товарищах реках и чашах, / И в товарищах городах» (1931). И еще в другом месте восклицал: «Люди, люди, люди!»

И вот в этих противоречиях рождались пафос и сила новой конкретности его стихов — психологической, бытовой, разговорной — разговора с «шероховатым временем» и его людьми, вместе с продолжением прежнего Мандельштама, его размаха ассоциативных и предметных метафор, его разговора с временем и людьми на некоторой дистанции, Мандельштама — певца движения мировой культуры через русскую культуру; певца созданного человеком мира строительства и взаимодействия культурных ценностей (хищного глазомера простого столяра).

До сих пор обычно упрощенное представление о Мандельштаме как поэте «предметности». По Евгению Винокурову, «Мандельштам продолжил в поэзии традиции земной вещиности, плотности предметов».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Винокуров Е. Остается в силе. с. 276.

Мандельштам был прежде всего певцом человеческой культуры, труда, творчества, посредством которого человек побеждал «пространства превосходство», наметившим предметно-метафорическое (вплоть до реалистической символики) и сюжетно-психологическое начало лирики и новый тип реальности лирического времени, совмещения в нем разных его пластов (например, «Петербургские строфы»). Послереволюционный Мандельштам и развивал, и расширял, и преодолевал границы «предметности», создал синтетический образ путника с «посохом свободы», как «сердцевины бытия». Возникла новая система лирической свободы, поднявшей в поэзии новые пласты жизни, отразившая разрывы и связи времен. Это внешне проявилось у Мандельштама в новой наполненности и традиционных культурных образов: Одиссей возвратился, пространством и временем полный, и виноградники превратились в старинную битву курчавых всадников (1917). Земля загудела метафорой (1923). И у других поэтов возникли небывалые сближения: открыть окно означало жилы отворить (Пастернак). И акмеистическую «предметность» можно было сплавить с «футуристической» хлебниковско-пастернаковско-маяковской стихией «обмирщения» поэзии и раскованности слова.

В лирике Мандельштама 30-х годов в этот синтез вошли более непосредственно жизненное дыхание, голос и поведение конкретного человека-современника. В таком стихотворении, как «Мы с тобой на кухне посидим...» (1931), этот голос прозвучал в его наиболее как бы бытовой форме, хотя со вторым, подводным душевным мотивом. В стихотворении «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (декабрь 1930) — тот же тип лирического высказывания, с той же предельной естественностью разговорной интонации, но с более сложным и обобщенным, многосоставным, хотя также конкретным, адресатом: обращением и к самому себе, и к родному городу, как к городу своего детства и всего своего прошлого. Многосоставное обращение вместе с тем имеет форму простой дневниковой записи о том, что с тобой происходит. Разговор с собой и с родным городом выражает и близкое общение с близким, родным, и сложное смутное чувство — страха, одиночества, тревоги, смятения, и сверх того и вместе с тем — непреодолимой силы связи с родными местами, со своим прошлым, с человеческой общностью, хотя бы ее составляли прежде всего «мертвецов голоса», память об ушедших и ушедшем. В разговорную простоту речи включены, как узлы движения смысла-переживания, сложно-слитные детали-метафоры,

которые превращаются в многообразное лирическое обращение — призыв к самому себе и неведомому собеседнику-слушателю. «... Так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских речных фонарей». «Рыбий жир фонарей» — это точная, зрительно точная передача впечатления от расплывающихся свечений, похожих на жирное пятно на темном фоне ночной реки. Зрительное ощущение соединено с вкусовой ассоциацией, сопряженной с наплывом воспоминаний о детстве, а в этом детстве чего-то очень близкого — и болезненного, и противного, и питательного, целебного. Тесно связана с этой следующая деталь-метафора: «... декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток». Опять точное зрительное впечатление, опять ассоциация с воспоминаниями детства, но, кроме того, возникает психологическая оценка: «деготь» темного декабрьского «денька» (очень короткого — только денька, не дня) становится «зловещим».

Детали-метафоры приобретают и большое метонимическое значение, как элементы единого ряда впечатления при возвращении в родной город. И значение каждой детали усиливается контекстом, перекликается со значением первых двух строчек, с основным мотивом — возвращения в родное, свое, до слез знакомое. В рыбьем жире речных фонарей и в желтке декабрьского денька двигается дальше ассоциативный ряд с элементами и зрительного предметного подобия (желез, фонарей, желтка), и звуковой паронимической связи (слез — желез — желток), и своеобразных психолого-поведенческих ассоциаций (глотать рыбий жир и глотать впечатления от теперешнего города). Все это объединено целостностью общего переживания. В целом это отрывок из дневника, но с внутренней законченностью, четким контуром лирического события-сообщения. И также осуществляется новый тип лирического времени — наложение друг на друга его разных пластов. Но здесь не в форме совмещения двух одновременных исторических пластов-образов, как в «Петербургских строфах», а в форме надвига прошлого лирического «я» на его сегодняшнее: «знакомый до слез, / До прожилок, до детских припухлых желез», и продолжают сейчас звучать «мертвецов голоса». Сближение разных времен сопряжено со сближением разных смыслов и переживаний в одном высказывании, даже в одной строчке.

Простота, естественность и напряженность высказывания выражена и в звуковой организации стиха: четырехстопный анапест с устойчивой цезурой и парными муж-

скими рифмами приобретает в этой интонации оттенок несколько протяжного, напевного и вместе с тем энергичного, страстного движения речи. В конце стихотворения реальность метафор, их бытовая конкретность приобретает дополнительное значение реализованного кошмара: «... и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок».

В 1931 году Мандельштам создает еще один вариант жанра лирического портрета, столь распространенного в те годы, также с небывалой для него бытовой, психологической, профессионально-психологической и национальной конкретностью и непосредственностью общения лирического «я» со своим собеседником и персонажем — «Жил Александр Герцович...». Общения в форме цепочки-описания и ряда вопросов и ответов самому себе и персонажу. И в этом общении контрастно сливаются сердечность, юмор, тоска, безысходность и тень надежды, чувство сопряженности судьбы с этим столь далеким по своему уровню и вместе с тем чем-то внутренне близким рядовым музыкантом. И неважно — был ли этот Александр Герцович беспомощным или в какой-то мере одаренным (скорее — одаренным) музыкантом. Существенно, что он связан с поэтом задушевной и сложной человеческой общностью, и что обоим «с музыкой-голубою / Не страшно умереть», и что для обоих «на улице темно». И что, несмотря на это, существует реальность и музыки, и сердечной, душевной связи. Грустно-шутливые вариации отчества: Герцович — Сердцевич — Скерцович — углубляют эту реальность, и непосредственность общности передана всем естественным ходом монолога-диалога, с небывалой ранее свободой интонационного движения и с исключительным мастерством того, что можно назвать интонационным языковым жестом. Эти жесты включают элементы просторечия, даже бытового жаргона («наверчивал», «всласть»), с использованием языковой стихии «еврейского музыканта» («как чистый бриллиант»), наивно влюбленного в сонату Шуберта, неожиданных поворотов значения слов, с неясной сложной ассоциативной метафорой («заученную вхруст»); элементы народно-песенной и ласкательной речи («голубою») и многие другие.

Композиция, движение стихотворения определяется этим же движением общения и через него высказыванием самого себя; «я», «ты» и «он» сливаются с этим движением. Трамплином лирического высказывания становится повествовательно-описательная характеристика другого человека, с его собственным лирическим началом, его душевной музы-

кой, которая передается с оттенком дружеского юмора. А затем этот Александр Герцович выступает лишь как участник своеобразного диалога, в котором собеседник является постоянным слушателем и даже активным участником, но его ответов не слышно. Они только подразумеваются с большим полем неопределенности возможных смыслов, но с довольно ясными эмоциональными границами поля, — собеседнику не менее тяжело, чем лирическому «я», но у обоих есть утешение: и мужество, и вера в силу «музыки-голубы».

Поэтому, хотя стихотворение представляет собой неповторимое и неразделимое высказывание «я», это «я» упоминается лишь в форме «нам», объединяющей лирического субъекта и собеседника. Лирическое время, после вводной справки в прошедшем времени, движется как дневниковое настоящее время, с элементами предчувствуемого будущего. Разговор идет здесь, сейчас, с этим собеседником, но без той конкретизации хронотопов, которую мы наблюдали во многих стихах Твардовского, Прокофьева, Заболоцкого, Мартынова, Смелякова, Павла Васильева. Чистое движение времени, но с предельной насыщенностью его конкретностью общения с другим человеком. Именно эта конкретность общения с конкретным другим человеком резко отличает поэтику этого стихотворения от поэтики Мандельштама до 30-х годов. С этим связана предельная разговорность интонации и свободные переходы в разные пласты речи. В разговорности также совмещаются психологические, поведенческие, «предметные» детали, обнаженная прямота речи, но со спайками языка автора и языка собеседника и языков разных культурных и национальных слоев: «евреизм» («как чистый бриллиант») и народно-русское «голуба», и со сложной, иной раз трудно переводимой на язык понятий метафоричностью и метонимичностью («А там — вороньей шубою / На вешалке висеть...»). Земля для Мандельштама продолжает гудеть метафорами, но этот гуд включен в предельную простоту и кажущуюся бессвязность. Как и в других стихах 30-х годов, прозаизация речи соединяется со строгой организацией стиха и элементами музыкального, даже музыкально-песенного начала («на узеньких на саночках»). Четкая схема четырех- и трехстопного ямба включает своеобразное чередование дактилических и мужских рифм, что также создает эффект сочетания энергической разговорности и певучести. И систему повторов и поворотов с небольшими вариациями, даже целых строк («чего там? Все равно»).

Поражает на малой площади стихотворения (24 строки) богатство и как бы внезапность интонационных переходов — и по смыслу, и по синтаксическим конструкциям. И плавно-повествовательные, хотя и несложно построенные предложения (с инверсиями и без инверсий) с «нормальной» последовательностью членов предложения (первое четверостишие); и отрывистые восклицательные и вопросительные предложения — без глаголов, иногда без сказуемого и подлежащего («чего там»); и безличные, но заостренно личные по смыслу обороты с глаголами в неопределенном наклонении («с музыкой-голубою/Не страшно умереть, А там — вороньей шубою/На вешалке висеть...»); и другие вариации, которые по своему богатству и многозначности могли бы быть темой специального анализа. Прерывистая, взволнованная, то более, то менее напряженная; то страстная, то задумчивая; то мужественно-утверждающая, то тревожная; то безнадежно-скорбная, то исполненная надежды и веры; то приподнятая, то точная, деловая; то с оттенком дружеской пародийности, юмора, то горько-ироническая — и еще ряд трудно переводимых на язык прозы эмоциональных оттенков речи человека, одновременно и мужественного и боязливого; уверенного и сомневающегося; отчаявшегося и полного веры в свое призвание и назначение. И резко увеличивается психологическая конкретность. На первом плане выступает энергия, прямота и вместе с тем трагическая сбивчивость смятенного человека; конфликт поиска пластической и гармонической свободы, реальности идеала — с катастрофизмом XX века.

Появляются и новые варианты сложных ассоциативных цепочек, столь характерных для стихов Мандельштама 20-х годов. Например, в стихотворении «Мастерица винюватых взоров...» (1934), которое Анна Ахматова называла лучшим образцом любовной лирики XX столетия. Однако эти цепочки<sup>1</sup> теперь связаны с психологическим анализом и отчасти самоанализом и своеобразным лирико-психологи-

---

<sup>1</sup> Их принципиальную зыбкость, многовариантность смыслов и вместе с тем определенные границы возможных истолкований интересно осветил Ю. И. Левин в статье «Семантический анализ стихотворения» (Сб. «Теории поэтической речи и поэтической лексикографии». Свердловский пединститут — Шадринский пединститут. 1971, с. 13—23). Этому автору принадлежит и анализ нескольких других отдельных стихотворений Мандельштама, в их замкнутой целостности и в их контексте. Ряд наблюдений, истолкований на материале стихотворений более ранних периодов убедительно дан в неоднократно уже упомянутой книге Л. Я. Гинзбург «О лирике».

ческим портретом, включающим и штрихи внешнего облика «мастерицы виноватых взоров, маленьких держательницы плеч». Уже две первые строчки дают с поразительным лаконизмом психологический образ типа личности, женщины, и в этих же двух строчках уже начата целая система образов лирического потока, события, изображения сложных взаимоотношений героини с лирическим «я». И в движении этого потока также использована новая свобода разговорной интонации, достигнутая Мандельштамом в 30-е годы. Напомню еще для сравнения «Ламарк» (1932). Там чуть намеченный, но все же индивидуализированный набросок личности («старик, застенчивый как мальчик»), персонажа является начальным элементом грандиозного трагического лирико-философского образа судеб эволюции всей живой природы, места в ней человечества и напряженно-смятенного авторского сознания.

Соединение динамических ассоциативных метафор с психологической характеристикой, анализом и самоанализом человеческой личности в ее неповторимости, с новой непосредственностью, вольностью движения разговора (обычно явного или скрытого диалога, но без слышимых реплик) с персонажем-собеседником, зримым или незримым, и с самим собой проходит через всю лирику Мандельштама этих лет и глубоко связывает ее с общими тенденциями развития поэтики русской советской лирики не только 30-х, но и всех последующих лет.

Событийность и предметная метафоричность, глубина лирической медитации, выраженной слитным движением музыки, живописи и архитектуры слова, свойственные всей лирике Мандельштама, приобретают новую степень лирической активности и свободы, тем самым — проникновения в конкретность лирического начала эпохи и новой возможности воспроизведения его лирическим стихотворением. Лирической свободы несмотря на — и вместе с обостренным чувством трагических разрывов бытия, времени, человеческой личности, разломов и тупиков всего движения природы и человеческой истории. Это чувство разрыва, пропастей, отсутствия «подъемных мостов» через зияющие провалы переходит в ряде стихотворений в поэтику сна, кошмара, бреда, в которой отражены и реальные трагические противоречия, разрывы данной эпохи, данной личной и народной судьбы, и противоречия судеб человечества, его истории, нарастающие предчувствия новых внутренних и внешних катастроф. Отметим, в частности, прозорливые стихи Мандельштама этого времени, направленные против



итальянского и немецкого фашизма. Все это, вместе с обостренным ситуаций личной судьбы Мандельштама, вместе с потребностью установления контакта с действительностью, проникновения в ее идеально-реальное начало, в ее «небохранилище», определило собой своеобразное сочетание в ряде стихотворений Мандельштама 30-х годов темных, алогических сцеплений, выстроенных в один ряд далеких друг от друга и даже несовместимых понятий и образов, наплывания их друг на друга — и открытия новых «подъемных мостов», скрытых и явных связей или даже органических совмещений «безумия» с «умом». А некоторые стихи становятся образцами и независимых от интонаций личного разговора, самых обобщающих лирических размышлений. Прочитую характерное «натурфилософское» короткое стихотворение 1932 года:

Шестого чувства крохотный придаток  
Иль ящерицы теменной глазок —  
Монастыри улиток и створчаток,  
Мерцающих ресничек говорок —  
Недостижимое, как это близко:  
Ни развязать нельзя, ни посмотреть —  
Как будто в руку вложена записка  
И на нее немедленно ответь.

Такие, казалось бы, абстрактные стихи создавались Мандельштамом одновременно со стихами, насыщенными приметами современной жизни, судеб и речи людей. И несмотря на, казалось бы, крайнюю отвлеченность и резкое отличие жанров, легко видеть и глубокие тематические, психологические переклички как бы бытовой и философской лирики. А с другой стороны, стихотворение ясно перекликается с проблематикой натурфилософского «Ламарка» и с основной проблематикой общей научной мысли, метанауки и того, и последующего времени. В стихотворении возникает тема «шестого чувства», в самом прямом естественно-научном смысле, как существующего природного явления. Набор деталей-метафор дает выпуклую характеристику двойственного смысла глубинных взаимоотношений и форм развития жизни на земле — и «монастырей» улиток, и створчаток («створчатками» здесь Мандельштам, по-видимому, называет двустворчатых моллюсков), и «говорка» их «ресничек». Заимствованные из описательного естествознания приметы, названия, термины оснащены скрытыми и явными метафорами. Реснички моллюсков могут говорить, а башенковид-

ные раковины улиток могут сопоставляться с монастырями, — и по отдаленному зрительному подобию, и по более сложной гомологии, ибо образ жизни улиток в их раковинах можно сопоставить с образом жизни монахов в их кельях. Затем из предметно-одушевленного естественно-научного образа возникает более обобщающий и менее ясный психологический и натурфилософский мотив: близость самой недостижимости — тайны шестого чувства, ибо природа уже реально осуществила в реальных ящерицах и улитках то, что пока недостижимо человеку. Вспомним для сравнения у Заболоцкого мотив некоторых потерь возможностей жизни при переходе от животного мира к человеку и поиски возобновления и развития этих возможностей на новой, человеческой основе. И сущность проблемы подытожена в удивительном образе-метафоре двух последних строчек, где поведение природы как целого, в ее огромной совокупности, неожиданно уподобляется малой бытовой детали поведения человека. Сравнение поражает резкостью перехода от очень далекого к очень близкому, своему, домашнему. В этом переходе, уподоблении природы какому-то лицу, которое вложило в руку человека какую-то записку о чем-то требующем немедленного ответа-информации (с каналом обратной связи, если пользоваться представлениями будущей теории информации), соединены и естественно-научное и философское понимание, и сила конкретности сопереживания, со-бытия обратной связи человека с глубинными тайнами, возможностями и требованиями природы.

Так в четырех строчках совмещено несколько глубоких поэтических мыслей-образов, которые трудно перевести на язык научных понятий, но которые тем не менее тесно связаны с новейшими представлениями биологии и философии XX века и с типическими стремлениями человеческой личности этого века. В частности, с представлением о связи всех ступеней эволюции и о существовании таких возможностей жизни на некоторых более низких ступенях, которые пока еще человеку недостижимы, но которые позже стали исследоваться современной бионикой. И с еще более глубоким представлением о том, что все же существует неведомая нам объективная информация живой природы человеку об этих возможностях, и она требует обратной связи, ответа со стороны человека. В натурфилософском стихотворении нет задачи прямого сопоставления с внутренней жизнью человека, но оно позволяет такие сопоставления, своеобразные натурфилософские символические истолкования внутренних проблем человеческой личности.

В самой общей форме пафос поэтики этой лирики Мандельштама также перекликается с пафосом соединения неба и земли в конкретности земных дел: «Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра. // И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом» («Я скажу это начерно, шепотом...», 9 марта 1937). Мандельштам говорил это «начерно, шепотом» среди смятений, одиночества, тупиков — и все-таки мог сказать про себя: «И когда я умру, отслуживши, / Всех живущих прижизненный друг, / Чтоб раздался и шире и выше / Отклик неба во всю мою грудь!» («Заблудился я в небе, — что делать?..»). И отсюда своеобразная программа новой народности поэзии, «таинственного родства» народа с поэзией и родства разнородного, далекого и близкого. «Народу нужен свет и воздух голубой, / И нужен хлеб и снег Эльбруса». Народу нужно и то, что приближает к небу как образ-символу всего идеального, высокого и вместе с тем имеет вполне конкретное жизненное содержание, ибо и конкретный «Эльбрус», и Кавказские горы народу действительно нужны во всех смыслах. Это слияние, совмещение оттенено и самой музыкой стиха Мандельштама, в том числе аллитерациями — «... голубой... хлеб ... Эльбрус», ассонансом — «свет ... снег». Нужна такая поэзия высокой народности, такой «стих таинственно родной», который помогает народу «вечно просыпаться» и его звучаньем «умываться» («Я нынче в паутине световой...», 1937).

### **11. Твардовский. «Я иду и радуюсь...» «Песня»**

Мандельштамовский пафос «прижизненного дома» 30-х годов как «небохранилища» парадоксально перекликается и контрастирует с пафосом Твардовского — дóма и дороги к реальной идеальности, к «небохранилищу» основной массы живущих и работающих, народа, конкретного времени, современников.

Напомню сначала стихотворение 1934 года, которое можно считать отчасти программным: сам Твардовский начал им небольшой сборник своей избранной лирики, уже много позже, в 1958 году — «Я иду и радуюсь. Легко мне...». Оно является примером наиболее «чисто лирического» жанра лирики, где «я» прямо говорит от себя и о себе. Но «я» опять

непосредственно сопоставлено с другим человеком — «товарищем». Лирическое высказывание построено как чередование высказываний о себе, обращений к самому себе и читателю, и высказывания как обращения к этому товарищу. Товарищу очень обобщенному, — «безвестный друг». Но и как отдельному человеку, с личной судьбой. А с другой стороны, эта личная судьба — также обобщенная, частица коллективного подвига в бою за славные дела. В контрасте, в параллели и в душевном товарищеском родстве с этой судьбой движется высказывание лирического «я». И чередуется с конкретной картиной весеннего пейзажа, в котором «я иду». Описанием отдельного момента жизни, бытия, мирного и радостного. «Иду» имеет не переносный, а прямой смысл. Характеристика переходит в пейзаж: «Дождь прошел. Блистит зеленый луг»; «Над полями дым стоит весенний». И в другой строфе — «веточку двурогую сирени / Подержал и где-то обронил». Не просто веточку сирени, а «двурогую». Как будто совершенно лишний эпитет, но именно он создает впечатление не только «предметности», а «предельной конкретности» — и нашего непосредственного присутствия здесь, сейчас, рядом с этим идущим молодым человеком. Причем, в отличие от крупного плана во многих стихах Заболоцкого, в крупном плане Твардовского нет нарушений естественных пропорций вещей; сиреневая ветка у него не становится огромной. И возникает особый психологический ракурс: «где-то обронил. Может быть, тут беззаботность, а может быть, и задумчивость? И усиливается контраст между тем, как идет сейчас жизнь человека («я иду живущий, полный сил»), и судьбой безвестного друга, который где-то погиб. И отсюда естествен резкий переход к последней строфе через многоточие, многозначительную паузу. С типичной диссимметрией, то есть — и аналогией, и изменением мотива конца первой и всей второй строфы. Первая строчка повторяет три ключевых слова последней строки первой строфы: «мой», «товарищ», «друг», и затем повторяется мотив его гибели, но уже в настоящем, а не в прошедшем времени. И трансформируется само понятие гибели — говорится погибшему «лежишь», как если бы это был живой. Ассоциация смерти и жизни намечена и ассонансом: «лежишь — жить», хотя тут же явно противопоставлено это лежание — жизни и пению. А слово «петь» создает скрытую параллель между жизнью безвестного друга и творчеством и «пением» самого поэта; более того — «петь» в буквальном или переносном смысле включается в само определение жизни.

И в главном мотиве товарищества с человеком подвига и своей готовности к подвигу даже ценой жизни вычленяется дополнительный элемент своеобразного утешения погибшему — «ты не сетуй». Почему не сетуй? На вопрос дают ответ две заключительные строчки: главное утешение состоит не только в славных делах, но и в том, что оставшиеся жить хотят умереть только таким же образом! В том, что подвиг не остается одиноким, включает коллективное начало. Чувство общности с безвестным героем перерастает в обязательство и даже мечту о повторении его судьбы: И эти обязательство, готовность, мечта вытекают из сути авторского «я» как «наследника жизни этой», именно э т о й всей жизни. И жизни всех тех, кто погиб за жизнь. И кончается стихотворение своеобразным сочетанием восклицательного знака и многоточия, пафоса и раздумья.

Стихотворение исполнено, как и многие стихи тех лет (вспомним хотя бы Бориса Корнилова), двойным пафосом — жизнеутверждения сейчас, здесь, и предчувствия, готовности к большой мировой битве; чувства близости к тем, кто в ней участвовал и участвует; готовности к жертве. Но в отличие от Корнилова готовность к подвигу высказывается без всякой эмфазы, романтической приподнятости. Интонацией спокойного раздумья, сопоставимой с интонациями традиционного жанра медитативной элегии. Местоимение «я» повторяется в шестнадцати строчках четыре раза, в том числе три раза в начале строки, акцентировано анафорой и, кроме того, усилено тройным повтором слова «мой». Но «я» принципиально выведено за свои пределы, опосредствовано сочетанием с «ты» (тебя — ты — твоя — ты — также четырехкратной вариацией прямого обращения к другому человеку, и человек этот дважды назван товарищем, другом); «мой» относится так же к нему, как к себе. «Я» и «ты» приобретают черты коллективной, слитной личности. «Ты» здесь и один, и многие. «Я» в этой коллективности также не какой-то отдельный от автора лирический герой. Нет, здесь лирический герой — это сам автор, Твардовский 1934 года. Но его авторское сознание здесь, с одной стороны, выступает в форме прямого высказывания от себя, а с другой — в типичном жанре лирики с «опосредствованным» выражением себя.<sup>1</sup> Такое опосред-

---

<sup>1</sup> Ср. замечания Л. Я. Гинзбург об «опосредствованном выражении авторского сознания» в лирике Иннокентия Анненского (О лирике. М.—Л., 1964, с. 345).

ствование было широко распространено в лирике и до Твардовского. Но здесь «я» и «ты» выступают как «мы» таким образом, что «я» как неповторимая индивидуальность включает в себя и другого человека, и целую цепочку человеческих связей и связей человека с природой. Не только тема товарищества, но и принцип товарищества (и не только с конкретным имяреком, но с любым человеком в пределах общности исторического пафоса) становится внутренним принципом построения и движения лирического высказывания, его поэтики. Этот принцип получил в дальнейшем развитие и в поэмах, и в поздней лирике Твардовского.

В лирической конкретности этого принципа намечились и другие мотивы, характерные для всего будущего Твардовского. Мотив наследника, человека, осуществляющего связь времен. Мотив ответственности живых перед мертвыми, погибшими ради общей жизни этой, за семь лет до начала Великой Отечественной войны, — мотив, столь развернувшийся в послевоенной лирике Твардовского. И еще больше определились признаки дальнейшего развития психологизма Твардовского. При всей кажущейся и действительной простоте — сложно соотнесены индивидуальное и коллективное переживания, человеческое и природное событие и со-бытие, сиюминутное и долговременное. И соединены два типа лирического времени: движущееся настоящее и более широкое, объединяющее прошедшее («пал»), настоящее и будущее — как самого лирического «я», так и его товарищей и друзей.

Стихотворение было написано после завершения коллективизации, тогда же намечилось облегчение и личной судьбы Твардовского. Однако и в этот относительно благополучный год поэт чувствовал остроту мировой обстановки и нарастание чего-то смертоносного, о чем предупреждала и победа фашизма в Германии. За год раньше, в 1933-м, оформились упомянутые «Братья» — одна из вершин лирики Твардовского и всей лирики этих лет, в которой лирическое начало прозвучало как осознание судеб крестьянской семьи и одного из ее «наследников», разрыва и связи времени. В поэтике этого стихотворения, как и в стихотворении «Я иду и радуюсь...», уже полностью преодолена погоня за прозаизацией. Но в «Братьях» сильнее выражена сюжетно-повествовательная основа, в «Я иду и радуюсь...» — прямота лирического высказывания, в целом типично разговорного, но несколько облагороженного, с элементами сдержанно-ораторской и музыкальной речи, системой по-

второв, хотя без их нагнетания, системой движения метонимий и точной нагой речи, в которой все слова значат то, что они значат, хотя есть скрытые параллелизмы и символика. Метрической схемой «Я иду и радуюсь...» опять является хорей, и притом — пятистопный, примеры которого мы видели в стихах Прокофьева и Павла Васильева. Там он играет еще большую роль. Хорей ближе, чем ямб, господствующей ритмической тенденции естественного языка, хотя в русском стихе ямб всегда преобладал.<sup>1</sup> В лирике Твардовского 30-х годов хореем написано около 45 % стихотворений, больше, чем ямбом. Это резко отличало ее от господствующего поэтического потока и отражало тенденцию и к большей разговорности, и к большей песенности стиха. Среди хореев в эти годы начинает преобладать пятистопный<sup>2</sup>; у Твардовского преобладал четырехстопный (28% от общего количества стихотворений 30-х годов и около 60% от общего количества хорейческих стихотворений), но пятистопным написаны важные стихотворения тех лет — «Строитель» (1934), «Выезжали на ночь в холодок...» (1934), «Смоленщина» (1935) и др.

Другой пример поэтики Твардовского этих лет — стихотворение «Песня» (1936), одно из лучших и с одной из главных тем всей лирики Твардовского — матери и сына, преемственности связей и конкретности прошлого и настоящего, предчувствий будущего.

Совмещены диалог, лирический портрет-рассказ о лирической героине, к которой обращено высказывание лирического «я», штрихи истории отдельного человека и через него всего народа. И есть лирический сюжет, даже элементы фабульности — того, что можно рассказать прозой: встреча сына с матерью (она приходит к нему в гости); сын проигрывает матери патефонную пластинку с записью старой русской песни, которую когда-то пела мать. И вот сын вспоминает за нее. Резко совмещаются два хронотопа, наплывом, как в кино (ср. выше). Два времени — теперешнее, которое движется вместе с лирическим «я», его высказывание, и — прошедшее, зафиксированное одним днем работы крестьянки во время жатвы. Это прошедшее матери, но оно было и прошедшим лирического «я», тогдашнего ребенка. А сейчас «ребенка плач несмелый»

---

<sup>1</sup> Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. — Изд. Смоленского пед. института, 1972, с. 70.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Современный русский стих, Метрика и ритмика. М., 1974, 108—115 (табл. 4, 4а).

слышится лирическому «я» вместе с той песней, которую тогда ему напевала мать, чтобы он не плакал. Но оба хронотопа спаяны не только одним лирическим событием и единым, однократным высказыванием поэта, но и как бы полным соприсутствием сегодняшнего «я» поэта с тем плачущим несмело ребенком и с той, прошлой, и с этой, теперешней, переживающей, вспоминаящей матерью. «Я» видит, слышит и то, что в бытовой реальности видеть и слышать не может. Так, в столь простой и непритязательной форме, совершается чудо слияния двух индивидуальностей, которые вместе с тем остаются самостоятельными, и двух хронотопов. Автор присутствует незримо в воспоминаниях матери, продолжает с ней сегодняшний, теперешний разговор, но обращается к ней так, как будто та, молодая мать продолжает жить сейчас в этой матери-старухе, возрождается в совместном переживании ее и сына. И сын тут же напоминает, что было и продолжает как бы сейчас происходить: «Ты присела... Ты присела... Ты забылась...» Это — удвоение личности и удвоение настоящего времени через двойное совместное прошедшее время. Такое совмещение времен не только продолжало те совмещения разных пластов времени в едином настоящем, которые уже отмечались выше как одно из достижений лирики XX века, но и стало новым лирическим синтезом. Совместимость и удвоение времен создается глубочайшим чувством не только близости, но и родства человека с человеком, и не только родства, но и как бы взаимопроникновения их личностей в некие особые минуты.

Наплыв прошедшего в настоящее осуществляется с помощью особого типа детали, предметной и не предметной одновременно, — пластинки с песней и ее проигрывания. Деталь получает собственное движение и время, приобретает маленькую историю самой себя; но это бытие вместе с тем играет роль действенного знака, сигнала своего инобытия, вызывающего из глубины прошлого один из ярких эпизодов жизни двух людей. Как ключом, открывает замок Памяти и Времени, вскрывает большой поток жизни.

Напомню, что такие ассоциативные сигналы-детали характерны именно для литературы XX века; в частности, их роль разработана поэтикой воскресения утраченного времени у Пруста.<sup>1</sup> Там у мальчика-рассказчика вкус бисквита вызвал целую цепочку картин более раннего

---

<sup>1</sup> См. об этом на ряде других примеров: М а к е д о н о в А. Творческий путь Твардовского, с. 154—155, 214—217.



детства. Здесь аналогично действует слушание патефонной пластинки. Может показаться парадоксальной переключка Твардовского с Прустом, тем более что во время написания «Песни» он вряд ли его читал. Это пример частичной конвергенции, несмотря на коренные различия тематики, мировоззрения, жанра. Но конвергенция только частичная. Деталь — наплыв воспоминания, сигнал прошедшего в настоящем у Твардовского принципиально отличается от прустовских деталей-сигналов и структурой, и функцией. Во-первых, более развернутым, более сложным и более, так сказать, объемным, менее зависящим от субъекта становится собственное бытие этой детали. Не просто мгновенное впечатление, а целая сцена слушания пластинки и песни, процесс ее воспроизведения как особый самостоятельный творческий акт, в котором песня приобретает собственную жизнь — «вырастает песня вдруг». Во-вторых, наложен обратный ход времени; происходит не только воскресение утраченного времени, совмещение прошлого с настоящим, но и обратное совмещение настоящего с прошлым. В-третьих, у Пруста мальчик, вспоминая прошлое, участвует в нем только пассивно, как вспоминаящий сегодняшней мальчик. А здесь современный взрослый Твардовский сопresentствует и говорит с собой, как плачущим ребенком. Со-бытие во времени и со-бытие двух людей в двух разных хронотопах становится единым лирическим событием, свободно, самостоятельно движущимся по собственному закону. Лирическое сознание не только опосредовано объективным миром, вне его находящимся, но само превращается в этот объективный мир, в его целостную социально-психологическую историю, прежде всего историю женщины-крестьянки, ее труда, «горькой жизни той», и ее теперешней встречи с сыном.

Поэтика памяти в этом стихотворении, во-первых, выразила общие тенденции развития художественного сознания XX века, тенденции, которые было бы неправильно приравнивать к так называемому модернизму. Во-вторых, — общие тенденции развития поэтики именно русской советской лирики 30-х годов. И, наконец, в-третьих, — особенности поэтики именно Твардовского — проникновение средствами лирики в событийную и психологическую многоосластность, многослойность памяти, объединение в ней связи и разрыва времен, прямого и обратного движения времени в его развитой конкретности. Эта конкретность была и предметной, и социально-бытовой, и пейзажной, и психологической. И мы видим, чувствуем, слышим, как

тихо в поле ходит рожь, как сиротливо весь день кланяется женщина, молодая мать, в знойном поле во время жатвы. «Сиротливо», «кланяешься» — это типичные поведенческие метонимии-метафоры-детали, раскрывающие большое поле смыслов. Кажущаяся самоочевидность деталей вскрывает сложное богатство ассоциативных связей, понятных только в контексте всего стихотворения, лирического события. Почему кланяется мать во время жатвы? Ибо часто и низко приходилось наклоняться во время жатвы — традиционной и тяжелейшей крестьянской работы. Отсюда неожиданное, но совершенно точное сопоставление с поклонами, и оно передает тяжесть работы больше, чем что-либо другое. Но поклоны всегда адресованы кому-то, и всплывает поле ассоциаций, с этим сравнением связанных, — поклон людям, поклон полю, урожаю, земле, поклон своей невидимой судьбе — все входит в это одно слово «кланяешься». А почему сиротливо? Странный, непонятный, на первый взгляд, эпитет! При чем тут сиротство? Но — очень при чем. Очень психологически точно, глубоко сказано, хотя и трудно перенести эту психологическую логику на язык обычной рассудочной логики. Может быть, сиротливо потому, что в этот момент жница была одна (вспомним реалии семьи Твардовского, хуторского хозяйства). Может быть, и потому, что нагибалась при жатве так низко, как кланяются сироты. Может быть, и потому, что в крестьянском народном сознании самый тяжелый труд, тяжелые переживания ассоциировались с сиротством. Может быть, потому, что еще слышен несмелый плач ребенка, ибо некогда жнице сейчас им заниматься и некому кроме нее заниматься им, и ребенок, хотя и бессознательно, чувствует себя сиротливо, и это чувство передается его матери. И весь тяжелый труд жатвы (перебрать по былинке, по горстке всю ниву) с этим чувством сиротливости ассоциируется. Ибо кругом было «глухо, сонно, жарко». Все это и, может быть, еще что-то вызывает один эпитет.

А дальше посредине строфы происходит новый поворот. Возврат сына к теперешнему диалогу с матерью. Сын вырос. Мать жива. То прошлое давно отошло назад... И вдруг: «Что ж ты плачешь?» Тут всплывает из глубинной глубины наверх еще более богатое поле лирической недосказанности. Как бы перебираются три возможные причины этого плача и три возможных ответа на вопрос. И все три отвечают истине, и все три составляют только часть истины, того непосредственного целого, которое все же передается

этим вопросам-ответами. Да, эта мать многое пережила к тому времени, когда сын смог проиграть ей эту песню на пластинке. Многое и кроме той горькой жизни. Отметим попутно необыкновенную выразительность, казалось бы, ничего не говорящего определения «той» (вспомним есенинское «По тому ль песку...»). Она горькая была, та жизнь. И она уже не только та жизнь, — та, которая прошла, и та, которая тут сейчас вспоминается, и та, которая подразумевается в промежутке между той сценой и теперешней, и та, которая и сейчас существует внутри другой, более радостной жизни. О многих недосказанных судьбах матери мы узнаем из других стихов о ней сына. Здесь же — только многоточие, только неслышимый, невидимый плач, рассказывающий и о том, что сказано, и о том, что не сказано. Плач, в котором смешались и печаль прошлого, и радость настоящего, и многое другое. Неожиданность и правда третьего из возможных ответов на вопрос особенно глубоко проникает в нас и в материнское чувство, в его силу и сложность. Нарастание значимости вопросов передано и нарастанием размеров предложений, их формулирующих. И все это создает эмоциональную кульминацию стихотворения, как песни о жизни и о песнях, о прошлом и настоящем, о судьбах крестьян, о материнской любви. О связях и разрывах времен.

Последние две строчки стихотворения вновь перекликаются с началом. И заключительный контраст между продолжающимся пением машины и молчанием матери создает завершающий аккорд. Молчание также дополнительно углубляет лирический образ матери, в реальной суровости ее жизненного пути, в реальной красоте ее материнского и трудового начала, которое не любит многословья и говорит само за себя и теми сиротливыми поклонами, и той песней над плачущим ребенком, и этим молчанием рядом с живым, здоровым, выросшим сыном. Образ, созданный стихотворением, — это именно лирический образ. Он весь дан в соотношении с лирическим «я», через его высказывания. Но это и образ другого человека, и образ истории народной жизни, созданный с применением средств психологической прозы, лирического рассказа-очерка.

Огромную роль здесь играет интонация задушевного разговора наедине сына с матерью, с предельной простотой речи («Ну-ка, слушай...»), но без вульгаризмов, резких речевых контрастов. Интонация сдержанного волнения, глубокого, местами как бы прорывающегося чувства, иногда сдержанно акцентированного — например, в начальном об-

ращении: «мать родная, Митрофановна моя». Это — речь немногословной и неприкрашенной глубокой сердечной близости. И речь о песне сама местами переходит в песню, с песенными повторами («Ты присела... Ты забылась...»). Речь включает в себя и своеобразные безмолвные ответы адресата: «Вот и вздрогнула ты, гостья!», «Что ж ты плачешь!». В отличие от «Я иду и радуюсь...», почти нет прямой лирической медитации, рефлексии; медитация целиком вложена в цепь деталей и своеобразных интонационных речевых жестов («ну-ка», «вот и» и т. д.). Но в начале стихотворения дана как бы предварительная справка о своей исходной лирической позиции — «сам не помню и не знаю». Эта «справка» оттеняет значение последующей детали-сигнала как воскрешения утраченного времени-памяти, акцентирует спонтанность и неожиданность лирического события. Далее в той же начальной строфе лирическое «я» повторно напоминает о себе, но только обращением к матери. И затем уже в третьей строфе — констатацией своего мысленного присутствия, глаголом в первом лице «вижу». Переживания даны как бы извне, но напряженный лиризм создается этой системой обращений «я» к «ты» и подразумеваемых ответов. Лирическое напряжение, кроме того, создается, как мы видели, и на примере предыдущих стихотворений, системой повторов ключевых слов-лейтмотивов. Ключевые слова-мотивы: «песня» (повторяется 6 раз), «ты» (5 раз), «мать» (3 раза, но если учесть, что «ты» относится к ней, то 8 раз), «поле» (3 раза), «рожь», «бабье» (2 раза). Акцентируют мотив «песни» и повторы-анафоры указательного местоимения (два раза «этой», «ту»).

Звуковая организация стиха опять построена на метрической схеме четырехстопного хоря. А в 1936 году Твардовским написано 10 стихотворений, плюс 3 стихотворения чередованием четырех- и трехстопного хоря, из общего количества 23 стихотворений этого, очень «урожайного» года творческого пути поэта. При всем разнообразии ритмико-звуковой структуры этих хореев общей чертой является своеобразная музыкально-разговорная организация. Резко преобладает куплетная строфика с ясно обозначенными смысловыми границами строф. Как и в «Я иду...», сочетаются монологические и диалогические элементы и разворачиваются два параллельно-контрастных плана высказывания и два хронотропа, но здесь гораздо более сложных. Их сопоставление разделяет и объединяет две последние строфы, резко отличные, с двумя разрывами изображаемого времени и скачками движения смысла, но с сохране-

нием строфической общности контрастных половинок каждой строфы. Это усиливает движение основного внутреннего контраста — прошлого и настоящего и прошлого в настоящем.

Принципы звуковой системы во многом подобны системе «Я иду и радуюсь...»: то же стремление к гармоническому многообразию, к соединению свободы и строгой организованности речи. Аналогичное соединение разных синтаксических фигур: от коротких назывных предложений («Бабыя песня. Бабые лето»), вносящих элемент отрывочной, особо непринужденной речи, до относительно сложных предложений (вторая строфа). Все предложения, кроме одного, занимают не более двух строк; границы предложений большей частью совпадают с границами ритмических подразделений, и резко преобладают предложения, отвечающие парам строк в одной и той же строфе. Количественные отношения звуков и букв конкретизируют особенности, связанные с общей звуковой организацией разговорно-песенно-медитативной интонации.<sup>1</sup>

Сравнение обоих стихотворений Твардовского со сходными по тематическим мотивам, настроению, функции лирического «я», его соотношений с лирическим «ты» и даже

<sup>1</sup> Чтобы выявить специфику звуковой организации, здесь и дальше применяются сравнительные подсчеты частот фонем в стихотворной речи и в «среднем» русском языке, используя данные подсчетов разных авторов, начиная с Пешковского, затем Г. Г. Белоногова, Г. Д. Фролова, Г. А. Калининой, А. П. Журавлева и др.; в основу положены подсчеты, приведенные в работе Л. В. Бондаренко, Л. Г. Зиндера, А. С. Штерн («Некоторые статистические характеристики русской речи». — В сб.: «Служ и речь в норме и патологии», вып. 2. Л., 1977).

Отношение гласных и согласных (около 70%) и общее распределение букв и фонем близко к среднестатистическому в русском языке, но среди букв на первом месте [а], не [о]; увеличивается частота [у], хотя по сравнению с «Я иду...», уменьшается, — что можно сопоставить с отсутствием ключевых для того стихотворения слов-понятий «умру» и «иду». Среди согласных, как и в «Я иду...», преобладают [н+n'], затем [т+t']. Но третье место занимает [с+c'], а не [j]. Отношение суммы сонорных и звонких согласных к сумме шумных и глухих составляет 155%. Это в 1,5 раза больше, чем среднестатистическое. По сравнению со среднестатистическими резко повышены частоты [ж] (почти вдвое), [п+p'], затем [н+n'], [л+l'], [м+m']. Доминантная роль согласных [н], [т], [с] частично связана с ключевыми словами «ты», «мать», «песня». Наблюдаются также повторы пар звуков: *пе* (9 раз), *по* (6 раз), *ти-ты* (7 раз), затем *ли-ле-ал*, *ро-ро*, *айе-ай-ой*; переключки симметричных сочетаний звуков, например *то-йот*, *ел-ле* и т. д., звуковые всплески — круглые переходы системы звуков, связанные с движением смысла интонации. Например: «Вот и вздрогнула ты, гостья,/Вижу». Здесь переключка фонемы [в] и слогов *во-ог-го* контрастирует и в то же время частично переключается со звучанием предыдущей строчки — «девки, бабы через луг».

сходными элементами ритмической структуры Прокофьева, Корнилова, Павла Васильева выявляет и пункты сходства и резкие отличия поэтики. И от всех лириков 30-х годов отличает углубленный, сложный, даже в своей наиболее ясной форме, психологизм; особая роль метонимических, поведенческих деталей — типа этой поднятой и брошенной веточки двурогой сирени. Уже одно только сопоставление такой предметной детали с описанием цветка у Васильева — вспомните «четверорогого, как вымя» — показывает их различия, несмотря на общие черты деревенских, «земляных» корней. Твардовский, как и большинство поэтов того времени, искал, выявлял идеальное, даже сказочное начало жизненной реальности своих современников и самого себя — «Я дорогой сказочной мчусь» («Дорога», 1937), но в гораздо большей мере, чем у других, в реальной конкретности. При этом Твардовский иногда также не чужд гиперболическим образам, но гиперболы у него более редкие и более умеренные. Вспомним гимн русской красавице у Павла Васильева. И тут, и там — несколько гиперболический образ. И тут, и там красота женщины изображена как сила, преобразующая окружающую природу. Но гиперболизм Твардовского гораздо ближе тому, что может реально показаться любующемуся красотой человеку, и сама красавица — это не «пава», любовница, с ее «телесным избытком», а крестьянская женщина-мать. Лирический портрет женщины включает в себя больше элементов конкретной истории ее жизни, ее биографии, прошлого («все ты горькие муки прошла»), в отличие от более сосредоточенного в настоящем времени и более одноцветного восторженного описания Васильева. И дает более углубленную психологическую характеристику и более конкретные предметные детали-приметы («копна темно-русых волос»).

Твардовский выделяется стремлением постигнуть самую углубленную, самую внутреннюю конкретность психологического движения лирического события в его многосоставности и целостности.

Так прокладывался путь к увеличению и углублению лирической свободы, к способности лирического «я» в едином высказывании включить в себя многоплановые сложные отношения с другими людьми, с историей окружающего мира человека и природы; к открытию новых возможностей лирика перерабатывать пласты психологической реалистической прозы и документальной прозы того времени. Это увеличение степеней лирической свободы, в отличие от

большинства лириков 20-х годов, вместе с тем выступает как новая, даже более жесткая организованность стиха, с возвратом к опыту классической лирической традиции.

Если учитывать весь контекст и поэзии Твардовского тех лет, и всей советской поэзии, то соединение жизнеутверждения с трагизмом, прозы жизни и ее поэзии в их общих противоречиях и пафосе движения, соединение конкретности и обобщенности выступают как дальнейший этап формирования общей лирической системы советской поэзии 30-х годов и «подсистемы» Твардовского.

## **12. Николай Рыленков. «Нет, не весна, а ты сама...»**

Это стихотворение написал в 1936 году тогда еще мало известный поэт Николай Рыленков. Широкая известность пришла к нему гораздо позже, но уже к этому времени вполне определились основные черты его индивидуальности. И формировалась она в той же требовательной, беспокойной, сложной обстановке, исполненной противоречий, но исполненной и пафосом общего поэтического подъема. Анализ поэтики Рыленкова посвящена уже немалая литература (ряд работ автора, В. С. Баевского, Г. С. Меркина, Е. Осетрова, В. Звездаевой, В. А. Редькина и других).

В лучших стихах Рыленкова 30-х годов хорошо видны и общие признаки поэтики «смоленской школы»: как бы «очерковая» конкретность, определенность переживания-события, обычно с элементами психологической «сюжетности» рассказа или диалога, с разнообразным переплетением лирического «я» и лирики другого человека, других лирических персонажей, героев; слитная интонация разговора-рассказа-напева; явная общая направленность и вместе с тем многоплановость лирического движения. И описание-разговор-рассказ перерастает в негромкое прямое лирическое высказывание, изливание души; его мелодическое начало особенно ясно выражено у Исаковского. А у Рыленкова в это начало входит дополнительный синтез музыкально-интонационной и предметной конкретности, новизны темы и своеобразной традиционности, даже «литературности». Здесь остановлюсь только более детально на этом стихотворении.

Оно отличается от большинства стихотворений Рыленкова и многих других поэтов того времени соединением не-

которой сюжетности с накалом страстного лирического высказывания от себя и о себе. Рыленковское своеобразие этого высказывания тем более замечательно, что его как будто и нет. Самые традиционные интонации, мотивы, почти банальные, похожие на то, что читано и перечитано. Традиционный русский лирический пейзаж, в самых общих его приметах, — поля, луга, скирды, стога, лесной ветер, роща с соловьем, грозы, ливни, высокие хлеба. И обычные слова любовной лирики. Простые параллелизмы образов природы и человеческих переживаний, иногда отрицательные, как в народных песнях («не весна, а ты...»). Простая система смысловых и звуковых подобий и контрастов, обращений и описаний. Простое перечисление-называние. И традиционный четырехстопный ямба. В чем же секрет столь непосредственно, без всяких анализов ощутимой, захватывающей лирической силы, задушевности, проникновенности?

Прежде всего, думается, в том, что очень сложный и сильный напор чувств выражен одним дыханием внешне однообразной мелодии, одного чувства, «сводящего с ума». Восторг, душевный подъем — и что-то грустноватое, даже с оттенком древней жалобы «заунывной» русской деревенской песни. Тревога, ожидание, робость, надежда — и самозабвение, растворение себя в безусловности чувства. В этой любви нет ничего от чувственного порыва, от того восторга плоти, который мы видели в стихах Павла Васильева и отчасти также Бориса Корнилова. Страстность излияния в то же время поражает своей целомудренностью. И почти нет предметных примет образа любимой, кроме одной малой детали, поведенчески конкретной и даже с «географической» привязкой («...над Десной / Косынской машешь расписной»). И неопределенных намеков, из которых видно, что любимая может «заводить песни» и «торить тропинку». И несмотря на эту как бы недорисованность образа — «кроме взгляда твоего, / Не нужно больше ничего». Нет и сложных психологических деталей, оттенков, столь характерных для немногочисленных любовных стихотворений Твардовского и тем более для отмеченного выше стихотворения Мандельштама. Но недорисованный образ любимой наполняет весь мир, просветляет его изнутри и с ним удивительно просто, прямо сливается. Сливается и с (не нарочито, но ясно отмеченным концовкой стихотворения) трудовым, земледельческим началом общения человека с природой. Происходит такое взаимопроникновение природы и человеческой страсти, нежности, томле-



ния, призыва и образов самой поэзии, песни человека и природы («соловья») об этой любви, красоте, что они уже воистину растворяются друг в друге, но растворяются так, что делают еще более выпуклой и свою собственную цельность, определенность, ценность. Ценность вполне личную, но и чем-то абсолютную, самую общую.

Да, — и это кажется парадоксальным, — в самое страстное, безоговорочно личное излияние вложено нечто коллективное, надличное. Начинается объяснение в любви не с того, что ты меня свела с ума, а с того, что ты свела моих друзей с ума! Это сказано с такой непосредственностью, что не сразу замечаешь некоторую странность такого любовного объяснения. И образ «самой» становится настолько обобщенным и универсальным, что в него можно вложить не только какую-то конкретную женщину с ее расписной косынкой, а и образ любой любви, молодости, весны и даже всей «моей земли». Все это слито в единой напряженной интонации единого непрерывного высказывания. Но единая, простая интонация внутренне сложна. Разговор влюбленного с любимой; почти ораторская сила обращения к ней, песни-призыва и даже песни-заклинания; элементы объективного описания пейзажа и некоего самокомментария, взгляда на себя со стороны, даже самоанализа («но разве выговору я?»). А в конце стихотворения та же интонация переходит в обобщающее размышление-пожелание.

В стихотворении сливаются разговор, песня, ораторская речь и своеобразный единый «романс», с проходящими через все стихотворение настойчивыми, как бы гипнотическими и влекущими цепочками нарастающих и варьирующих повторов и параллелизмов. Большую роль тут играют именно системы звуковых повторов, сквозных теневых рифм и ассонансов (в том числе внутренних и анафор). Резко преобладают рифмы и внутренние повторы с доминантной фонемой [a] — 16 рифм из 32, в том числе в «сквозных» в начале стихотворения, что сразу создает сильно влекущий звуковой напор, и затем 12 рифм на [o]. Из восьми строф каждая объединена сквозной рифмой, а в первой половине стихотворения сквозные рифмы прослеживаются по восемь строк подряд. Это уже создает эффект особой настойчивости мелодии. Многие сквозные рифмы к тому же богатые: «зной» — «лесной» — «Десной» — «расписной» — «поясной» — «весной» — «лесной». Такая настойчивость сквозных рифм уже сама по себе является уникальной особенностью стихотворения. Системе рифм подчинена система

дополнительных ассонансов, обычно ее повторяющих, усиливающих, разнообразящих, оттеняющих, дополняющих. Начиная с первой строфы, звуковой увертюры всего стихотворения, внутренние ассонансы («весна» — «сама» — «светла» — «заря» — «видна») дополняют сквозную рифму на а-а, и эти созвучия оттенены консонансом: «друзей» — «заря». И эта уникальная особенность усиливается внешне традиционной системой парных рифм, при этом только точных. Границы строк, как обычно в большинстве лирических стихов 30-х годов, четко совпадают со смысловыми и синтаксическими подразделениями. Пары строк сгруппированы в свою очередь попарно, образуя четко обособленные строфы, каждая из которых представляет собой внутренне законченный лирический эпизод-мысль, как в стансах и во многих народных песнях. В некоторых случаях вместо рифмы просто повторяются одни и те же слова — и в разных парах строк внутри строфы, и даже внутри одной пары (четвертая строфа).

Эта система создает и дополнительные звуковые скрепы между строфами, например первой со второй («поля» — «дубравы» — «твоя» — «твоя»); скрепляет и строфы с разной огласовкой рифм: «недаром» в начале третьей строфы ассонирует с «дубравы» во второй строфе, с «взгляда» в четвертой и с «разве» в пятой. А затем эти же а-а прослеживаются вплоть до последней строфы. Мелодическое нагнетание создают и повторы целых слов, некоторые из которых являются ключевыми и для всего стихотворения. Четырехкратный анафорический повтор «твой», «твоя» во второй строфе перекликается с «твой — твой — твоя» в той же строфе, с «твоего» в системе рифм четвертой строфы, с двукратным «ты» в первой строфе, с «ты» в третьей строфе и «тебя» в шестой строфе. Таким образом, в 32 строчках вариации прямого обращения к другому человеку повторяются 12 раз, причем 11 из них сконцентрированы в первой половине — 16 строчках — и 9 в первых 8 строчках стихотворения. Такая концентрация помогает эффекту заклинания-обращения. Повторами выделены также ряд других слов и некоторые словосочетания: «ты сама», усиленная рифмой, «про кого? ... для кого», «весна... весной» (трижды), «песню» (дважды), с дополнительной вариацией основы слова («петь», «запою», «певец», «напев», т. е. 6 раз варьируется тот же корень). Дважды повторяется «я» и дополнительно пять раз варьируется — «моих», «мне», «моя», «меня», «моей»; дважды — «ее» + вариация («она»), причем это третье лицо относится к песне, а не к человеку. Дважды

повторяется относительно редкое народное слово «непогодь» (в начале третьей и конце седьмой строфы, то есть почти симметрично), собственное имя «Десной», слова «край», «кого», с вариацией «кому». Характерны также вариации «видна» — «взгляда» — «увидев». Из 140 слов в 64 строчках повторяются или варьируют одно и то же значение и один и тот же корень 42 слова, а если учесть повторяющиеся союзы, частицы и предлоги — 60 слов. То есть повторяющиеся значения самостоятельных слов составляют почти 30%, а всех слов — 42%. Это гораздо больше, чем во всех других разнообразных стихотворениях, и эта система повторов является одним из средств уникальной «заклинательной» силы, благодаря сочетанию с богатством, разнообразием основного переживания.

Детали звуковой организации отвечают общему интонационному принципу. Среди согласных повышены частоты [в + в'], [j], [л + л'], [с + с'] и понижены частоты [т + т'], [р + р'], [к + к']. Отношение гласных к согласным — около 74,8%, то есть выше среднестатистического. Повышены частоты ударных [а] (больше 10%) и всех [у] (4,6%). Эти особенности связаны со стремлением к мягкости, мелодичности, любовной призывности речи и звучанием ключевых слов-понятий: «весна», «соловей», «любовь».

Так намечается еще один жанр лирики и вид разговорно-напевной интонации, в которой принцип гармонического многообразия совмещается с принципом мелодической настойчивости, даже относительного однообразия. Полезно сопоставить стихотворение Рыленкова с «Песней» Твардовского, близкой по объему и почти одновременно написанной. Общий принцип синтетической разговорно-напевной интонации, сходная метрическая схема. Но у Рыленкова — более активное, напряженное лирическое чувство, напевное начало и вместе с тем менее многоплановое строение, меньшее богатство психологических оттенков. Звуковая система гораздо более отличается от звуковых систем разговорной речи с сопоставимой тематикой, хотя также глубоко с ними связана.

### ***Выводы. Первые свершения и новые кануны***

Мы видели, что уже в разгаре разговоров о кризисе лирики на рубеже 30-х годов через «прозаизацию» и даже «антилирику» происходили возникновение новых и

перестройка старых лирических систем; появлялись выдающиеся образцы новой лирики Пастернака, Мандельштама, Заболоцкого, Мартынова, Прокофьева, Исаковского и даже только начинавшего Твардовского. А с 1932 года происходит фронтальный общий новый подъем лирики, созревание ее новых возможностей.

Бросается в глаза разнообразие индивидуальностей, часто резко контрастных, — от Даниила Хармса до молодых Твардовского и Рыленкова, от позднего Мандельштама до впервые выступившего Смелякова. Наметились и некоторые их переклички, и формировавшиеся течения. «Смоленская школа», с одной стороны, «линия Заболоцкого», с другой, выразили два взаимодополняющих пути и конкретизации, и новой обобщенности реалистической народности поэзии, углубления и напряжения реально-идеального начала новой действительности. Их дополняли течения в разных соотношениях более приподнятого романтического реализма — Прокофьева, отчасти Корнилова и других, но также более конкретного и «прозаизированного», чем романтика 20-х годов. И наметилось разнообразие лирических жанров — по тематике, по господствующей интонации, по соотношению лирического субъекта, «я», с окружающим миром, степени его опосредствования объективной реальностью и по другим признакам. Набор имен и примеров далеко не полон. Не удалось, в рамках пространства и задач нашей книги, остановиться на таких крупных явлениях, как лирика Ахматовой, Асеева, Тихонова, Петровых, далее — Ушакова, Кедрина, Светлова, некоторых «новокрестьянских» поэтов, отчасти продолжавших Есенина; и, наоборот, таких, как суровая романтика Михаила Голодного, как риторическая и рефлектирующая, во многом литературная, но искренняя и напористая романтика раннего Владимира Луговского. И как замечательное, хотя замеченное лишь много позже, стихотворение Кочеткова — «Баллада о прокурорном вагоне» (1932). Не затронуто творчество Цветаевой этих лет, хотя оно, несмотря на ее оторванность, именно в 30-е годы новыми нитями соединилось с творческим движением нашей поэзии. И все же думается, что именно рассмотренные явления нашей лирики были наиболее показательны для того, что в целом можно назвать этапом 30-х годов. Выделяются и два «подэтапа» — переходный (1929—1932 годы) и первого свершения (1933—1938 годы), который стал также кануном всех последующих свершений.

И во всем этом противоречивом многообразии мы видели

общее не только у разных, но противостоящих друг другу поэтов. Поворот к новой конкретности, включая поток повседневного быта, дела в его прозаичности и его поэтичности, его утверждение и отрицание, но со стремлением в повседневности раскрыть необычное, напряженное, экстремальное, трагическое, подчас героическое. Поэзия, по выражению Маяковского, становится лошадью, везущей «воз повседневности», но лошадь — крылатым Пегасом. И эта метафора является ключевым образом-символом движения лирики. Отсюда поиски и находки нового синтеза Бытия и быта, исключительности и повседневности, идеального и реального, смелой мечты и трезвой деловитости, сказки и реальности жизни, чудесного и предельно рационального, «безумия» и «ума» в их разнообразных, предельно контрастных и предельно слитных у разных поэтов соотношениях. В конкретности повседневной жизненной практики времени и ее внутренней направленности к будущему, ее стремлении к преобразованию основ человеческой личности, ее нарастающем новом трагизме, предчувствии грандиозных новых конфликтов, отражающем катастрофизм XX века. Отсюда во всей системе поэтики дальнейшее обмирщение лирики, расширение лирического начала, включение в это начало того, что казалось ранее самым прозаическим, даже антилирическим. Новое соединение в лирике элементов повествования, драмы и прямого лирического высказывания, часто как бы его отодвигания самостиранием личности в общем потоке народной жизни, или слиянием «я» и «мы» при преобладании «мы» над «я». Вместе с тем развитие новых возможностей этого «я» в самой его объективной, коллективной, надличной деятельности и действии, в многообразии человеческой общности, прямо или косвенно связанной с общим пафосомстроек, перестроек, ломок и новостроек, разрыва традиций и в какой-то степени тем не менее преемственности с предыдущим опытом народной жизни. Отсюда поворот к поискам синтеза наследия классического русского лирического реализма и небывалого размаха ассоциативности, свободы сближения ранее несближаемого, взлета поэтического воображения и расширения объема личности, порожденных великими социальными и научными революциями XX века и предчувствиями новых грядущих катастроф, строек и путей. В частности, оформление новой структуры лирического времени и разных планов единства и многоликости человека, тех «много» в одном человеке, о которых сказал Заболоцкий. Отсюда и поиски нового синтеза интонаций, при общей

преобладающей тенденции к разным вариантам разговора во все более конкретной обстановке, в сочетании или в слиянии с песенно-музыкальным или ораторским началом, вырастающим из самой естественности и часто — естественной приподнятости, напряжения этого разговора. Это было реализацией наметившейся еще в середине 20-х годов потребности в лирике конкретного, живого, действенного человека современности, психологического углубления на основе новых форм труда, общества, личности. В очень разных вариантах — от лихих деклараций и портретов «парней вырви гвоздь», с первой их самооглядкой, до сложного психологизма позднего Мандельштама и молодого Твардовского. Но с общей направленностью всех, даже наиболее противоречивых тенденций к углублению и конкретизации лирического образа человеческой личности, ее соотношений с другими; отсюда — особое развитие сюжетности лирики и лирики другого человека, в новых формах, порожденных опытом современности. В общем это было дальнейшее движение лирической свободы и ее организованности, даже подчас жесткой регламентации. Так сложились новые типы лирического стихотворения, завершившие поиски поэзии 20-х годов и открывшие новые пути ее до нашего времени.

Перейдем теперь к следующему, довольно резкому, изгибу и продолжению этого пути, связанному с новой всемирно-исторической катастрофой, величайшей в истории человечества войной. Началом этого нового периода надо считать 1939-й, но главные его черты определились с июня 1941 года.

## ГЛАВА 2 «Сороковые, роковые»

(Лирические голоса великой народной войны с фашизмом)

---

### 1. Несколько общих замечаний и справок

«Сороковые, роковые,/Военные и фронтовые». Эта более поздняя (1958) знаменитая формула Давида Самойлова отражает весь период 1941—1945 годов, отчасти даже 1946 года, когда основным содержанием советской, и в том числе русской советской, лирики стала Великая Отечественная война за жизнь и свободу Родины и за всю жизнь на земле. И вместе с войной за жизнь на земле, вместе с конкретностью боев с конкретным врагом с новой силой вошли в лирику темы основ человеческого бытия: жизнь и смерть, земля, домá, дороги, любовь, дружба, все человеческие ценности и антиценности, преемственность, связи и разрывы времен.

Литература о поэзии этих лет, о роли в ней лирики, о поэтике этой поэзии уже очень велика.<sup>1</sup> Но, несмотря на ее обилие и разнообразие, открываются все новые и новые ценности и существенные литературные явления. Например, лирика военных лет А. Гитовича. Многие из того, что представлялось весьма важным, оказалось второстепенным, а то, что казалось второстепенным или даже не соответствующим времени, раскрылось теперь в своем

---

<sup>1</sup> Назову лишь наиболее новые и важные: А б р а м о в А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. М., 1975; П а в л о в с к и й А. И. Стихи на войне. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1976; П ь я н ы х М. Ради жизни на земле (Поэзия периода Великой Отечественной войны). Л., 1980; Т а г а н о в Л. Великая Отечественная война в советской поэзии 40—70-х годов. Иваново, 1978. <sup>4</sup>

подлинном существенном значении. Сначала просто перечислим авторов того, что наиболее значимо (хотя и неравноценно), для простоты — в алфавитном порядке. М. Алигер. П. Антокольский. А. Ахматова. О. Берггольц. А. Гитович. С. Гудзенко. Е. Долматовский. Ю. Друнина. М. Дудин. В. Жуков. М. Исаковский. П. Коган. П. Комаров. М. Кульчицкий. А. Лебедев. М. Лисянский. Вл. Лившиц. М. Луконин. М. Львов. Н. Майоров. М. Максимов. С. Марков. С. Маршак. А. Межиров. С. Наровчатов. А. Недогонов. Л. Озеров. С. Орлов. Б. Пастернак. А. Прокофьев. Н. Рыленков. Б. Ручьев. М. Светлов. И. Сельвинский. К. Симонов. Н. Сидоренко. Б. Слуцкий. Н. Старшинов. В. Субботин. Г. Суворов. А. Сурков. А. Тарковский. А. Твардовский. А. Троицкий. И. Уткин. А. Чивилихин. А. Фатьянов. В. Шефнер. Е. Ширман. П. Шубин. С. Щипачев. А. Яшин. Несмотря на обширность списка, его можно было бы значительно расширить. Но даже набор авторских имен показывает широту панорамы лирической продукции «сороковых, роковых». Поэтов всех поколений и поколений — от Анны Ахматовой до только что начинавших свой жизненный и творческий путь шестнадцати-семнадцатилетних. И во всем этом потоке произошли коренные изменения тематики и поэтики, и вместе с тем получило реальное оправдание и дальнейшее развитие ее подлинно героическое и тем самым наиболее реалистическое начало.

По воспоминаниям М. Алигер, Анна Ахматова говорила в начале войны: «Такая огромная страна... Такая огромная война... Человечество еще не знало войны такого великого смысла, такого всеобщего смысла... Она перевернет мир, эта война, переделает всю нашу жизнь. Да, да, и нашу жизнь — я именно это хотела сказать. Смотрите, как она срывает все покровы, стирает все камуфляжи, обнажает все безобразное, чтобы люди его увидели, поняли, возненавидели, уничтожили... Такая война! И как она трезво и точно определяет, что к чему и кто кто... Никогда еще не было такой войны, в которой с первого выстрела был так ясен ее смысл, ее единственно мыслимый исход. Единственно допустимый исход, чего бы это нам ни стоило. Мы выиграем войну для того, чтобы люди жили в преображенном мире». <sup>1</sup>

Молодой Александр Яшин вскоре после начала войны писал в дневнике (10 ноября 1941): «Мы все стараемся как можем честно выполнить долг свой перед родной землей,

---

<sup>1</sup> Алигер М. Тропинка во ржи. М., 1980, с. 343.



настоящая любовь к которой приходит... только на войне, когда каждый человек в любую минуту может быть убитым». <sup>1</sup>

И почти одновременно возникли знаменитые строчки «Василия Теркина»: «Грянул год, пришел черед,/Нынче мы в ответе/За Россию, за народ/И за все на свете./От Ивана до Фомы,/Мертвые ль, живые,/Все мы вместе — это мы,/Тот народ, Россия». И несколько позже Борис Пастернак писал: «С недавнего времени нами все больше завладевают ход и логика нашей чудесной победы. С каждым днем все яснее ее всеобъемлющая красота и сила. Победил весь народ сверху донизу: всеми своими слоями, и радостями, и горестями, и мечтами и мыслями. Победило разнообразие. Победили все, и в эти дни на наших глазах открывают новую, высшую эру нашего исторического существования. Дух широты и всеобщности начинает проникать в деятельность всех. Его действие сказывается и на наших скромных занятиях». <sup>2</sup>

Вскоре после окончания войны Твардовский говорил: «Война для множества людей, при всем том, что она была трудна и очень многое отняла, была самым значительным периодом их жизни, подняла их духовно, приобщила их к понятию вещей, которые раньше им были недоступны. Эти люди сейчас иные». <sup>3</sup>

И в том же выступлении: «Мужичок, который пропер от Волги и до Берлина, у него повышенная самооценка. Он очень знает себе цену. Не то чтобы он кичился, но он смотрит на себя очень уважительно». <sup>3</sup> А в разгар войны, в унисон с множеством других поэтов-фронтовиков А. Яшин писал: «Война все чувства наши обострила». Эти чувства были особенно конкретно и обобщенно выражены в ряде стихотворений Твардовского («Когда пройдешь путем колонн...», 1943; «Война — жесточе нету слова...», 1944, и др.). <sup>4</sup> В этих стихотворениях Твардовского ясно выступили новые черты лиризма и лирической поэтики. Суровая и точная простота нагой речи, непринужденность, разнообразие и вместе с тем напряженность разговорного языка; подчас воинская энергия лаконичных афористических назывных предложений, размах контрастных сопоставлений.

<sup>1</sup> Яшин А. Дневники 1941—1945. М., 1977, с. 35.

<sup>2</sup> Пастернак Б. Стихи и проза. — Новый мир, 1965, № 1, с. 169.

<sup>3</sup> Твардовский А. Собр. соч. в 6-ти тт. М., 1980, т. 5, с. 305.

<sup>4</sup> См. об. этом: Македонов А. Творческий путь Твардовского, с. 197—198.

В прозе и стихах нескольких очень разных крупных поэтов выпукло сформулировано главное в поэзии периода войны с фашизмом, ее лирическое начало. Огромность события, небывалого в истории человечества, ясность общего смысла, направленности, справедливость всенародной сверхзадачи. Дух широты и всеобщности. Небывало усиленное чувство ответственности каждого человека, всенародность этой ответственности. На почве этой всенародности исторической правды и ответственности — повышение чувства достоинства и ценности человека как «мы» и как «я», его чувства причастности к целостности и противоречивости всего бытия.

Отсюда — и новые требования к поэзии, и новые ее возможности. Новая «плотность и конкретность», как отметил И. Эренбург в 1943 году. Сила борьбы за жизнь на земле; предельные ситуации человеческой личности и всего народа создали подъем и эпического, и лирического, и драматического, прежде всего трагедийного начала и потребность выразить это усиление всех трех начал поэзии в их слитности. Ибо произошло усиление события каждого с другим в Великом Событии. В этом синтезе «мы» продолжало преобладать над «я», но само преобладание создавало новые возможности развития личности. Поэтому и в грандиозной повествовательной книге тех лет, «Василии Теркине», не только выявились новые возможности эпоса, создания эпоса сегодняшнего дня в процессе описываемых поэтом событий, но и новые возможности лирического начала. Это подчеркивал и сам Твардовский, в частности в авторских отступлениях и других непосредственно лирических местах «Василия Теркина» и в «Доме у дороги» — важнейшей лирической поэме, созданной войной; это подчеркивали и другие поэты, двигавшиеся совсем иным путем, чем Твардовский. «Войне — лирическое присущее», — писал Илья Сельвинский («Письмо», 1943), один из главных мастеров поэтического повествования в предыдущий период.

Каково же было соотношение этой лирики с предыдущим этапом ее развития?

Вот как писал об этом в том же стихотворении Сельвинский:

Еще за милю от передовой  
Я — только я. Всей частностью моею,  
Со всею сутолокой бытовой.

Но перейду на линию огня  
И сразу слышу тиканье в кармане...  
И время возникает для меня  
В каком-то сверхжитейском пониманье.

Понятье «час» почти безмерно тут:  
За час тут погибают батальоны,  
Мы в пулях слышим посвисты минут  
И дорожим одною биллионной!

И эта биллионная полна  
Таких домашних, комнатных видений...  
Они торопятся: а вдруг она —  
В небытие мгновенное введение?

... Война философична. С этих пор,  
Пройдя переживания простые,  
Любой боец, переводя затвор,  
Почувствует себя самой Россней.

... На черной от грозы передовой,  
Охваченная пафосом великим,  
История встает перед тобой  
Рябым от боя, но интимным ликом, —

И ты выходишь на свиданье с ней,  
Как будто бы и жил ты лишь за этим,  
В какой-то миг среди больших огней  
Свой полк увидевший своим столетьем.

А молодая поэтесса Елена Ширман, погибшая во время войны, уже в период финской кампании писала: «И времени железный прут/Не выгнуть никаким ударом:/На стыке спазм, слез, междометий,/Дошедший до абсурда миг/Величественней тысячелетий» («Время», 1940). А Павел Шубин писал о емкости «полмига» (1943): «... Мне б только/До той вон канавы,/Полмига, полшага прожить...», «...Прожить бы мне эти полмига,/А там я сто лет проживу!» В этой емкости заключалась особенно близкая, даже «интимная» встреча человека со всей историей, во всей ее неприкрашенности. История становится «рябой», и вместе с тем рябое лицо становится «ликом». Сочетание, которое может быть формулой всей жизни и поэтики того времени, хотя осуществлялось оно поэтами с разной степенью полноты и удачи и разными путями. Еще более суровая повседневность человеческой жизни, подчас обезображенной войной, просветлена и возвышена героизмом — даже святостью — борьбы за жизнь, ее идеалы.

## **2. Предчувствия и встречи. Троицкий, Луговской**

«Литература Великой Отечественной войны родилась до 22 июня 1941 года. Это не парадокс. Так случилось, что люди в ту пору жили с сознанием «завтра вой-

на». <sup>1</sup> Мы видели силу этих предчувствий и в лирике Корнилова, и в «Я иду и радуюсь...» Твардовского. Подготовка к грядущему, готовность к бою и к жертве, полноте самоотдачи стала главной темой ряда поэтов. Часто готовность выражалась несколько декларативно. Существовали и попытки не только трезво представить себе огромность и катастрофичность надвигавшихся событий, но даже заранее описать сцену будущего боя. В «Штыковом ударе» (1938) Миханла Троицкого — так, как будто лирическое «я» и непосредственно в нем участвует, и его описывает в момент боя, и осмысливает в большой исторической перспективе. И в том же 1938 году Троицкий создал «Музей муравьев», стихотворение, которое его друг поэт А. Гитович позже, через много лет, назвал «изумительным». Еще один вариант рассказа в стихах и вместе с тем особый жанр, который можно назвать стихотворением-притчей-сказкой. «Двенадцать тысяч муравьев» создали свой «музей», и в числе прочего в нем оказался странный предмет в двойном восприятии — муравьев и человека. Свинцовая пуля в муравейнике становится метафорой — символом всего мира войны и смерти, противостоящего миру мира, жизни, коллективного труда.

Вместе с тем сравнение даже лучших опытов «предварения» хода времен с изображением прямой реальности этого хода и в военной лирике и в «Василии Теркине» показывает и то, что было подготовлено, и то, что было откинуто развитием поэзии в 1940—1945 годах. Откидывались прежде всего риторическая идеализация и сопряженная с ней рассудочная рефлексия, схематизм. Продолжались поиски нового синтеза идеального и реального, увеличения свободы лирического движения, ее организованности, синтеза «чуда» и повседневной реальности. Первые шаги «роковых» дали этим поискам новый смысл.

Прежде всего, казалось бы, должна была получить новую трансформацию та поэтика совмещения реальности и романтики, которую мы проследили в разных вариантах у Багрицкого, Мартынова, Прокофьева, Корнилова. И напрашивалась преемственность с пафосом гражданской войны, лиризма «Гренады» Светлова, «Мы» Прокофьева. И вот уже в 1939 году появилось лирическое произведение, еще раз напоминающее об этой преемственности и намечавшее

---

<sup>1</sup> Лазарев Л. Поэзия военного поколения. М., 1966, с. 3. См. также: Стеклов М. Е. Поэзия Николая Рыленкова военных лет. — В кн.: Н. Рыленков — лирик, прозаик, переводчик. Смоленск, 1972, с. 36.

новые возможности ее поэтики. Это — «Курсантская венгерка» Владимира Луговского, стихотворение, о котором Павел Антокольский справедливо писал, что оно, «может быть, самое лучшее его стихотворение». <sup>1</sup>

«Курсантская венгерка» стала прямым напоминанием преемственности народного героизма в роковые минуты и часы истории. Сам автор стихотворения — воплощение живой связи времен, ибо был в 1919 году одним из таких курсантов, хотя ему и не пришлось пройти походы и бои. Но никаких внешних примет автобиографичности в стихотворении нет. Оно продолжает жанр многочисленных лирических рассказов-очерков 30-х годов. Лирическое событие состоит как будто даже во внеличном описании квазибытовой сценки из эпохи гражданской войны.

Идет девятнадцатый год, декабрь (время точно указано!). Курсанты накануне отправки на фронт в прощальную ночь танцуют венгерку под звуки духового оркестра в большом, унаследованном от дореволюционных времен, нетопленом «беломраморном зале», прощаются с возлюбленными. Освещают зал только коптилки, хотя тут же «столетние царские люстры/Холодным звенят хрусталем». И «холодно в зале суровом». И танцуют «Ребята в скрипучих ремнях/И девушки в кофточках старых,/В чиненых тупых башмаках». Двигается целая система характерных и контрастных деталей, ситуаций. Беломраморный зал и коптилки. Беспечальные трубы оркестра и трагизм расставания, может быть, навеки. Хотя тем не менее «Навек улыбаются губы/Навстречу любви и зиме». Навек улыбаются, хотя «Шелест потертого банта/Навеки уносится прочь». И несмотря на коптилки, и холод, и чиненые башмаки — «роскошно стучат каблуки». Роскошно! Контрастность проявляется и в соединении деталей в очень разных масштабах. «Оркестр духовой раздувает/Огромные медные рты». И с огромностью этих медных труб далее, через десять строк, перекликаются и контрастируют губы. Но в этой же строфе губы рифмуются с беспечальными трубами. Неко-

---

<sup>1</sup> См. статью «Владимир Луговской» (1957) в книге П. Антокольского «Поэты и время» (М., 1959, с. 177—197) и статью о «Курсантской венгерке» (с. 189—190). Из довольно обширной литературы о Луговском отметим прежде всего монографию Л. Левина «Владимир Луговской. Книга о поэте» (изд. 2, доп. Л.—М., 1972). В этой книге дан и наиболее детальный разбор «Курсантской венгерки» (с. 146—151). О Луговском 50-х годов и вообще о Луговском как представителе романтической линии в нашей лирике в контрасте и параллели с реалистической лирикой Гвардовского см.: Гусев В. В середине века. М., 1967.

торые детали могут показаться излишними: «Комроты спускается сверху./Белесые гладит виски». Малая подробность (белесые виски), малый жест на фоне этой трагической и упойтельной вечеринки выделены крупным планом. Так же как «манерка» в заключительной строфе. Ранее мы это наблюдали во многих стихах 30-х годов. Происходила конвергенция изобразительных средств, связанная с общим направлением развития поэтики в сторону предельной конкретности любых лирических событий, в сторону использования опыта квазипрозаической детализации. Но рядом, через запятую, в той же строфе — более укрупненные детали, с переходом от зрительного к слуховому образу. И с добавлением эпитета «роскошно», выражающего сдержанную оценку события лирическим рассказчиком, его любовную улыбку, и грусть, и чувство контрастов тогдашней жизни. Есть и точные зрительные детали, которые не только контрастируют с другими, но сами представляют собой контрастное впечатление. «Заснеженный черный перрон». Черный асфальт перрона ночью и белый снег на этом же перроне, еще более подчеркивающий его черноту. Л. Левин предлагает другое, психологическое толкование. Черным перрон кажется подруге курсанта, «которой предстоит проститься со своим любимым надолго, может быть навсегда». Ибо именно к ней обращен вопрос: «Ты что впереди увидала?» Такое толкование тоже возможно — еще один пример поля неопределенности лирической определенности, ее многозначности.

Система контрастных и разномасштабных, слитных, динамических деталей создает общую метонимическую динамическую систему стихотворения. Она включает в себя и несколько метафор. Среди них преобладают явные или подразумеваемые олицетворения. Валторны говорят. Тени качают крылом. Оркестр раздувает рты. Своды вокзала — тревожны. Реже, наоборот, сопоставляется путем скрытой ассоциации природное явление с человеческими делами и предметами, как будто из другого, несопоставимого ряда явлений. «Склад темноты» — это говорится про ночные улицы в 1919 году. Особую роль играют цепочки звуковых образов, связанных с ключевым образом танца, музыки, оркестра. И обстановкой военного времени. Доминирует громкое оркестровое начало, но вплетены самые разные звучания — от шелеста бинта до грома, и самые разные масштабы носителей звучаний — от шелестящего банта до всей России. Контрастная и слитная система метонимий и метафор, прямых и скрытых высказываний персонажей

и лирического «я» движется поступательно и необратимо, подобно тому, как движется судьба этих людей в канун предстоящего похода. Двигается быстро, подобно тому, как пары «летают», но и «кружатся». Кружатся и системы повторений четкой метрической и строфической куплетной схемы, и повторы ключевых слов, групп звучаний.

Все это выражает сложную и необычную, несмотря на простоту, динамическую конструкцию лирического времени. Время выступает прежде всего как движущееся, поступательное и вместе с тем кружащееся дневниковое настоящее, как то, что сейчас происходит в этом белом мраморном зале, в этот вечер. И также намечается в этом настоящем времени слияние разных пластов. Мы присутствуем в 1919-м, давно прошедшем, в качестве одного из участников этой вечеринки, этой венгерки, смотрим, слышим, говорим как один из его участников или все участники. Хронотоп, в который мы переселились, точно датирован и тесен — декабрь 1919 года, один вечер, не больше чем несколько часов. Одно место, один зал. Но впаены другие хронотопы. «Полгода не ходят трамваи»; люстры «столетние». Более того, вся вечность участвует в этих нескольких часах. Дважды повторяется — «навек» и «на-век». И намечается несколько кругов более широкого пространства, и также в разных масштабах. Перрон, своды вокзала. И весь «юг» и «север», и неопределенная во времени и пространстве дорога, и вся Россия, и даже все небо. В ходе стихотворения диапазон хронотопа расширяется несколькими скачками. Так создается обычная для большой лирики расширяющаяся вселенная лирического образа. Здесь она не отрывается от исходной сжатой конкретности, небо тесно сопрягается и рифмуется с четверткой колючего хлеба. Скачки хронотопов продолжают поэтику 20-х годов. Но здесь все спрессовано, спаяно в гораздо более тесную и жесткую конструкцию. И то, что навек, и то, что сию минуту, когда улетает шелестящий бант танцующей девушки во время этой венгерки. И все совмещения времен переданы словами сегодняшнего, настоящего, авторского времени — в 1939 году, когда поэт Луговской описывал 1919 год, в форме воспоминания о будущем в ходе того, что было настоящим временем в прошедшем. Третье время авторского переживания-воспоминания, время самого стихотворения и определяет весь хронотоп, так сказать, скрытым образом. Ибо нигде и ничего о нем прямо не говорится. Хотя формула «идет девятнадцатый год» уже указывает на другое время, чем сам этот год.

Лирическое «я» лишь невидимо присутствует, перемещаясь из теперешнего времени в то время, видит и слышит, описывает. Нет ни одного его высказывания прямо от себя и о себе. Более того — это «я» и личное, и коллективное. «Сегодня не будет поверки» — это говорится от имени и всех курсантов, и одного из них. Далее, уже в середине стихотворения, в седьмой строфе, последовательное описание — запись в дневнике — сменяется как бы коллективной непрямой речью: «И холодно в зале суровом,/И надо бы танец менять,/Большим перемолвиться словом,/Покрепче подругу обнять». Кто это говорит? Один из курсантов? Или все они? Или сейчас, вспоминая о них, автор? И вдруг — переход к прямой речи: «Ты что впереди увидела?» От чьего имени этот вопрос? Одного из курсантов? Или незримого участника, свидетеля, рассказчика, вспоминающего человека? Лирическое «я» в стихотворении имеет зыбкие и неясные границы, то соединяясь с «мы», то выступая как голос другого человека — одного из курсантов, то выступая как личный голос незримого автора. Этот личный голос отнюдь не бесстрастный, а горячий, с призывом-обращением: «Курсанты, курсанты, курсанты,/Встречайте прощальную ночь!» Но этот же голос выступает и как комментатор-информатор. Лирическое напряжение стихотворения создается всем движением события и высказывания. В частности, той же системой повторов, нарастающих внутренних перечислений, иногда восклицательных интонаций в описательной фразе: «Тревога, тревога, тревога!/Россия курсантов зовет!» Единство напора, целостность мотива создается отбором и компоновкой контрастных патетических и бытовых деталей, структурой слитных времен, самой звуковой организацией, тем ритмом «в три четверти», о котором писал Антокольский, и всей более сложной звуковой структурой.

Основой этой структуры является трехстопный амфибрахий, метрическая схема, сравнительно мало распространенная в потоке стихов того времени. Трехстопный амфибрахий настойчиво однообразен, так же как и куплетная схема перекрестных женских и мужских рифм. Но в этой схеме заложено большое разнообразие. В рифмовке участвуют все ударные гласные русского языка.<sup>1</sup> Система рифмовки подкрепляется системой внутренних рифм, ассонан-

---

<sup>1</sup> 34,6% рифм на [а], из них две трети в первой половине, и восемь сквозных; 31,5% — на [о], большей частью во второй половине, четыре сквозных; 19,6% — [э]; 7,7% — [у]; по 1,9% [и], [ы].



сов, повторов, отбора и расположения ударных гласных, волнообразных звуковых переливов (например, во второй строфе: «Валторны о дальнем привале, / О первой любви говорят»). Намечается ясный звуковой рисунок, несколько отличающий первую часть, первые шесть строф, непосредственно описывающие самый танец, от второй части — семь строф (с переходной по звучанию и смыслу восьмой строфой). В частности, можно отметить повторяющиеся и варьирующие сочетания *гр-кр-рк-ор-ро-ант* (в прямом и обратном порядке) — *ат-в-л-т-р-ал*. Система аллитераций и внутренних ассонансов перекликается и вместе с тем существенно отличается от звуковых систем разобранных выше стихотворений; косвенно связана со звуковым впечатлением от танцевальной музыки в исполнении духового оркестра, с ключевыми словами и, кроме того, с более напряженной, приподнятой речью, отличающейся от разговорной, хотя в рамках естественности и простоты.<sup>1</sup> Повышенные частоты этих фонем и повышенная частота суммы всех согласных также связаны и с непосредственным звуковым впечатлением от «гремящей» венгерки, и с звучанием ключевого слова «венгерка», — это все создает повышенную звуковую экспрессию стиха.

По сравнению с другими стихотворениями Луговского «Курсантская венгерка» выделяется сочетанием революционной романтики со стремлением к конкретности изображения обстановки, реалистической основы. Стремление к такому синтезу было продолжено и главной лирической поэмой Луговского «Середина века», созданной в значительной части в ближайшие последующие «сороковые, роковые» годы. В отличие от двуплановой поэтики Багрицкого, Луговской стремился в «Курсантской венгерке» к более полному взаимопроникновению контрастов обычного и необычного, суровой реальности и высокой мечты. Это сближалось с господствующей тенденцией развития поэтики 30-х годов. Но, в отличие от разобранных выше, движение этого стихо-

<sup>1</sup> Отношение гласных к согласным — 68,2%: на 5% — меньше среднеязыкового и меньше, чем во всех разобранных выше стихотворениях. По сравнению со среднеязыковыми резко повышены частоты не только фонемы, но и буквы [а] (около 10% против 7,5%), резким уменьшением частоты [и] (около 4% против 7,5%), увеличением суммы частот [у+ю] (4,5% против 3,2%) и [ы] (3% против 1,9%). Представлены все согласные русского языка, и среди них первое место по частоте занимает буква [т] и фонемы [т+т'] (8,1% против 6,07% среднеязыковых). Второе место — и это уже резко отличается от статистики языка в целом — занимает [р+р'] (7,4% против 4,7%). Резко повышена частота [г+г'] (2,5% против 1,3%).

творения построено на более резко выраженной и более простой системе контрастов, а в системе звучаний и букв более резко выражены отклонения от среднеязыковых норм, хотя в сравнительно близких к ним пределах.

Правильно отмечалось, что «лирический монолог Луговского — это, как правило, описание или повествование — резкое, напряженное, с постоянными выходами, прорывами «чистой» лирической мысли, но все-таки — описание».<sup>1</sup> Это писалось относительно всей лирики Луговского и в основном на материале его творчества 50-х годов. И это еще более применимо к «Курсантской венгерке». Но здесь особую роль играет также своеобразная структура лирического времени. В традиционной балладе лирический субъект тоже присутствовал в прошедшем, как в настоящем времени, но не проявлял себя как его участник, выступал только свидетелем-рассказчиком. И передвижки во времени описываемого в прошлом события имели более простой, одноплановый характер, что резко отличается от сложной, многоплановой конструкции ходов времени в «Курсантской венгерке». Эта конструкция имеет общие черты с новым типом лирического времени, разные варианты которого мы проследили в других стихотворениях поэтов 30-х годов. Например, в «Песне» Твардовского. Но у Луговского движение времени укрупнено, построено на более резких и схемных контрастах и резче выделено из повседневного жизненного потока, несмотря на то, что изображает одну из конкретно-бытовых сценок этого потока. Можно сказать, что структуры лирического времени на внешне во многом сходной повествовательно-описательной основе взаимодополняют друг друга в поэтике стихотворений Луговского и Твардовского. И вся совокупность поэтики «Курсантской венгерки» выражает преемственность слияния героики с бытом, слияния исторической судьбы страны, народа и каждого отдельного человека. Эту поэтику можно назвать поэтикой романтического реализма, перекликающейся с Багрицким, Прокофьевым, Корниловым, но с дополнительными индивидуальными особенностями и всего Луговского, и этого стихотворения, в котором он преодолел черты рассудочности и риторики и осуществил свой тип мастерства.

---

<sup>1</sup> Гусев В. В середине века, с. 211.

### 3. Реальность войны и реализм поэзии

Простое продолжение романтического реализма предыдущего периода не стало главным путем развития поэтики военного времени. Вместе с вариациями господствующей темы и пафоса преемственности революционной героини и готовности к новым боям, подвигам, жертвам, возник ряд стихотворений, в которых подчеркивается контраст между тем, что ожидалось и что получилось на самом деле. «Да, все иначе на войне,/Чем думать мог любой,/И солью пота на спине/Проступит подвиг твой», — писал уже в начале войны, в связи с одним конкретным подвигом, Твардовский. И по-другому, но о том же писал Александр Яшин: «Все шло не так, как представлялось,/Как в книгах вычитал, — /Не так./Все было ново: дождь, усталость,/Разрывы мин и гул атак». А начинавший, девятнадцатилетний Н. Старшинов писал в 1943 году: «Болота, населенные чертями,/Дороженьки, которым нет конца.../Смоленщина встречает нас дождями,/В которых больше, чем воды, свинца.//Но мы пока живем, не умираем...». И в другом стихотворении: «Марля с ватой к ноге прилипла,/Кровь на ней проступает ржой./— Помогите! — зову я хрипло./Голос мой звучит, как чужой». Еще резче ощущался контраст между предвоенными представлениями и реальностью войны у поэтов, которые начинали свой путь перед войной с продолжения традиций Багрицкого, Тихонова и других. Поэтому С. Наровчатов писал уже в 1940 году, после первого же столкновения с действительностью войны на финском фронте: «Лгущая красивыми строками!/Мы весь ворох пестрого тряпья/Твоего, романтика, штыками/Отшвырнули напрочь от себя». Переход к реальности войны вызывал в ряде случаев кризис, но и быстрое освобождение от «пестрого тряпья» ходульной книжной романтики и всякого рода иллюзий, широко распространенных в предвоенной литературе; а с другой стороны, не только пересмотр, но и углубление подлинного идеального начала. Ярко этот переход проявился в творчестве большой группы поэтов фронтового, или так называемого третьего поколения.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Об этом поколении и поэтике разных струй его творчества см.: Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны (М., 1975); Аннинский Л. Тридцатые — семидесятые (М., 1977); Заманская В. В. Жанры героической лирики (К вопросу о традициях романтической поэзии двадцатых — начала тридцатых годов в творчестве поэтов фронтового поколения). — В сб.: Проблемы литературных жан-

Это третье поколение исходило из глубокой уверенности, что «военный год стучится в дверь моей страны ... И я на проволоку пойду, и коммунизм опять так близок, как в девятнадцатом году» (Кульчицкий, «Бессмертие», 1939). Вспомним Луговского! И многие из них подчеркивали именно эту преемственность и свою романтическую направленность. Мих. Кульчицкий писал про себя уже в начале военного времени: «Я — романтик разнаипоследнейших атак». Подчеркивали романтический пафос своих стихов и другие яркие представители этой молодежи. Павел Коган и его песня о бригадине выдержали испытание временем. Близкую позицию занимали Николай Майоров, Сергей Наровчатов, целый круг романтиков новой генерации, в разной мере и форме пытавшихся продолжать в новых условиях линию романтического реализма и пафоса Багрицкого, Корнилова, Луговского. В значительной части это была студенческая молодежь,<sup>1</sup> группировавшаяся в нескольких московских вузах. В ее романтизме было немало и книжных, литературных влияний. И тот же Кульчицкий писал стихи, специально посвященные тем, кого считал своими поэтическими учителями: «Маяковский» (1939), «Хлебников — 1921» (1940), с подзаголовком: «Из цикла «Учителя». Список учителей, по воспоминаниям Самойлова и других, был немалым. Прежде всего в него входил Багрицкий, непосредственным руководителем значительной группы молодых поэтов в конце 30-х годов был Сельвинский. Большим вниманием пользовался Пастернак. Впоследствии погибший на войне, Майоров мог, уже находясь в действующей армии, писать: «И в самый крайний миг перед атакой,/Самим собою жертвуя, любя,/Он за четыре строчки Пастернака/ в полубреду, но мог отдать тебя». И не удивительно, что, хотя Твардовский также учился в ИФЛИ и к этому времени был уже известным поэтом и хотя его стихотворение «Я иду ...» было насыщено той же готовностью к подвигу и предчувствием грядущих схваток и жертв, его стихи не привлекали этих молодых поэтов.

---

ров (Томск, 1975); Сб.: Стихи и судьбы. Фронтовая тема в советской поэзии (М., 1977); Л а з а р е в Л. Юноши 41-го года (Вопросы литературы, 1962, № 9); Р у н и н Б. Молодые голоса. Заметки о лирике (Новый мир, 1947, № 12, с. 191—216 — первая основополагающая статья на эту тему); Т а г а н о в Л. Великая Отечественная война в советской поэзии 40—70-х годов (Иваново, 1978, с. 77—177).

<sup>1</sup> С а м о й л о в Д. Поколение сорокового года. — В сб.: Сквозь время. М., 1969, с. 66—73.

И в то же время у них возникало еще до войны сознание недостаточности своего жизненного опыта. Отсюда жесткий самоанализ в стихотворении Майорова «Предчувствие»: «За то, что мы росли и чахли/В архивах, в мгле библиотек,/Лекарством руки наши пахли/И были бледны кромки век.../Нам это долго не простится...» Реальная, суровая проблематика, возникшая в нашей действительности в конце 30-х годов и далекая от их идеализированных представлений, просто обходилась, заслонялась пафосом готовности к грядущим боям. Но пафос был искренним, готовность к жертвам была искренней. И тот же Майоров пророчески писал: «Нам не дано спокойно спать в могиле —/Лежим навтыжку и, приоткрыв гробы, —/Мы слышим гром предутренней пальбы,/Призыв охрипшей полковой трубы/С больших дорог, которыми ходили.//Мы все уставы знаем наизусть./Что гибель нам? Мы даже смерти выше./В могилах мы построились в отряд/И ждем приказа нового. И пусть/Не думают, что мертвые не слышат,/Когда о них потомки говорят». Легко заметить здесь зарождение тех мотивов, которые получили наивысшее развитие в стихотворении Твардовского «Я убит подо Ржевом...», хотя Твардовский, бесспорно, не читал стихи Майорова. Мотив носился в воздухе. И зачатки поиска поэтики, которая была способна с полноценной конкретностью выразить пафос грядущих боев и своего личного участия в них, еще раньше у Майорова в стихотворении «Дед» («Он делал стулья и столы...») неожиданно перекликались с поисками молодого Твардовского, его стихами о деде Даниле, о людях конкретного труда и преемственности поколений. И эти, так сказать, подготовительные поиски в недрах новой волны романтической поэтики конца 30-х годов несколько в дальнейшем облегчили ее быструю перестройку, преодоление «романтического тряпья». Мих. Кульчицкий писал: «Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник!/...Я раньше думал: лейтенант/Звучит «налейте нам»/...Война ж совсем не фейерверк,/А просто — трудная работа,/Когда — черна от пота — вверх/Скользит по пахоте пехота» (1942). Мечтатели и фантазеры также быстро находили пути к реальности.

И кроме того, не нужно упрощенно объединять всех этих молодых романтиков. По воспоминаниям Сельвинского, в число его ближайших учеников входили и такие поэты, как Яшин, Слуцкий, исходившие из совсем других традиций. В «Курсантской венгерке» мы видели, как продолжался глубинный процесс формирования нового реа-

лизма и в творчестве поэтического спутника Багрицкого и старшего представителя романтической школы Луговского. И все же неслучайно главным в лирике периода «сороковых, роковых», в лирике военного подвига не стали ни стихи Луговского, который в годы войны работал над своим лучшим произведением, лирической поэмой «Середина века», но мало выступал в печати и не дал полноценного прямого лирического отклика на реальную военную героиню. Ни стихи Мартынова, который также мало откликался непосредственно на темы войны и ее героини. Созданное в годы войны стихотворение Слуцкого «В Кельнской яме» — один из замечательных образцов лирики военного времени — уже далеко отходит от поэтики его учителя Мартынова именно в сторону поэзии суровой конкретности. В поэтике наших лириков военного времени проявилось очищающее начало всего предыдущего опыта и нашей жизни и нашей поэзии, создалась почва синтеза всех ее основных направлений, но наиболее эффективно этот переход совершался все же именно в творчестве Твардовского и родственных ему поэтов. И творчество других поэтов, первоначально очень от него далеких, в той или иной мере развивалось в родственном направлении, которое можно назвать направлением сурового и высокого, трезвого и героического народного реализма. Героини «войны-работы», «кровоавой страды», подвига в его реальном, по выражению Твардовского, «поте». И расширения реальности до самых общих вопросов борьбы жизни со смертью, борьбы народа за свое настоящее и будущее. Уже в первый год войны появились такие стихи, как «Мы прикрываем отход» Чивилихина. Здесь суровая точность изображения, солдатского просторечия передает и силу самоотверженности коллективного подвига роты, прикрывавшей отход, словами от имени самих погибших, их «мы». И создается символический образ победы жизни над смертью, продолжения жизни после смерти реальностью подвига во имя жизни. Это стихотворение — один из первых образцов той реально-фантастической поэтики голосов погибших как живых, с которой связано много вариантов и военной и послевоенной лирики.

При этом мотивы, возникшие еще в 30-е годы, получали новый диапазон и многозначность. Мотивы устойчивых основ и самых первичных общностей этой жизни на земле — дома, земли, семьи, товарищества. Полное развитие эти мотивы получили в лирике и поэмах Твардовского. Он подчеркнул, что дороги к дому идут через войну, развернул в новой объемности, конкретности и многозначности систему

ключевых образцов своей поэтики, которую можно определить словами «дома и дороги». Твардовский и другие находили новое, «домашнее» начало даже во фронтовых походах, ночлегах, всем фронтовым быте. Как писал Рыленков: «...Но есть у нас в краю родном,/Пока гремит гроза,/Просторный дом, надежный дом —/Смоленские леса» («Партизанская песня» — «Когда верхи дерев горят...», 1943). Только начинавший тогда Николай Старшинов писал о поэзии «дома на войне», о поэзии даже временной остановки в походах («Всю неделю провели в походах...», 1943). В программном стихотворении Сельвинского «Тамань» образ дома и его защиты получил широкое значение. Сами мотивы разнообразно варьировались, но все объединялись этой защитой коренных форм человеческой общности (вспомните: «сотня душ — одна душа» у Твардовского). Вплоть до товарищества всего фронта, всей родной страны («а Родина у всех одна»), товарищества всей жизни на земле в борьбе с нелюдьми, со смертью и ее человекоподобными представителями — фашистами. Лирическое и вместе с тем эпическое и трагедийное начало этой человеческой общности становится ведущим началом всей лирики — и ее тематики и ее поэтики.

Отсюда и новое внимание к мотивам жизни самой природы, ее столкновения с войной, смертью. Даже детали природы превращались в реалистические символы всей ее жизни и человеческой жизни. Например, один из сквозных мотивов многих поэтов военного времени — птицы на войне. Птицы как символ и деталь неумирающей жизни. Древний, фольклорный, мифологический, лирический мотив. Это были ласточки (Твардовский — «Стихотворение неизвестного бойца», 1944; Исаковский — «Ласточка», 1944; Берггольц — «Ласточка», 1946), скворцы (Сурков — «Скворцы прилетели», 1942; Твардовский — «О скворце», 1945), соловьи (Дудин — «Соловьи», 1942; Фатьянов — «Соловьи», 1942), грачи (Сельвинский — «Грачи прилетели», 1942), перепелки (Недогонов — «Гнездо», 1943), петух (Твардовский — «Со слов старушки», 1942), чайки (Суворов — «Чайки», 1942) и многие другие. Можно сказать, целый птичник. Он изображался и в шутивно-ласковых, и в пафосных тонах, включал в себя набор от петуха до лебедя, и в целом получил новое, конкретно-бытовое, реальное наполнение обстановкой военного времени и новое широкое символическое значение. Аналогичную роль играл ряд мотивов изображения цветов или цветущих деревьев, в их явном или скрытом противопоставлении обстановке войны.

«И цветут, и это страшно» — так начинается одно из лучших стихотворений Твардовского 1942 года. Или стихи Прокофьева — «Яблоня на минном поле» (1944), «Здесь мы посадим розы...» (1945), Шефнера — «Шиповник» (1943), Долматовского — «Сирень» (1942) и многие другие. А в одном из стихотворений Ахматовой возник и контрастный образ птицы-смерти (фашистского самолета). И образ летящей смерти в другом контексте возник в одной из глав «Василия Теркина».

Еще более характерен ряд сквозных мотивов любовной лирики. Именно военное время принесло ей новый расцвет, в том числе у таких поэтов, которые, казалось бы, были от нее ранее довольно далеки. Некоторые из этих стихов стали тогда всенародными. Напомню знаменитые в свое время «Жди меня» Симонова, «Землянка» («Бьется в тесной печурке огонь...») Суркова, — именно тогда эти мотивы с такой силой зазвучали, когда было «до смерти четыре шага».

Заостренность внимания к тому, что раньше казалось мелочами жизни или ее второстепенными сторонами и что на деле выражало ее самые глубинные ценности, вместе с небывалым чувством — пониманием размаха событий, событийности, «воза повседневности» является противоречием и целостностью всей поэтики военной лирики. Это была лирика самой истории в ее самые критические годы, дни, часы. Отсюда новые чувства и домашности, и огромности концентрации, и контрастности времени. Отсюда и новые сочетания в стихах того, что Л. Толстой называл «генерализацией и мелочностью» — общностью и детализацией. Стремление найти наиболее яркие детали и факты, фокусирующие время. С такими находками связаны многие большие лирические удачи того времени — такие стихи, как «Зеркало» Шефнера, «Две строчки» Твардовского. Пегас теперь не только был запряжен в «воз повседневности», но сам этот воз стал приобретать незримые крылья, в своем полете он был вместе с тем подчинен суровой дисциплине боевых самолетов. Отсюда и новое развитие реалистической символики, начало которого мы прослеживали уже в лирике 30-х годов. Уже писалось о поэтах фронтового поколения — Кульчицком, Когане, Майорове и других, — что «соединение высокой символики и грубой прозы было заложено в их поэзии с самого начала». <sup>1</sup> Это в известной мере относится ко всей поэзии военных лет, а не только фронтового поколе-

---

<sup>1</sup> А н н и н с к и й Л. Тридцатые — семидесятые. Литературно-критические статьи. М., 1977, с. 129.



ния, но началом этого соединения была уже лирика конца 20-х — начала 30-х годов, а еще более ранние образцы мы можем найти и у Блока, прежде всего в «Двенадцати». Новизна этого сочетания в военной лирике и во всей поэзии военного времени состояла в том, что оно стало наиболее массовым, захватило все слои поэзии, отразило превращение на всех уровнях быта в Бытие. И далее — в том, что произошло не только с о е д и н е н и е, а и более глубокое с л и я н и е прозы повседневности (не только «грубости») и высокой символики.<sup>1</sup>

Остановимся теперь пристальнее на том, как развивалась эта поэтика в нескольких стихотворениях, имеющих, кажется, ключевое значение.

#### 4. Анна Ахматова

Начнем с отклика главного представителя старейшего поколения русских советских поэтов того времени — Анны Ахматовой. В период войны ее творчество переживало новый и мощный подъем. Он был подготовлен уже циклом лирических стихов (1935—1940), но с началом войны получил новое дыхание и направление, связанное с чувством единства всей Родины в борьбе за жизнь на земле. Первым крупным шагом в этом направлении было стихотворение «Когда погребают эпоху...» (август 1940 г., опубликовано в начале 1946 г.). Оно было прямым откликом поэта на падение Парижа, взятого немецкими фашистами из-за предательства и трусости правящих кругов французской буржуазии и всего капиталистического мира.<sup>2</sup> В стихотворении всего 16 строк. И на этой очень тесной площадке дано концентрированное, если можно так выразиться, историко-философское, историко-лирическое выражение одного из поворотных пунктов судьбы человечества. Напомню стихотворение целиком:

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит,  
Крапиве, чертополоху  
Украсить ее предстоит.

<sup>1</sup> М а к е д о н о в А. Творческий путь Твардовского, с. 207—208.

<sup>2</sup> Общую характеристику поэзии Ахматовой и значение ее стихов военного времени см. в кн.: Павловский А. Анна Ахматова. Л., 1961, с. 111—148; Добин Е. Поэзия А. Ахматовой. Л., 1968, с. 117—139; Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны, с. 196—204.

И только могильщики лихо  
Работают. Дело не ждет!  
И тихо, так, господи, тихо,  
Что слышно, как время идет.  
А после она выплывает,  
Как труп на весенней реке, —  
Но матери сын не узнает,  
И внук отвернется в тоске.  
И клонятся головы ниже,  
Как маятник, ходит луна.

Так вот — над погибшим Парижем  
Такая теперь тишина.

В стихотворении, как писал Е. Добин, соединены «реалии — псалом, могильщики, чертополох — одновременно в двух смысловых планах: близком, прямом, вещественном и остро схваченном дальнем историческом». Добин отметил в этом стихотворении и его лирико-трагическое начало, перекличку с «Гамлетом». Сама Ахматова в сопутствующем стихотворном цикле отметила перекличку с Шекспиром, шекспировскими мотивами времени. Однако эти литературные ассоциации дают лишь дополнительные штрихи для понимания стихотворения. Основное в нем: с одной стороны, глубокое понимание всей невозвратности гибели эпохи, того в ней, что не выдержало испытания в схватке с фашизмом; с другой — чувство работы времени через гибель достойного, через работу «могильщиков» в ходе истории. И в поэтике стихотворения с этим связано сочетание предельной конкретности и широты поэтического обобщения. Гибель эпохи материализовалась в сцене похорон. Сцене, написанной так, как будто речь идет о гибели какого-то конкретного живого существа и его похоронах в присутствии поэта. Фигурирует несколько, на той же тесной площадке, как бы сверхперсонажей, лиц времени. Сама эпоха, которая в то же время обозначается словом «мать» и с которой ассоциируются реальные трагедии других матерей; ее сын, ее внук; далее могильщик, далее — само время. Наконец, погибший Париж, как воплощение погибшей, погребенной эпохи. И само лирическое «я». Но оно выступает незримо, лишь как бы прорывается сквозь ткань объективного описания, надличного размышления в этой строчке — «И тихо, так, господи, тихо...».

В следующих стихах цикла и в последующем движении военной лирики Ахматовой прямое высказывание лирического «я» получает все большее развитие и страстную энергию. Здесь же страстность как бы растворена в широком лирико-историческом размышлении и метафорическом,

символическом описании. Сверхперсонажи даны в совместном движении и в своем особом предметном мире, в котором есть признаки конкретной картины похорон с ее специфической бытовой реальностью. Но похорон, не похожих на обычные. Ибо здесь «надгробный псалом не звучит», а вместо надгробных венков фигурируют «крапива, чертополох». Однако, как в любых похоронах, есть могильщики, и здесь они даже «лихо» работают. Подчеркивается быстрота их работы, какая-то необходимость этой лихости. Краткой, простой фразой с восклицанием: «Дело не ждет!» О каком деле идет речь? Ахматова не поясняет. Стихотворение полно таких непоясненностей. Но из контекста можно заключить, что речь идет о деле самой Истории, Времени. Хотя речь шла о конкретном событии, но само оно только упомянуто и только в конце стихотворения. А первая же строчка подчеркивает, что говорится о чем-то выходящем за рамки только этого события, хотя с ним связанном. О погребении не какого-либо отдельного конкретного существа, а целой «эпохи». Лирическое стихотворение начинается появлением надличного сверхперсонажа, превращением в него весьма широкой общей категории бытия, времени. Затем, однако, сверхперсонаж погребается, как любой другой человек, по традиционным правилам похорон, с некоторыми «снижающими» значительность момента деталями («крапива, чертополох» и т. д.). Ситуация описывается цепочкой конкретных деталей, частью отрицательных («не звучит»), затем просто предметных и затем главной деталью — коллективным действием, работой могильщиков, которая выступает здесь и как работа самой жизни, времени. Это — элементы той психологической прозы, опыт которой был широко использован уже ранней Ахматовой, о чем говорилось выше. Но здесь в самом описании сконцентрированы черты необычности и значительности ситуации. И описание довольно круто переходит в более обобщающий образ некой тишины, тоже необычной. Такой, что интонация спокойного размышления и описания сменяется неожиданным лирическим возгласом, обращением от ранее невидимого лирического «я» — и не к кому-нибудь, а к самому господу, и дважды повторяется слово «тихо». Это обращение тоже вполне согласуется и с конкретной обстановкой любых обычных похорон, поведением молящихся людей. Но тут же возникает сравнение, которое выводит нас за рамки любой описательной конкретности. Так тихо, что «слышно, как время идет». Тишина превращается в сверхтишину, и подразумевается, что самый ход Времени имеет собственное звучание, слы-

шимое только в этой особой тишине. Она завершает первую половину стихотворения, доводит до кульминации сцену похорон.

Во второй половине мы сначала возвращаемся к исходному персонифицированному образу эпохи. И он дан новой цепочкой как бы описательных деталей, однако уже в другом, более напряженном, метафорическом и символическом ключе. «Труп эпохи» — типичное и для поэтики предыдущих лет опредмечивание абстрактной, надличной категории. Метафора удвоена образом весенней реки, скрыто перекликающимся с образом движущегося времени и намекающим на обновление, возрождение после погребения эпохи. А затем появляются еще два обобщенных квазиперсонажа. В их сугубо конкретном поведении, имеющем двойной — и широко обобщающий и непосредственно бытовой смысл. Ведь не только мать-эпоха, но и существующая в бытовой реальности мать, если она погребается и затем неожиданно всплывает в чьей-то памяти или в какой-то ужасной бытовой реальности, может быть не узнана сыном и от нее может отвернуться внук. В следующих строчках возникает другая надбытовая деталь: «головы клонятся ниже», а затем в поток лирического события включается более широкий хронотоп, с характерной его деталью — «луной». Точность описания опять переходит в нечто сказочное или фантастическое. Луна ходит как маятник. Это уже точность кошмара или галлюцинации. И может быть, вместе с тем гипербола реальных астрономических представлений.

Так оказывается, что в точном фиксировании моментов конкретной ситуации стихотворения все неясно, все смешано. Разные времена. Разные масштабы явлений, совершенно разнородные и, казалось бы, несопоставимые их ряды. Все это в едином дневниковом настоящем времени наблюдателя, присутствующего при этом удивительном погребении. Но это настоящее время включает в себя по крайней мере два разных времени. Время самого первоначального погребения эпохи, работы могильщиков, обстановки кладбища. И время некоего «после», когда выплывает труп погибшей и похороненной эпохи. Причем это выплывание продолжается в том же настоящем времени. К нему подключается и будущее, ибо в будущем времени говорится о том, что сын не узнает мать и внук «отвернется в тоске», а потом это будущее время опять описывается как настоящее. Работали могильщики, работали лихо, а труп почему-то выплывает, причем почему-то на весенней реке, хотя и никаких намеков на весеннюю обстановку во время похорон

не было. Значит, еще что-то невидимое не описано, но подразумевается. Какая-то река затопила это кладбище или почему-то сами могильщики не завершили свою работу, но что-то все-таки затопило незавершенное.

И вот последние две строчки стихотворения, значение которых подчеркнуто тем, что они выделены поэтом в самостоятельную строфу, хотя в общей куплетной структуре они только половина последнего четверостишия. Эти строчки возвращают нас к реалии исторического события, послужившего непосредственно поводом к созданию стихотворения. Гибель огромного города с гигантскими культурно-историческими традициями сама по себе является грандиозной метафорой или символом гибели эпохи.

Так мир лирического события совмещает грандиозную обобщенность, непосредственную конкретность отдельных деталей, точность отдельных метафор, внешне алогичный ход стиха и четкую структуру лирического высказывания. Описывается то, что не описывается; конец той эпохи, которая не описана, показан системой деталей, символов, не поддающейся рассудочной мотивировке, но в целом создающей правдивый глубокий образ грандиозной исторической катастрофы, работы времени, истории в этих фантастических и реальных похоронах. Все это — одним лирическим дыханием, интонацией. Без резких прозаизмов, но с непринужденным использованием оборотов обыденной речи: «дело не ждет», «так вот». В 16 строчках совмещены свободные и разнообразные синтаксические конструкции, разные лексические пласты. И чертополох, и крапива — и сам господь бог назван.

А внешне спокойное описание-комментарий доведено до трагического накала. Накал создается без внешнего нагнетания, нарастающим движением цепочки деталей и деталей-метафор, которые переключают обычное в необычное и даже сверхреальное, внешне незначительное — в очень значительное... Соединение накала высокого смысла со сдержанностью и простотой речи создает особую художественную значимость и своеобразие поэтики стихотворения. Свообразие интонации ясно проявляется и осуществляется «звучковым сюжетом» стихотворения. Бросаются в глаза и пушкинская тенденция к гармоническому разнообразию, и новая экспрессивность, дисгармоничность<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Концентрация в 16 коротких строчках почти всех букв и фонем русского языка, при сохранении основных общеязыковых последовательностей частот их встречаемости, указывают и на близость языка стихотворения к естественной разговорной речи, и на ее, так сказать,

Часто писалось о связи мастерства Ахматовой, особенно в последний период ее творчества, с пушкинской традицией. Действительно продолжают эту традицию — сжатость, емкость деталей; сочетание конкретной изобразительности, пластичности и мыслительного начала, разговорности и высшей поэтичности речи. Но в полной мере проявился и опыт поэтики XX века, и особенно поэтики 30-х годов. Сложность, многоплановость структуры лирического события; соединение острого чувства катастрофизма, разрывов и закономерности (хотя и чем-то неясной) хода времени, трагическое мужество прощания и смены. Система предметных — символических и динамических — метафор, в которых соединяется огромность масштаба и малость отдельных примет; сближаются более отдаленные, чем когда-либо, ряды явлений, заострена контрастность и даже разорванность переживаемой эпохи; совмещены в одном образе весенняя река и плывущий по ней труп, одновременность и разновременность; совмещены размах ассоциаций, внешняя алогичность поэтического мышления, и строгая четкость движения поэтического высказывания, и точность отдельных элементов изображения того, о чем говорится прямо и о чем говорится в подтексте, затексте, надтексте. И особое сочетание объективного, как бы совершенно надличного изображения с новой свободой движения лирического «я». Своеобразное сочетание предельной экспрессивности и сдержанности речи характеризует индивидуальную систему поэтики этого стихотворения и вместе с тем всей поэтики Ахматовой,

---

внутренний принцип естественной гармонии, доведения поэтического языка до предельной плотности, упорядоченности, кристаллизации. Эта естественная, но уплотненная гармония речи усилена системой аллитераций, рифм, структурой распределения букв и фонем, связанной с естественным языком, и вместе с тем закономерно отличающейся от него. Повышенное содержание гласных, с преобладанием ударных [о], создает повышенную звуковую напряженность речи, ее особое полногласие, с оттенком ораторского и вместе с тем несколько протяженного звучания, сливает в себе ассоциации со звуками похоронных песнопений и погребальных речей, как бы скрыто звучащих в этой ужасной тишине эпохи, но выявивших свое звучание словом поэта. С другой стороны, преобладание рифм на [и], общая повышенная частота этой фонемы, вместе с повышенной частотой [у] создают звуковой контраст, диссонанс в естественной гармонии, однако подчиняющийся ее общему ходу, ассоциируются с похоронными звучаниями, их плачами, диссонансами. Не только певучими, но подчас и кричащими. Все это усиливает общую напряженность столь, казалось бы, сдержанного медитативного высказывания. Таким образом, создается своеобразная звуковая экспрессия, противоречивая в своей целостности — и очень напряженная, и сдержанная.

и ее особенностей как одного из трагических и, так сказать, углубленных голосов эпохи.

Когда в следующем году подул ветер войны и внутри нашей страны, когда началась схватка с нелюдьми, с теми самыми силами смерти, которые временно могли завладеть Францией, но которым не было дано завладеть нашей страной, то сразу же возник новый поток лирики Ахматовой. Первым откликом была знаменитая «Клятва» — четыре строчки, помеченные: «Июль, 1941».

И та, что сегодня прощается с милым, —  
Пусть боль свою в силу она переплавит.  
Мы детям клянемся, клянемся могилам,  
Что нас покориться никто не заставит!

Здесь уже явно выступает на первый план прямое и страстное лирическое высказывание. Но высказывание «я» в форме высказывания «мы». Превращение «я» в «мы» в лирике Ахматовой в годы войны уже отмечалось критикой (А. И. Павловский). Оно было одним из проявлений фронтовой всеобщности.

Энергия лирического высказывания «мы» находит выражение в мужественном лаконизме четверостишия, перекликающегося и с лаконизмом воинской присяги, и с лаконизмом речи мужественной и сильной женщины, провожающей на фронт бойца. И, соответственно общей тенденции развития лирической поэтики, даже в столь кратком высказывании возникают объективные образы людей и событий, возникают емкие формулы, в которых сливаются одной фразой, одним стихом главные и противоположные чувства и мысли, волновавшие советский народ и поэта. Боль и сила. Клятва и будущему, и прошлому в живой, материнской, личной форме. Соединение живого переживания русской женщины с переживаниями миллионов тогдашних советских женщин и уверенной воинской клятвы создает поэтическое своеобразие и силу этого короткого стихотворения. Лирическое в нем также включает в себя эпическое и драматическое, тем самым достигая особой лирической силы. Соответственно в интонации соединены торжественность и простота речи, столь сжато, тесно сформулированной, что стихотворение превращается в своеобразное лирическое изречение и призыв.

Ораторское напряжение достигается и повелительным «пусть» в начале второй строки, причем это «пусть» создает сверхсхемное ударение в первой стопе амфибрахия и сопря-

жено со словом «боль», односложным словом с большой смысловой нагрузкой, под основным, схемным ударением; создается и симметричным повторением ключевого слова «клянемся» в центре третьей строчки. Во всех четырех строчках словоразделы совпадают с цезурой, а концы строчек совпадают с четкими подразделениями движения смысла и синтаксиса, отмечены важными по значению словами. Это создает особую чеканность движения ритма и смысла, подчеркнутую мерной поступью четырехстопного амфибрахия. Ораторское напряжение этой поступи и оттенено и несколько смягчено исходным упоминанием о той женщине, которая прощается с милым; слово «милый» здесь создает оттенок сердечной народной речи, перекликается с излюбленным в народной лирике эпитетом. Оттенено, смягчено также присутствием только женских рифм. Ораторская речь содержит в себе и психологическую углубленность. Переплавить боль в силу! Эта формула вмещает в себя и полноту сознания народной боли, горя, и веру в возможность его преодоления. Формула даже намечает, так сказать, программу человеческих переживаний в ходе войны горячим словом поэта-патриота.

В последующем происходит дальнейшее усиление активности лирического высказывания, прямого обращения к современникам, страстности отклика на текущие события, чувства причастности, событий с общенародным переживанием — мыслью, пафосом. Это сочетается со стремлением глубоко осмыслить весь предыдущий опыт истории и лично пережитого, обогащенного теперешним сопереживанием с народным «мы». Поэтому годы войны стали годами небывалого разнообразия лирических жанров Ахматовой, сочетания в них повествовательных, драматических и непосредственно лирических элементов и началом усиленной работы над важнейшей поэмой Ахматовой, которую можно назвать лирико-историко-философской поэмой нового типа, — «Поэмой без героя». В лирическом «Вступлении» к этой поэме, датированном 25 августа 1942 года, говорится: «Из года сорокового/Как с башни на все гляжу». Но, глядя с башни, обзревая большую историческую перспективу; Ахматова умела увидеть, услышать и то, что было непосредственно рядом с ней. Вот стихотворение «Первый дальнобойный в Ленинграде» (сентябрь 1941):

И в пестрой суете людской  
Все изменилось вдруг.  
Но это был не городской,  
Да и не сельский звук.



На грома дальнего раскат  
Он, правда, был похож, как брат,  
Но в громае влажность есть  
Высоких свежих облаков  
И вожделение лугов —  
Веселых ливней весть.  
А этот был, как пекло, сух,  
И не хотел смятенный слух  
Поверить — по тому,  
Как расширялся он и рос,  
Как равнодушно гибель нес  
Ребенку моему.

Этот особый звук — одна из укрупненных деталей военного быта. Но деталей очень многозначных. Напомню, для сравнения, описание впечатления от звука атакующего фашистского самолета в главе «Кто стрелял?» Василия Теркина. У Ахматовой все доведено до предельной лирической сжатости — только один звук, одно длящееся, нарастающее мгновение, — и концентрация ассоциаций, контрастных и параллельных. Сначала обращенная картина обычной человеческой жизни. Что-то вдруг изменяется, и дальше раскрывается — что. Звук снаряда описывается серией подобий и антитез, отрицательных сравнений, которые в свою очередь содержат метафоры или детали разных рядов жизненных явлений. И звук «был, как пекло, сух». Слово «пекло» здесь создает тройную ассоциацию — с тем пеклом, которое бывает летом, с адским пеклом, с пеклом войны. А среди контрастных рядов: «вожделение» лугов, «веселых ливней весть» — олицетворение отношений людей друг с другом, с природой. И в последних пяти строчках — непосредственное изображение своего переживания. Но немного как бы со стороны. «И не хотел смятенный слух/Поверить...» Слух на минутку становится самостоятельным персонажем, и свое переживание передает как его переживание. Затем три строчки последовательно передают как бы «поведение» звука дальнотойного снаряда, который превращается в олицетворенное страшное существо, равнодушно несущее гибель. И только в самой последней строчке конкретизируется — кому: «ребенку моему». Моему! Только этим словом поэт говорит прямо от себя и о себе. Речь шла не о биографическом «я» Анны Андреевны Ахматовой, у которой в этот момент ребенка своего не было. «Я» поэта здесь — обобщенное и вместе с тем неповторимое «я» русской женщины-матери, здесь, в Ленинграде, в начале войны. Хронотоп точно и строго обрисован, но так, что большая часть изображения наполнена картинками и временами,

далеко за его рамки выходящими. И широта размаха лирического движения, лирической свободы предельно уплотнена энергией материнского чувства, его мужественной скорбности. Эта энергия передана всей системой интонационного движения, с одной стороны очень свободного, разговорного, со свободной строфикой, с другой стороны — очень организованного, устремленно нарастающего и подчеркнутого системой звучаний, на которой здесь нет возможности подробно останавливаться. Отмечу только относительно высокую частоту гласной [y] — и в системе рифм, и в общей системе гласных; нарастание этой частоты ассоциируется с впечатлением от звука летящего снаряда и со звукообразами нескольких ключевых слов. Отметим также энергию исключительно мужских рифм, усиленных внутренними ассонансами.

В стихотворении 1942 года, написанном уже в эвакуации в Ташкенте, происходит дальнейшее усиление непосредственно лирического высказывания, непосредственно материнского начала лирики.

Постучись кулачком — я открою.  
Я тебе открывала всегда.  
Я теперь за высокой горою,  
За пустыней, за ветром и зноем,  
Но тебя не предаю никогда...  
Твоего я не слышала стоны,  
Хлеба ты у меня не просил.  
Принеси же мне ветку клена  
Или просто травинку зеленых,  
Как ты прошлой весной приносил.  
Принеси же мне горсточку чистой,  
Нашей невосковой студеной воды,  
И с головки твоей золотистой  
Я кровавые смою следы.

Это одно из самых щемяще-лирических стихотворений Ахматовой. И здесь прямо появляется ее «я». В четырнадцати строчках стихотворения это «я» пять раз настойчиво повторяется и, кроме того, варьируется — «меня... мне... мне». Но и это «я» теснейшим образом сплетено с другим человеком, с «ты». Это подчеркнуто шестикратным обращением: «тебе... тебя... твоего... ты... ты... твоей». Мы видим и некоторые черты поведения этого мальчика, даже его скрытый собственный лирический голос. Этот мальчик имел реального прототипа — ленинградского мальчика Валу Смирнова, соседа Ахматовой в Фонтанном доме в Ленинграде, где она жила до эвакуации. Мальчика, погибшего во время одной из бомбардировок. Первоначально стихотво-

рение и печаталось с посвящением памяти этого мальчика. Таким образом подчеркнута как бы документальность, неповторимая конкретность лирического события-переживания. Но беседа с этим мальчиком — совсем особенная. Ахматова разговаривает с ним после его смерти, как если бы он еще продолжал жить, и разговор выступает и как лирическое самообязательство — «я тебя не предам никогда». Чувство близости живых к погибшим во время войны и ответственности перед ними было одним из главных мотивов не только лирики Ахматовой, но и всей военной лирики, и особенно у Твардовского. У Ахматовой оно выражено соединением мужественной энергии чувства и слова и женской материнской сердечности, нежности. С характерной для Ахматовой психологической и поведенческой конкретностью, с теми крупными психологической прозы, о которых писал, обращаясь к ней, Пастернак. Заключительные строчки стихотворения дают образ конкретной материнской заботы и обязательства. «И с головки твоей золотистой/Я кровавые смою следы». Конкретность изображения, как и в «Когда погребают эпоху...», переходит в некий высший ряд. Это даже не символика, это именно вторая высшая реальность, заключенная в непосредственно данной. Высшая реальность, в которой женщина может смыть кровавые следы с золотистой головки далеко от нее похороненного мальчика. Мальчика, связанного с ней высшей общностью, не обычного материнства, а того общего материнства, которое связывает всякую настоящую женщину со всяким ребенком. Движение лирической свободы, силы преодолевает здесь границы пространства и времени, даже границы жизни и смерти, в одном сгустке совместного переживания «я» и «ты». Так еще больше вырастает свобода лирического высказывания и лирического времени, сила лирической общности.

И естественно, что рядом с циклом стихов, созданных непосредственным откликом на события войны, складывается цикл стихов, навеянных впечатлениями Ташкента, всей Средней Азии, быта и переживаний людей в эвакуации, их общностью. И опять эта общность преодолевает границы времени. «Я не была здесь лет семьсот», — пишет про себя в одном из стихотворений этого цикла Ахматова. Но... «Он прочен, мой азийский дом» («Еще приду...», 1944). Самое дальнее становится близким, современным, и самое новое, незнакомое становится своим и прочным домом. Усиление близости с дальним и самораскрытия себя не только через слияние с «мы» и «ты», но и через слияние со всем ходом

времени, работой истории становится фактором всей поэтики Ахматовой. И как прямота и полнота отклика на конкретность текущего хода времени — и как стремление пройти вместе с ним или через него к его историческим корням, выразить одним лирическим образом, лирическим временем самый процесс его хода и совместить его разные пласты, даже начиная с семисотлетней давности. И дальнейшее движение Ахматовой вплоть до ее смерти продолжало этот путь ее лиризма.

### *5. Блокадная лирика Ольги Берггольц*

Эта лирика, как известно, вошла не только в историю поэзии, но и в историю Ленинграда и через него — всего народа. И о ней уже немало написано хороших слов (напомню хотя бы про работы А. И. Павловского, Н. Б. Банк, Д. Т. Хренкова, сборник «Вспоминая Ольгу Берггольц» и другие). Здесь отмечу только некоторые черты этой лирики, как особой струи героико-лирического потока. Как и на фронте — «В те дни исчез, отхлынул быт. И смело/В права свои вступило бытие./А я жила».

Сочетание «быт—бытие», мужество, жизнь перед зримой и незримой смертью — все это слилось в ее лирическом голосе. Двойная борьба жизни со смертью — со смертью от голода и смертью от войны; двойная сила жизни в этой двойной борьбе породили двойную силу высказывания, искренности и правды, с тем сочетанием женской сердечности и сверхженского мужества, которое мы видели и в стихах Ахматовой военного времени. И с чувством особой близости всего блокадного товарищества, со страстью молодости, помноженной на суровость жизненного опыта, трагизм события и со-бытия.

Как верно пишет А. И. Павловский, голос Берггольц, который звучал тогда по ленинградскому радио, стал «Голосом Города», Голосом с большой буквы, Города с большой буквы, города-героя. В этом голосе соединились «замечательная открытость, простота и доверительность интонации», и в ходе блокады «интонация становилась все более патетической, оставаясь по-прежнему задушевной».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Павловский А. И. Голос. — В сб.: Вспоминая Ольгу Берггольц. Сост. Цурикова Г. М., Кузьмичев И. С. Л., 1979, с. 163.

В начале блокады в стихотворении, опубликованном позже под названием «Из блокнота сорок первого года», подчеркиваются и трагизм события («...Видим — опять надвигается ночь / и этому не помочь»), реальная конкретность военного быта («В бомбоубежище, в подвале/нагие лампочки горят»), выделенная зорко подмеченной характерной деталью («нагие лампочки»), реальность быта в непрерывном ожидании возможной гибели; и обостренная сила жизни, о которой писали в годы войны и другие поэты («Я никогда с такою силой, / как в эту осень, не жила. / Я никогда такой красивой, / такой влюбленной не была...»). В этом стихотворении также начинался тот жанр стихов «из записной книжки», который получил такое развитие в лирике Твардовского именно в военные годы.

В стихотворении «Третья зона, дачный полустанок...» (1942) проявилась еще одна линия лирического пейзажа в военные годы, с его резкой контрастностью, острым чувством конфликта красоты природы и «тяжелых, ржавых ран земли», с его «радостью до боли», силой чувства и любви к жизни: «Дышит сердце небывалой волей, / силою расцвета своего». И в поэтике стихотворения характерна напряженность, страстность высказывания этой силы жизни.

В знаменитом «Разговоре с соседкой» (дата — 5 декабря 1941) нашла лирическое выражение еще одна форма человеческой общности в эти годы и ее новая сила. «Дарья Власевна, соседка по квартире, / сядем, побеседуем вдвоем». Простое соседство превращается в нечто большее, чем соседство. Подчеркнута домашность, непосредственность контакта человека с человеком, женщины с женщиной перед лицом общей судьбы «в кольце блокады», общей «ненависти и любви». Эта домашность разговора-диалога соединяется с его обобщающей широтой, значительностью, пафосностью общих судеб этих двух людей, как судеб всей народной жизни. Обнажена, отмечена несколькими простыми конкретными точными деталями, как в очерке или корреспонденции, трагическая повседневность настоящего: «ночное воющее небо», «ломтик хлеба», который «почти не весит на руке», непрерывное присутствие смерти рядом. И напряженная вера в победу, — вера, которая закреплена зримой картиной будущей мирной жизни, такой, как будто она сейчас уже перед глазами. Двойная реальность, существующая и уверенно ожидаемая, объединяется и обликом этой соседки — «исхудающей, смелой, / в наскоро повязанном платке, / вот такой, когда под артобстрелом / ты идешь с

кошелкою в руке». Набор точных бытовых деталей, соединенных с краткой, одним словом высказанной оценкой («смелой»), естественно вырастает в большой обобщающий образ — русской женщины, всего народа, России. Дарья Власьевна, с ее кошелкой, наскоро повязанным платком, превращается в образ-символ всенародного мужества и стойкости; с ним сопрягается и образ памятника, который будет поставлен Дарье Власьевне, из «нержавеющей, бессмертной стали» «на площади большой». Памятник из стали не был поставлен Дарье Власьевне, его заменило Пискаревское кладбище с надписью, созданной тем же поэтом, собеседницей Дарьи Власьевны, — надписью, которая стала надписью самой Памяти, «больше, чем воспоминанием». Был поставлен памятник из нержавеющей стали лирики Ольги Берггольц.

Во «Втором разговоре с соседкой» (с датой — апрель 1944, после снятия блокады, но еще до конца войны) — продолжение разговора освещено единой темой «святой памяти» о страданиях и подвигах во время войны и о предстоящей женски-сердечной и мужественной жизни теперь и в ближайшем будущем.

В обоих этих стихотворениях и других лучших стихотворениях Берггольц этого времени фронтовая всеобщность «мы» проявилась как конкретное общение, задушевная и воодушевленная беседа двух человек, «я» и «ты». Беседа о самом повседневном и о самом важном, с точным изображением, напоминанием фактов в их неприкрашенной реальности, с краткой оценкой и самооценкой, с ясным пониманием соотношения быта и бытия в этой исключительной ситуации. И разговорная лирическая интонация получает новые дополнительные черты доверительной и вместе с тем страстно-приподнятой дневниковой записи и беседы с конкретным человеком, собеседником и товарищем.

Это соединение доверительности разговора как бы наедине и вместе с тем для всех, конкретной событийности и со-бытийности, лирического события и его предельного трагического напряжения, страстной исповедальности и страстной общественной направленности лирического высказывания, личного и надличного составляет главное своеобразие и силу лирики Берггольц, определяет большое место ее блокадной лирики в «сороковых, роковых» и во всей нашей лирике.

**6. Гитович. Солдаты Волхова.  
«Разведчик»**

А теперь перейдем к лирике самого фронта, его быта и бытия. Вспомним сначала стихотворение Гитовича «Солдаты Волхова» (июнь 1948):

Мы не верим, что горы на свете есть,  
Мы не верим, что есть холмы.  
Может, с Марса о них долетела весть  
И ее услышали мы.  
Только сосны да мхи окружают нас,  
Да болота — куда ни глянь.  
Ты заврался, друг, что видал Кавказ,  
Вру и я, что видал Тянь-Шань.

Мы забыли, что улицы в мире есть,  
Городских домов этажи, —  
Только низкий блиндаж, где ни стать, ни сесть,  
Как сменился с поста — лежи.  
А пойдешь на пост да, не ровен час,  
Соскользнешь в темноте с мостков, —  
Значит, снова по пояс в грязи увяз —  
Вот у нас тротуар каков.

Мы не верим, что где-то на свете есть  
Шелест платья и женский смех, —  
Может, в книжке про то довелось прочесть,  
Да и вспомнилось, как на грех.  
В мертвом свете ракеты нам снится сон,  
Снится лампы домашний свет,  
И у края земли освещает он  
Все, чего уже больше нет.

Мы забыли, что отдых на свете есть,  
Тишина и тенистый сад,  
И не дятел стучит на рассвете здесь —  
Пулеметы во мгле стучат.  
А дождешься, что в полк привезут кино, —  
Неохота глядеть глазам,  
Потому что пальбы и огня давно  
Без кино тут хватает нам.

Но мы знаем, что мужество в мире есть,  
Что ведет нас оно из тьмы.  
И не дрогнет солдатская наша честь,  
Хоть о ней не болтаем мы.  
Не болтаем, а терпим, в грязи скользя  
И не веря ни в ад, ни в рай,  
Потому что мы Волховский фронт, друзья,  
Не тылы — а передний край.

Поэзия подвига здесь показана со стороны «воза повседневности» военной жизни — и чувства постоянной границы

ее со смертью, хотя лишь косвенно напоминает о ней «мертвый свет» ракеты. Проза войны изображена во всей неприкрашенности, даже неприглядности, без видимой связи с героиней. И в непрерывной контрастности сопоставления с деталями, приметам другой, мирной жизни человека и природы. Горы Кавказа — и болото, куда ни глянь; этажи городских домов — и низкий блиндаж. Стук дятла на рассвете и стук пулеметов. Реальность контрастов доведена до гиперболы. Военная жизнь на переднем крае — это «край земли». А то, что было и есть на остальной земле, — того уже больше нет. И она кажется далекой, как Марс, как другая планета. Контрастное сопоставление с Марсом включает и напоминание про мифологический образ бога войны.

Описание военного быта выступает и как самоописание переживаний «мы», и как описание того, что есть тут, в конкретном хронотопе, и как описание огромного мира за его пределами. Отсюда — подчеркнутая разномасштабность и разнородность изображаемого, деталей — от шелеста платья и женского смеха до пальбы и огня; от самого близкого до отдаленного, как Марс. И все это в 32 строчках, в едином и непрерывном перечислении, лирическом высказывании. В панораме соединяются точность военной корреспонденции, широта сопоставлений и напряженность переживания. И сила контраста в настоящем времени усилена контрастом между настоящим и прошедшим, поэзией воспоминания, системой деталей-сравнений. А точность деталей приобретает выразительность метонимий, местами совмещенных с метафорой и даже переходящих в предметные символы. Про свет ракет говорится, что он мертвый. Эпитет дает и точное описание психологического впечатления от особого, непохожего на обычный в жизни природы и человека, света, и чувство связи этих ракет с боевыми смертоносными действиями, и контраст их света со светом домашней лампы. В контрастную ассоциацию включен и образ сна. Ибо только во сне видится тот, другой, домашний свет, и он становится метонимией всей обстановки мирной жизни, как и стук дятла.

Описательные детали подчинены нарастающему накалу непосредственного излияния и горячего размышления лирического героя — «я» как «мы». Незримо присутствуют и слушатели, собеседники. И какой-то конкретный, но индивидуально не обозначенный друг, и все друзья, другие солдаты Волхова. В последнем восьмистишии беспощадная и пестрая панорама военного быта, контрастов с мирной



жизнью переходит в декларацию мужества, солдатской чести, воинского труда, воинской дружбы. В интонации соединена предельная разговорность («да, не ровен час») с элементами солдатского просторечия («ты заврался, друг ... вру и я») и ораторского пафоса. Пафос создается и лексикой, и системой повторов, антитез, смысловых, синтаксических, ритмических, звуковых параллелизмов, общей энергией замечательно найденного ритма и всей звуковой организации стихотворения.<sup>1</sup> Устойчивые ямбические окончания, только мужские рифмы усиливают энергию мужественной и напористой воинской речи, с оттенком тяжелого переживания. Движение суровой панорамы, трезвого просторечья, выражающего всю напряженность «воза повседневности» войны, естественно, свободно восходит до высот сдержанного, без преувеличений, без риторики, но ораторски напряженного пафоса. Мужество, вера в победу, не смотря на все тяжести войны, «ведет из тьмы» и противопоставляется «болтовне».

С «Солдатами Волхова» перекликается и дополняет его другое превосходное стихотворение Гитовича военных лет — «Разведчик» (1943). Оно стало новым образцом трансформации сонета. В отличие от «Солдат Волхова» в его центре непосредственное изображение самого воинского подвига. Но, как в стихах Твардовского, в его трудовом напряжении, как долга и «пота».

Наверно, так и надо. Ветер, грязь.  
Проклятое унылое болото.  
Ползи на брюхе к черным бревнам дзота,  
От холода и злобы матерясь,

Да про себя. Теперь твоя забота —  
Ждать и не кашлять. Слава богу, связь  
В порядке. Вот и фриц у пулемета.  
Здоровый, дьявол. Ну, благословясь...

На третий день ему несут газету.  
Глядишь, уже написано про эту  
Историю — и очерк, и стихи.

Берет, читает. Ох, душа не рада!  
Ох, ну и врут! А впрочем, пустяки.  
А впрочем — что ж, наверно, так и надо.

---

<sup>1</sup> Метрическая схема — чередование четырех- и трехударного дольника на основе логаядического сочетания трех- и двухстопного анапеста с ямбом в конце строк и с дополнительными вариациями — паузами. Характерно полное отсутствие рифм на [у], — этот звук участвует в системе гласных, но в резко подчиненном количестве. Преобладание [а] и [э], повышенная частота [ы] в данном случае косвенно связаны с особенностями интонации.

Реальность подвига описана с точностью дневниковой записи самого разведчика, как бы подделушанной, воспроизведенной поэтом. Эта точность противопоставлена всяким прикрасам, хотя, соответственно с тем, что тогда казалось нужным, есть оговорка — «что ж, наверно, так и надо». За этой оговоркой скрывается и горькое раздумье героя и автора. Лирическое «я» здесь еще больше, чем в «Солдатах Волхова», скрыто в глубине сцены. Оно как бы полностью сливается с «я» лирического героя. И стихотворение является сюжетно-лирическим портретом разведчика, характеристикой не только его дела, но и его правдивости. Соответственно воспроизведена реальная интонация разговора с собой человека в ходе его дела, героического, но именно дела. Энергия и непринужденность речи создается не только выбором слов, но и синтаксисом, системой коротких, частью отрывистых, разнообразных назывных, восклицательных и других фраз; отрывочность и разговорность усиливается несколькими анжамбеманами — не только строк. И в предельной простоте записи сложно соединены внутренняя речь героя (первые две строфы), сдержанный комментарий автора и в заключении — опять внутренняя речь героя, сливающаяся с авторской. Соединены и два настоящих времени, в двух частях сонета.

Традиционная жесткая структура строфики сонета получает не только новую тематическую, идейную насыщенность, но и новую динамическую структуру, соединяющую лирическую, эпическую и драматическую свободу и вместе с тем сосредоточенность одного лирического события, высказывания. При этом замкнутая кольцевая структура на самом деле разомкнута. «Надо» в конце говорит о том, что как раз не надо, что противоречит подлинному «надо», начинающему сонет и движущему весь его ход.

Наряду с суровым и патетическим реализмом этих двух стихотворений в лирике Гитовича военных лет проявлялась и тенденция к прямому продолжению воинской романтики. Но со свойственным поэтической личности Гитовича стремлением к предельно точной, лаконичной фразе, например в стихотворении «Ленинград» (апрель, 1942). А в других стихах Гитович находит еще один путь героической лирики, ее сплетения с лирикой любви. В обращении к любимой женщине, размышлении об их взаимных судьбах прямо фигурируют коренные, ключевые понятия и слова, краткие обозначения времени: «... Мы выпьем за Гордость и Горе, / за годы лишений и тьмы, / за вьюги, и голод, и город, / который не отдали мы» («И все-таки, что б ни

лежало ...», 1943). Здесь «мы» — это «мы» двух «я», двух любящих, их сложной и глубокой близости, прошедшей через испытания войны, раскрывшейся в ней новыми сторонами, возможностями.

Эта поэтика зародилась именно в огне «сороковых, роковых». Она привела и к новым трансформациям традиционных лирических жанров. «Солдаты Волхова» и «Разведчик» — два образца этих трансформаций. «Солдаты Волхова» сопоставляются с традицией классической медитативной элегии, но включают в себя элементы героической оды, баллады, послания, насыщенных и новой тематикой, и новой стихией народной речи, родившейся в ходе войны. И в целом получился новый лирический жанр, который можно назвать героической, патетической элегией, со сплавом разговорной и ораторской интонации. «Разведчик» примыкает к сюжетно-повествовательным «балладам» и «рассказам в стихах», широко распространенным в поэзии военных лет. Множество стихотворений самых разных поэтов — от Твардовского до Сельвинского, от Антокольского до Яшина — так и называлось балладами и рассказами.

Тематика баллад была чрезвычайно разнообразна. От баллады о танке до баллады о ленинизме. Границы между балладами и рассказами в стихах были довольно подвижными и нечеткими. Наиболее общим отличием собственно баллад было, в соответствии с традицией этого жанра, каким он сложился в конце XVIII — начале XIX века, четко выраженное стремление изобразить выдающееся, необычное событие героического или трагического содержания, с законченным повествовательным сюжетом и с определенными центральными персонажами, обычно одним, реже двумя. Лирическое начало выражалось здесь в лирической сжатости и однократности поэтического времени. В русской советской поэзии новое развитие баллады в этом понимании выразили прежде всего баллады Николая Тихонова начала 20-х годов — «Перекоп», «Баллада о синем пакете» и др. Жанр рассказа в стихах отличался большим использованием элементов прозы, более бытовым, более близким к повседневной ткани жизненных событий содержанием, интонацией, обычно и несколько большими размерами. В военное время этот жанр опирался уже на опыт рассказов в стихах в поэзии 30-х годов, но наполнялся более концентрированным, прямо или косвенно героическим содержанием и, таким образом, тесно переплетался с жанром баллады. Несмотря на это переплетение, оба жанра полу-

чили и подтверждение, и расширение своих признаков. «Разведчик» стал образцом жанровых признаков и баллады, и рассказа в стихах, и лирики другого человека в новом соотношении, слиянии этих жанров. И слиянии с еще одним древним жанром — сонетом, выделенным по другому принципу (строфической организации). Происходит трансформация этих жанров и образование нового жанра.

В жанровых признаках проявилось и новое лирическое «я». Они несколько перекликаются с героическими балладами 20-х годов, но лирическое «я» яснее выступает на сцену, более психологически углублено, и углубление в психологию сопровождается обогащением конкретности быта, превращенного в Бытие. Это был лирический характер человека, для которого подвиг — это дело, это долг, это романтика войны-работы. Человека с лаконичной и мужественной речью воина, боровшегося за жизнь на земле.

### 7. Шефнер. «Зеркало»

Из стихотворений Шефнера тех лет следует особенно выделить «Зеркало» (1942) и «Шиповник» (1943). В обоих лирическим событием также является некая объективная движущаяся ситуация; лирическое «я» также выступает прежде всего как точный наблюдатель и сдержанный комментатор. Но центром лирического события, в отличие от разобранных выше стихотворений, становится относительно малая предметная деталь, получающая функцию метонимии и метафоры большого потока событий.

Остановимся здесь только на «Зеркале». Сорок строк, как и в «Солдатах Волхова». Первые две строки дают точное, как бы зарисовку с натуры, описание одного из зданий Ленинграда, разрушенного вражеской бомбой: «Как бы ударом страшного тарана, / Здесь половина дома снесена, / И в облаках морозного тумана / Обугленная висит стена». Вы видите уже в пределах четверостишия движение к увеличению конкретности описания. Сначала вся половина дома, затем одна его стена с дополнительными ее приметам и с некоторым фоном окружающей природы. Но первая же строчка вносит в точность описания — точность сравнения, которое включает косвенное указание на всю обстановку происходящего большого исторического события, страшной войны. Война и как целое была страшным тараном, ударившим по всей народной жизни. Следу-

ющее четверостишие продолжает, конкретизирует и видоизменяет исходную картину: «Еще обои порванные помнят / О прежней жизни, мирной и простой, / Но двери всех обрушившихся комнат, / Раскрытые, висят над пустотой». Новая детализация образа, приближение его к глазам, выделение и укрупнение деталей. Мы видим теперь не только обугленную стену как целое, но и двери всех обрушившихся комнат, и даже обои в них, видим и как висят эти двери над пустотой. И возникает дополнительный мотив, уже не предметный, а психологический и несколько неожиданный. Мотив памяти, но памяти не человека, а самих вещей, обоев. Таким образом, в точное предметное описание входит метафора-олицетворение, психологизация предметов, несколько перекликающаяся с поэтикой и Мандельштама, и Заболоцкого. И еще более выразительная деталь передает необычность, как бы неестественность судьбы дома, человеческого жилья, которое превращается в странное сочетание висящих дверей и пустоты. Контрастность этого сочетания с нормами общечеловеческой жизни акцентирована богатой рифмой — «простой» и «пустотой».

В следующей строфе происходит дальнейшая детализация картины, появляется ключевая для всего стихотворения деталь — и вместе с ней первый прямой комментарий лирического «я»: «И пусть я все забуду остальное — / Мне не забыть, как, на ветру дрожа, / Висит над бездной зеркало стенное / На высоте шестого этажа». Продолжается точная документация, с дальнейшим увеличением пристальности взгляда. Зеркало — это уже совсем малая деталь по сравнению с исходным образом целого разрушенного дома. Мы приблизились к дому вплотную, поднялись на шестой этаж, дом придвинулся к глазам, мы как бы рассматриваем его в бинокль. И описание становится еще более дотошным. Не только сообщается про зеркало, но добавляется, что зеркало это — стенное. Точно указывается, на каком этаже оно висит. Вместе с укрупнением деталей увеличивается их контрастность, разность масштабов в одном и том же изображении. Двери висят над пустотой, а зеркало над бездной, «на ветру дрожа». Слово «бездна» выводит за пределы картины только этого дома, вносит ощущение чего-то огромного, ассоциируется с ощущением всей бездны человеческого горя, бездны войны. А первая и единственная строчка стихотворения, в которой поэт прямо говорит о себе, употребляет слово «я», развивает дальше мотив памяти, возникший в предыдущем четверостишии. Память обоев сменяется памятью человека. И па-

мять человека включает в себя разные времена, соединяет будущее и это настоящее, которое превратится в прошлое. И сила будущего воспоминания подчеркивается тем, что все остальное может забыться. Таким образом, предметная деталь — зеркало — становится носителем большой исторической памяти человека о большом событии.

Последующий ход стихотворения не продолжает детализацию, а уводит от непосредственной конкретности картины и представляет собой развернутый комментарий к ключевому образу-символу, лирический, но в безличной, без прямого упоминания о себе, форме. «Оно каким-то чудом не разбилось. / Убиты люди, стены сметены, — / Оно висит, судьбы слепая милость, / Над пропастью печали и войны». Зеркало перестает быть только зеркалом. Оно становится даже слепой милостью судьбы. В нем заложено и некое чудо продолжения человеческой деятельности, жизни созданного человеком города, хотя убиты люди, стены сметены. Зеркало становится многозначным, все расширяющимся предметным символом. Зрительно ощущаемая бездна под зеркалом на шестом этаже трансформируется в образ пропасти печали и войны. Печаль и война получают материализацию, физический образ «пропасти», и входят, таким образом, внутрь картины, вместе с судьбой.

Читаем дальше: «Свидетель довоенного уюта, / На сырость изъеденной стене / Тепло дыханья и улыбку чью-то / Оно хранит в стеклянной глубине». Новая трансформация зеркала! Оно превращается в одушевленное существо, с особой способностью сохранять в себе то, что прошло, но запечатлелось в какой-то таинственной глубине. Опять переключка с мотивом памяти обоев. Но память по-другому расширяется и конкретизируется. В нее входит не только довоенный уют, но и след жизни человека в нем. И он контрастирует с дополнительной зрительной деталью. Стена изъедена сыростью, мы только теперь обращаем на это внимание. И тем сильнее и чудесней сохранение в этом зеркале жизни неведомого человека, его теплого дыхания, его улыбки.

Следующая строфа сообщает нам, кто этот человек: «Куда ж она, неведомая, делась, / Иль по дорогам странствует каким / Та девушка, что вглубь его гляделась / И косы заплетала перед ним?»... Из чудесной стеклянной глубины выступает теперь на сцену эта девушка, как образ и символ всей той мирной жизни. И возникает еще один лирический мотив — мотив таинственных судеб прошед-

пей, исчезнувшей и вместе с тем чудом сохраненной жизни. Мотив в форме лирического вопроса от имени незримо присутствующего наблюдателя, лирического «я». Следующая строфа дает как бы ответ: «Быть может, это зеркало видало / Ее последний миг, когда ее / Хаос обломков камня и металла, / Обрушась вниз, швырнул в небытие». Таким образом, в стихотворение входит уже целый путь жизни и смерти еще одного персонажа, путь малых радостей жизни и ее трагического конца. Слово «небытие» завершает ряд образов пустоты — бездны — пропасти, переводит его в наиболее обобщенный, лирико-философский мир. В лирическое настоящее время впаяно не только неопределенное прошлое, память о нем, но и конкретный воображаемый миг перехода жизни в смерть. А все зрительные образы объединяются в расширительном сбое хаоса обломков камня и металла и движения сверху вниз; небытие физически реализуется как дно той пропасти и бездны, над которой висело на шестом этаже это зеркало. И зеркало вновь получает еще одну миссию — свидетеля и символа.

Затем ход стихотворения опять перемещает нас в настоящее время, к исходной позиции лирического наблюдателя: «Теперь в него и день и ночь глядится / Лицо ожесточенное войны. / В нем орудийных выстрелов зарницы / И зарева тревожные видны». Появляется еще один персонаж. Сама война! А зеркало продолжает свою особую жизнь реального предмета, в котором видны реальные отблески зарниц и зарев. В которое глядится сама война вместо той девушки. И лирическое настоящее время расширяет свои границы. В начале — только минута, когда лирический наблюдатель увидел разрушенный дом. А теперь — настоящее время всей войны.

И вот последняя строфа: «Его теперь ночная душит сырость, / Слепят пожары дымом и огнем. / Но все пройдет. И, что бы ни случилось, — / Враг никогда не отразится в нем!» В заключительном настоящем времени продолжают и жизнь зеркала, и расширительный образ войны — пожары, дым, огонь. Но после кульминации продолжающегося бедствия, захватывающего даже неодушевленное и тем не менее живущее зеркало, происходит резкий перелом. В заключительных двух строчках — неожиданный поворот и внутреннее раскрытие всей темы. Настоящее и прошлое переходят в будущее с восклицательным знаком, подчеркивающим уверенность лирического «я». Ключевая деталь получает значение предметного символа непобедимости той жизни, которая в зеркале отразилась, закреп-

пилась. Лирическое «я», хотя и не называя себя, выступает теперь не только как свидетель и рассказчик, но и как участник, оценщик всего хода исторического события, размах и конкретность которого воплотились в судьбе зеркала и судьбе человеческой, в нем запечатлевшейся. Реальность превращается в чудо, воплощающее полноту реальности. В поэтике стихотворения совмещается принцип точной, предельно пристальной изобразительности с многослойной метафоричностью и ассоциативностью, перекликающийся с поэтикой других поэтов. Но это и самообытная поэтика Вадима Шефнера, с его сдержанным, точным движением дневникового времени и постепенного углубления самого процесса познания в ходе изображения и размышления; с одной стороны, детализации, а с другой стороны, расширяющегося кругозора.

Жанровые признаки этого стихотворения наиболее ясно перекликаются с традицией русской медитативной элегии, как в ее исходных образцах XIX века, так и в ее трансформациях в XX веке. Пятистопный ямб со стансовой куплетной строфой, традиционно связанной с этим жанром. Классическая разговорно-медитативная интонация. Но новый опыт поэзии и жизни определили структуру совмещения в нем разных пластов времени, совмещение символического и даже сказочного плана с предельной предметной конкретностью тайны и яви.

В «Шиповнике» Шефнера — сходный вариант тематики и поэтики — конкретный пейзаж, созданный войной, точное и заостренное описание разрушенного дачного поселка, в котором даже «фундаментов камень в песок перемолот войной». Но уцелел один куст шиповника, и он «цветет среди мусора, щебня и праха». И краткий, сдержанно-взволнованный и задумчивый комментарий незримо «я» также связывает прошлое, настоящее и будущее: «Но могилу героя отыщет любой лепесток, / Потому что и некуда больше здесь падать, пожалуй». То есть все превращено в могилу — и все-таки жизнь победит. Память сохраняет прошлое, перемещается и в будущее, как память самого будущего о теперешнем.

Стихотворения Шефнера и Гитовича взаимно дополняют друг друга. В обоих — суровый и сердечный реализм; событийность и событие лирического «я» с огромными событиями; углубление сюжетной психологичности, соединение обобщенности и конкретности, «генерализации и мелочности» на основе очень определенных ситуаций, хронотопов военного времени, народной жизни, пронизанных общаю-



щим и расширяющим ассоциативным комментарием незримо, но активно присутствующего лирического «я», неотделимого от автора. И в обоих стихотворениях — ясная связь с традицией классического русского реалистического стиха, обогащенного опытом динамической конкретности поэтики 30-х годов и новой, трагической и контрастной суровой конкретности военного времени, с общим пафосом борьбы за жизнь на земле, трагизма войны и веры в победу. И у обоих поэтов стремление выразить со всей правдивостью этой пафос. Но наметились и отличия поэтики. В стихах Гитовича было больше выражено экспрессивное, напряженное, приподнятое лирическое начало, в сочетании с контрастной приземленностью военных будней. В стихах Шефнера проявились свойственные всему его последующему творчеству углубленная задумчивость, сдержанность лирического переживания-мысли, особая пристальность отбора деталей-метафор.

### 8. Дудин. *«Здесь грязь и бред...».* *«Соловьи»*

О поэзии Дудина писалось много — и статей и целых книг.<sup>1</sup> И часто писалось о нем как представителе романтической линии в поэзии; сам он в стихотворении, посвященном Алексею Лебедеву, погибшему на войне, причислял себя вместе с ним к романтикам. Но вот стихотворения Дудина, показывающие, как этот романтик уже в начале финской войны откликнулся на ее неприкрашенную реальность. Вот «Землянка» (1940). Бытовое описание строительства одной из землянок на финском фронте. «Под снегом был песок и камень». Описан весь процесс работы. «И вот окончена работа. / Морозный воздух в грудь вдыхай. / Сотри шинелью капли пота, / Входи, ложись и отдохни. / Здесь пахнет потом и овчиной, / Землянка вся заселена. / И печь из бочки керосинной / до белизны раскалена». Зарисовка с натуры, как в очерке

<sup>1</sup> Назову здесь гступительную статью Н. Тихонова к собранию стихотворений Дудина в двух книгах (М., 1966), статью Н. Банк «Шедрость исповеди» (в кн.: Портреты и проблемы. Л., 1977). Специально о поэзии Дудина военного времени — Стр а ш н о в С. Л. Поэзия Михаила Дудина военных лет (в сб.: Революция. Жизнь. Писатель. Зорнеж, 1978). Книги: М о л д а в с к и й Д. О Михаиле Дудине, блокаде, стихах на войне и нашем поколении (Л., 1965); Ш о ш и н В. Михаил Дудин. Литературный портрет (Ярославль, 1976); Л а в р о в В. Михаил Дудин. Очерк поэзии (Л., 1976).

или корреспонденции. И мотив «пота» перекликается со сходным мотивом лирики Твардовского. Или стихотворение «Гриденко» — уже 1941 года, в начале войны с фашизмом. Очерковое описание подвига. Характерная концовка: «И капитан увел навстречу ночи / Своих ребят, успев в дверях сказать: / «Герой! Но это между прочим... / Дать спирту и перевязать». И, наконец, стихотворение 1942 года, одно из лучших стихотворений Дудина.

Здесь грязь, и бред, и вши в траншеях.  
И розовое облако вдали.  
Душа моя, когда ж похорошеют  
Обугленные площади земли?

Давно пора. Под пеленою пепла  
Протухли трупы и свернулась кровь.  
Душа моя, ты в сотый раз ослепла  
От черствых слез и прозреваешь вновь.

Смотри — Весна. И над равниной русской  
Молочно-лиловатый свет.  
... Влетела в амбразуру трясогузка  
И весело уселась на лафет.

Здесь описательные моменты играют подчиненную роль, но также дана картина суровой реальности войны. И контраста с ней жизни природы, весны «равнины русской», ее света. Красоты, молодости. И эта реальность укрупнена силой еще одной реальности, внутренней реальности самого человека. Его души. Его мечты о том, как опять «похорошеют» обугленные войной площади земли. И опять характерно сочетание и очень разного, и очень разномастного. От маленькой птички трясогузки до всей равнины русской. Найдены точные и контрастные лирические формулы. «Черствых слез!» Именно такими были эти солдатские слезы, и такова была их сила, что сотни раз люди от них слепли и сотни раз прозревали. Движение этих реальностей завершается самой конкретнейшей и самой малой деталью. Еще один вариант птиц на войне как деталей-метонимий и символов продолжающейся жизни на земле. И тональность концовки резко контрастирует с предыдущим: трясогузка ведь «весело уселась на лафет». В самой детали заострено главное, движущее все стихотворение, противоречие: лафет — это ведь часть пушки, орудия уничтожения. Так движется стихотворение от бреда и вшей, черствых слез через Весну к этой трясогузке, этому ее «весело».

Изображение типичных контрастных ситуаций войны сопряжено с прямым высказыванием лирического «я» о себе и от себя. Это высказывание является и обращением к самому себе, к своей душе, в сопоставлении с потоком жизни и смерти кругом себя. В реалистической романтике этого стихотворения также проявляется суровый реализм военной лирики, аналогичный лирике Гитовича и Шефнера. Со стихами Гитовича особенно перекликается подчеркнутость контрастов, экспрессивность.

Рядом с этим стихотворением сам Дудин в издании своих избранных стихов воспроизвел другое стихотворение того же года — «Соловьи». Большое стихотворение, получившее заслуженную популярность уже во время войны. Сам Дудин писал позже: «Я слышал грохот войны и соловьиные перебаты одновременно». «Соловьи», как и перекликающееся с ним другое стихотворение — «Жаворонок» (1943), являются образцом этой одновременности. Вместо предельной лирической концентрации «Здесь грязь и бред...» — развернутый сюжетный, частично повествовательный, описательный, с элементами драматического диалога, рассказ. Начинается лирическое событие обобщенным разговором от имени «мы», коллективного лирического героя: «О мертвецах поговорим потом. / Смерть на войне обычна и сурова. / И все-таки мы воздух ловим ртом / При гибели товарищей. Ни слова / Не говорим». Несколькo сугубо разговорных фраз — с постепенной конкретизацией. После этого идет рассказ, с точной хронологической привязкой («трехсотпятдесятый день войны»), о том, как «умирал / Товарищ мой из пулеметной роты». Умирал ночью, перед рассветом. С указанием точного места — «вот это место». И о том, как запел тогда соловей, запел, когда уже приближалась смерть, когда уже лицо «темнея, каменело». И в этом пении весь «мир раскрывался». Мир жизни, противостоящей смерти. Мир цветов и опять соловья. И целый «оркестр» жизни: «Весь этот лес листом и корнем каждым, / Ни капли не сочувствуя беде, / С невероятной, яростно жаждой / Тянулся к солнцу, к жизни и к воде». Жизнь продолжалась. А товарищ умирал. «И, понимая это, / Смотрел на нас и молча ждал конца». И умирающий, «руки разбросав свои», все же сказал: «Ребята, напишите Поле: / У нас сегодня пели соловьи». И вот смерть — наступила. И как будто все окружающее участвовало, отметило этот момент. «И сразу канул в омут тишины / Трехсотпятдесятый день войны». Это двустипшие резко заканчивает описательную часть стихотворения. По-

сле этого следует часто цитировавшийся лирический комментарий, подводятся итог судьбы товарища, и на авансцену прямо выступает само лирическое «я», уже как «я», а не как «мы», и сопрягает судьбу товарища с собственной. «Он не дожил, не долюбил, не допил, / Не доучился, книг не дочитал. / Я был с ним рядом «... И, может быть, в песке, в размытой глине, / Захлебываясь в собственной крови, / Скажу: «Ребята, дайте знать Ирине: / У нас сегодня пели соловьи». / И полетит письмо из этих мест / Туда, в Москву, на Зубовский проезд». В комментарии опять возникает точный хронотоп, индивидуальная судьба, даже собственные имена. Но заключение вновь разрастается в широкое лирическое размышление о будущем. Включая мотив примирения со смертью ради утверждения жизни: «... Я славлю смерть во имя нашей жизни. / О мертвецах поговорим потом». Но раньше, при описании того, как умирал товарищ, было сказано про смерть иначе: «Нелепа смерть. Она глупа». (Вспомним более поздние слова Твардовского: «Ты дура, смерть».) А в начале стихотворения говорилось, что на войне смерть обычна и сурова. Три стороны смерти во время битвы за жизнь на земле. Три ее реальности, неотделимые от реальности самой жизни. Жизни на войне, — но и всякой человеческой жизни.

Все это рассказано, показано, высказано с тем же смешением описательных, драматических, экспрессивных моментов, с тем же сочетанием предметно-изобразительных и метафорических, даже символических деталей. Личное и коллективное отличаются лишь внешними приметам; подчеркивается их слитность, как бы хоровое начало лирики войны. Но подчеркнуто и прямо выраженное лирическое начало. Поэтому стихотворение соединяет признаки лирического очерка, рассказа, медитативной элегии. Как и для произведений Шефнера, Гитовича, характерно сплетение метонимий и метафор, система заостренных контрастов. Выделяются и некоторые поведенческие и зрительные детали, перекликающиеся с поэтикой Твардовского. Например, в описании умирания: «И как-то улыбался неумело. / Загар сначала отошел с лица, / Потом оно, темнея, каменило». Эта «неумелая» улыбка умирающего бойца — пример настоящего психологического проникновения. Но преобладают в стихотворении или более элементарные описательные детали, или, наоборот, детали-метафоры, даже олицетворения. Например, ландыш приподымался на носок и заглядывал в воронку, а сирень пришла «обескуражить день». А песок тек по траншеям, «как время». Все это было

широким использованием опыта стилистики XX века. Смешение разнородной стилистики, иногда даже несколько эклектичное, оправдано общим пафосом богатства жизни на земле, сложностью картины жизни и смерти. И стилистическая пестрота стихотворения образует свою целостность, отвечающую господствующим тенденциям лирического начала времени. Индивидуальной особенностью Дудина здесь было сочетание правдивого изображения конкретной солдатской жизни с несколько приподнятыми контрастами, подчеркнутой экспрессией, подчас эмфазой. В лучших стихах эти эффекты отражали размах и напряжение самой военной действительности, повышенную потребность в максимально ярком утверждении жизни перед лицом смерти.

В «Жаворонке» имеется характерная для поэтики и тогдашнего и позднейшего Дудина концовка: «И раненый смотрел на клубы дыма, / Прислушивался к пенью не дыша. / Здесь смерть была, как жизнь, необходима, / И жизнь была, как песня, хороша» (1943).

### **9. Симонов. «Жди меня». Любовная лирика «сороковых, роковых»**

Расцвет любовной лирики в годы войны определялся той же силой гигантского конфликта жизни со смертью и пафоса борьбы за жизнь на земле. Любовная лирика проникала и в героический эпос войны, и получалось своеобразное новое «обоснование» любовной лирики новой общностью народа на войне. Поэтому в «Василии Теркине» есть специальная глава «О любви», в ней утверждалась любовь жены, которая «на войне сильнее войны». И лучшее лирическое стихотворение Суркова «Бьется в тесной печурке огонь...» (1941) выразило ту же духовную потребность емкими лирическими формулами: «... Ты сейчас далеко-далеко. / Между нами снега и снега. / До тебя мне дойти нелегко, / А до смерти — четыре шага». Вот эти четыре шага до смерти и создали новую силу переживания и выражения «негасимой любви», от которой «в холодной землянке тепло». Возникло то, что можно назвать патетической конкретностью и контрастностью любовной лирики вместе с усилением ее сосредоточенности и напряженности.

Еще большую популярность завоевало «Жди меня» Симонова. О нем уже много писалось (отмечу прочувствованный и тонкий анализ этого стихотворения С. П. Вар-

шавским). Страстный призыв, настойчивое заклинание, адресованное одним — одной, включало в себя и широту впечатлений от окружающего военного мира, и разнообразие пейзажа (и «желтые дожди», и «снега метут», и «жара»), и разнообразие человеческих отношений, переключек, сопоставлений, контрастов с другими людьми, — и в самых общих их приметах, и в более конкретных штрихах. Упоминаются разные формы человеческой близости — сын, мать, друзья. И в центре то, что представляется самой близкой близостью. «Жди меня — и я вернусь / всем смертям назло». «Всем смертям назло!» В этой краткой формуле сжата суть любовной лирики тех лет. Даже само разговорное слово «назло» точно выражало остроту противостояния. И призыв «Жди меня!» включает серию противопоставлений того, что связано с любовью, тому, что связано со смертью. Прежде всего противопоставление верности в любви, силы и стойкости ожидания любимого тем, кто не смог быть верным. Основной мотив — не только призыв к верности женщины мужчине, но и призыв к вере в победу над смертью, вере, на которую способна только самая большая и верная любовь. Такая любовь может превзойти даже любовь матери, сына, друзей и может спасти любимого. В ходе стихотворения эта вера как бы уже сбывается, из надежды на возможное будущее превращается в уверенность, в безусловность совершившегося прошлого — «Ожиданием своим / ты спасла меня». Сама любовь от этого становится еще глубже, близость еще ближе, как бы интимней, и раскрывается в ней и сила личности любимой. И вот концовка стихотворения: «Как я выжил, будем знать / только мы с тобой — / просто ты умела ждать, / как никто другой».

Движение стихотворения состоит не только в настойчивом, заклинающем призыве ждать, быть верной и уверенной, но и в движении самой любви, ее обогащении, ее углублении в себя как сущности жизни; движении борьбы этой любви со смертью, предвосхищения и программы победы жизни над смертью; и движении во времени — из настоящего в будущее. Нет такого точно очерченного хронотопа, как в разобранных выше стихотворениях. Нет и характеристики личности любимой и психологического анализа любви. Движение чувства в этом стихотворении может казаться однообразным. Но основной мотив не только подчеркнут, он и обогащен дополнительными штрихами, оттенками. Имеются и неожиданные изобразительные и вместе с тем углубленно психологические детали. Напри-

мер, «Жди, когда наводят грусть / желтые дожди». Почему желтые? Типичный пример художественной логики лирического алогизма. Ассоциация дождей с желтизной передает ощущение тоски, однообразия и, может быть, также впечатления от желтых полей, или от желтых дорог, или каких-то желтых отсветов. Нельзя дать однозначной «расшифровки» этого эпитета, но именно он представляет одно из самых лирически выразительных мест стихотворения. И подкреплен звуковой ассоциацией, связью с господствующим звучанием всего стихотворения, и с рифмой «дожди — жди». Сама рифма как бы становится частью процесса ожидания.

Но главная сила стихотворения создается не отдельными находками. А всей движущейся системой словесных и лирических формул, очень обобщенных, выразивших чувства, волновавшие миллионы людей, с предельной краткостью, энергией, настойчивостью, на широком ассоциативном и контрастном фоне. Системой, в которой формулы не просто повторяются, но дополняются, варьируются, разнообразно перекликаются и движутся цепочкой предположений как раз о том, чего лирическое «я» опасается. Лирическое ожидание включает в себя нарастающую тревогу солдата, сознающего, что его могут забыть, — солдата, от которого уже не приходят письма из далеких мест. Одна из типичных ситуаций военного времени. И вот нарастает призыв, несмотря ни на что не забывать — даже тогда, когда и мать и сын поверят «в то, что нет меня». Этому «нет» противостоит настойчивая энергия напоминания о себе, о том, что я все-таки существую, могу выжить смертям назло.

Настойчивость повторения главного мотива совмещается с высокой степенью лирической концентрации. Краткость парадоксально создается системой повторений и вариаций повторяющегося, как мы это уже видели и в других образцах лирики. Но своеобразие этого стихотворения на фоне всей лирической традиции состоит в особой выделенности смысловых и звуковых лейтмотивов, даже за счет некоторого уменьшения психологической глубины и богатства оттенков. В стихотворении всего 36 строчек четырех- и трехстопного хорея; ключевое слово «жди» повторяется 12 раз, в том числе 8 раз в первых 12 строчках, что сразу же создает особый напор, нагнетание призыва-обращения. И кроме того, 7 раз варьируется тот же корень. Вариации создают не только возвраты, но и дополнительные оттенки и контрасты основного мотива. Он подчеркнут

также десятикратным повторением слова «жди» как анафоры. И троекратным рефреном основной темы в начале всех трех строф стихотворения: «жди меня — и я вернусь». Кроме того, 6 раз повторяется словосочетание «жди, когда», причем все повторения — в первой строфе и все симметричны, как развернутые анафоры. Четыре раза повторяется слово «меня», причем три раза в сочетании «жди меня». Четыре раза — «я»; три раза — «вернусь»; три раза «как» и «пусть», «кто»; по два раза — «ты», «огня», «забыть... забыв», «выпить... выпить». Система повторов усилена системой синтаксических параллелизмов, обилием глаголов во втором лице, преобладанием глаголов в повелительном наклонении, дополненных повелительным «пусть»; обилием предложений, в которых нет подлежащего, а только сказуемое. Все это создает слитный эффект настойчивости ораторского и личного обращения, энергии речи. Подобные синтаксические конструкции дополняются их разнообразием, от сложноподчиненных до односложных предложений. И основная повелительно-призывно-молящая интонация дополняется описательными элементами. А в последней строфе, после рефрена первой строчки, интонационное движение меняется, включает элемент скрытого диалога или отклика других людей — «скажет: «Повезло». И заключается стихотворение кратким лирическим самокомментарием, рефлексией из настоящего в будущее и обратно, что создает своеобразную разрядку предшествующего настойчивого интонационного нарастания.

Система звучаний стихотворения характеризуется сочетанием упорно доминирующих звуковых комплексов, сильно отличающихся от обычной литературной и разговорной речи, обогащенных сопровождающими звучаниями. Принцип гармонического разнообразия, которое мы прослеживали на большом потоке стихотворений от Твардовского до Ахматовой, сменяется принципом гармонического однообразия, нагнетания лейтмотивов. Система рифм продолжает классическую куплетную схему, но все рифмы — мужские. Это усиливает энергию ритма. А сочетание только мужских рифм с хореической метрической схемой создает дополнительный оттенок напевности, как бы мольбы в этом повелительном напоре.

Общую интонацию стихотворения можно определить как песенно-ораторскую, на основе все же обычного разговорного языка, даже с элементами просторечия. Такой лирический жанр можно назвать ораторски-разговорным романсом.



«Жди меня» резко выделялось из военной лирики тех лет особой энергией лирического высказывания. В других образцах любовной лирики того времени самого Симонова проявились более сложные мотивы любовных отношений («хоть ненадолго, но мою» и т. д.). И были стихотворения о любви, в которых проявилась и тенденция к углубленному психологизму. Но также трансформированная мотивами военного времени. Таков, например, ряд стихотворений Гитовича — цикл «Долгая история», «Вместо писем», некоторые стихотворения из сборника «Стихи военного корреспондента». Со сложным сплетением взаимоотношений, воспоминаний, осложнений и отклонений любви, объединенных, однако, единым началом глубокой близости, внутренней верности, местами освещенных лирическим анализом и самоанализом, с разнообразными психологическими оттенками и с обильным использованием конкретных предметных и поведенческих деталей военного времени. Война была глубокой взаимопроверкой всех человеческих отношений; пафос самопроверки, взаимной проверки определил особенности любовной лирики Гитовича и некоторых других поэтов тех лет. Существовали и другие линии развития любовной лирики, в частности любовной песни, одним из высших образцов которой был «Огонек» Исаковского, с его лиризмом самоотдачи, чистоты, цельности, непосредственности чувства. Особенно широкое развитие получили сюжетная лирика и лирика другого человека. Но на всех путях любовной лирики этих лет ведущим началом было раскрытие ее новых возможностей, богатства связей на основе общего пафоса борьбы за жизнь на земле, за жизнь самого человеческого сердца.

### *10. Твардовский. «Две строчки»*

Перейдем теперь к еще одному типу лирики, рожденному «сороковыми, роковыми», — к новой трансформации лирики Твардовского. В его творчестве были представлены все жанры лирики военного времени — баллады, рассказы, очерки в стихах, послания-письма, оды, гимны, песни, ораторские обращения. И другие, которые трудно сопоставлять с традиционными жанрами. Лирическая конкретность, углубленность, синтетизм лирических жанров поэзии Твардовского 30-х годов, в том числе столь частые у него сюжетно-лирические стихи показали

свою жизнеспособность в новых условиях войны. Но простое продолжение повествовательных форм типа стихов о деде Даниле оказалось малоэффективными; Твардовский быстро осознал это и стал искать новые пути. И больше всего использовал опыт стихов, в которых соединялось углубленное психологическое изображение современных ситуаций, в их бытовой и социально-психологической конкретности, с элементами прямого лирического высказывания. Опыт таких стихотворений, как «Я иду и радуюсь...» и «Песня» и до некоторой степени опыт более ранних стихов 1928—1932 годов.

Трансформация происходила путем дальнейшего расширения жизненной емкости социально-психологической лирики, расширения ее тематики, богатства объективных ситуаций, вовлеченных в лирический мир, их эпического и трагического содержания в его непосредственной конкретности и всемирно-исторической масштабности. Отсюда дальнейшее проникновение в лирику пластов действительности, обычно воспроизводимых средствами психологической, документальной и героической прозы — начиная с газетных корреспонденций о текущих событиях и подвигах людей. Происходило и углубление в самом этом расширении, углубление в человеческие отношения, а также отношения человека с природой, со своим наследием и со своим будущим; углубление в событийность и событие человека, когда бытом стала борьба Бытия с Небытием, смертью. В связи с этим вновь увеличилась способность лирики вместить то, что раньше казалось неместимым и несовместимым с лирикой; то, что наметилось уже в лирике 30-х годов, получило теперь небывалое обогащение и заострение, как отмечено в начале этой главы. На этой основе увеличивалась активность лирического «я» вместе с лирическим «мы», прямого и страстного высказывания человека о себе, войне, жизни и смерти.

Первые признаки трансформации, вместе с преемственностью, заметны уже в лирических очерках-рассказах-портретах 40-го года, таких, как «Григорий Пулькин» или «Шофер Артюхин». Наряду с расширением многоплановой структуры этих (и по размеру) объемных стихотворений появились стихи типа как бы дневниковых зарисовок. Например, коротенькое стихотворение «Встала рано. День хороший...» (1940). В форме разговорно-дневниковой записи, внешне отрывочное, оканчивающееся многоточием изображение внутренне законченного трагического события — мать получает извещение о гибели сына. Трагизм события

заострен контрастом между ожиданием матери и ошибкой человека, который думал ее порадовать весточкой от сына, а принес известие о гибели. Этот контраст удвоен еще и резкой контрастностью проявлений материнской радости и сдержанности проявлений ошеломившего ее горя. И контрастом в самой интонации — между тоном рассказа очевидца, его деловой простотой, без видимого комментария, и нагнетанием, нарастанием затекста за видимым текстом. В том же году в стихотворении «Спичка» проявилась и другая сторона того же поиска. Малая бытовая деталь выступает как емкая метонимия большого круга жизни во время войны, подобно кисету в одной из глав «Василия Теркина». Развитие этого принципа показа большого через малое у других поэтов военного времени мы видели на примере «Зеркала» Шефнера. Еще одно направление развития жанра дневниково-разговорной записи проявилось в своеобразном военно-пейзажном лирическом жанре. Так, в том же году в стихотворении «Не дым домашний над поселком...» с предельной конкретностью изображен контраст мирного и военного в самой природе, с небывалой лирической концентрацией, набора деталей-метонимий. По сравнению с лирическими зарисовками начала 30-х годов («Рожь отволновалась...» и др.) усиливается метафорическое начало, и центром стихотворения становится непримиримый, разрушительный контраст, один из главных контрастов войны.

В 1941 году появляется восьмистрочная медитативная элегия «Пускай до последнего часа расплаты...». Она продолжает основной мотив «Я иду и радуюсь...» — готовности к жертве, выбора гибели за Родину как лучшей формы смерти. Но включает обращение к слушателю: «друзья» — вместо невидимых слушателей в прежних стихах Твардовского, хотя это обращение еще никак не конкретизировано. В 1942 году в стихотворении «Земляку» развертывается целостное лирическое размышление о войне и адресат приобретает более конкретные очертания. И в том же 1942 году появляется стихотворение «Партизанам Смоленщины», совершенно нового для Твардовского, и не только для него, типа. В нем сливаются задушевная сердечность («сторона моя милая») и напряженная патетика, что приводит к небывалой заостренности основного лирического чувства, его внутренней и контрастности и цельности. Дальнейшее развитие лирического пейзажа войны происходит в этом же году в стихотворении «И цветут, и это страшно...», где в отличие от лирического пейзажа

1940 года еще больше обостряются и контрастность, и конкретность военного пейзажа, разрушения и продолжающейся жизни, при еще большей свободе и разнообразии композиции, ритмического движения на основе нового варианта излюбленного Твардовским четырехстопного хорея, свободой сочетаний метонимий и метафор, смен типов рифмовки, строфики, синтаксиса; разнообразием назывных предложений и тире, что создает особую энергию; даже кусков, казалось бы, только описательных.

А в 1943 году продолжается расширение и обновление прямого лирического размышления, насыщенного большой конкретностью объективных ситуаций войны, — «Когда пройдешь путем колонны...» и «Зачем рассказывать о том...». И появляется серия стихов жанра, который сам поэт позже определил как «стихи из записной книжки». Это тоже отрывки из дневника-разговора, но в «записной книжке», то есть в сочетании с какими-то другими отрывками, в некой общей внутренней связи, переключке. Жанр совмещает описание, воспоминание, элементы как бы незавершенной сюжетности, штрихи портретов других людей и разговор с кем-то и с собой, принципиально недосказанный и в то же время многоговорящий. Остановимся здесь на образце, который сейчас общепризнан как одна из вершин всей лирики Твардовского, всей лирики военных лет и всей нашей советской русской лирики. В нем наметились и черты перехода от поэтики военного времени к поэтике последующих этапов нашей лирики. Это — «Две строчки»:

Из записной потертой книжки  
Две строчки о бойце-парнишке,  
Что был в сороковом году  
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело  
По-детски маленькое тело.  
Шинель ко льду мороз прижал,  
Далеко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,  
А все еще бегом бежал,  
Да лед за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,  
С чего — ума не приложу, —  
Мне жалко той судьбы далекой,  
Как будто мертвый, одинокий,  
Как будто это я лежу,  
Примерзший, маленький, убитый  
На той войне незначимой,  
Забытый, маленький, лежу.

Пафос человеческой общности здесь доведен до предела, переходит в слияние двух человеческих судеб самых, казалось бы, далеких, случайно соприкоснувшихся. И соединяется с еще одним мотивом, возникшим уже в ходе войны и особенно характерным именно для Твардовского, — мотивом памяти войны о самой себе, и в этой памяти — удвоения человеческой общности, через дистанцию воспоминания. Так получила дальнейшее развитие поэтика памяти в лирике 30-х годов, совмещение прошлого и настоящего в лирическом настоящем. Один из наиболее глубоких вариантов этой поэтики мы уже видели в «Песне» Твардовского. Здесь поэтика памяти расширена тематически и углублена мотивом общности поэта не только с каким-то ранее близким ему человеком или человеком сейчас с ним соприкасающимся, но с неведомым погибшим «парнишкой»; слияние с ним переходит в самописание с кратким самоанализом. Как в классической медитативной элегии, начиная с Пушкина, но в новой, гораздо более напряженной ситуации и в новой форме психологической конкретности, сопрягающей человека с этой ситуацией, с разными ее формами, временами, персонажами. Лирическое настоящее время, его лирическая концентрация доведена до совмещения в одном миге как бы случайного воспоминания по поводу пересмотренной старой записки с другим отрезком времени, тоже очень кратким, почти мигом, но представляющим собой целое самостоятельное событие и связанное с ним тогдашнее впечатление («казалось») лирического «я». Этот прощенный миг также содержит в себе дополнительное прошлое время, время бега мертвого мальчика, — время, продолжающее время его бега при жизни, время его жизни. И очерковая точность записи неожиданно превращается в нечто несколько фантастическое: мертвый мальчик может все еще бежать, а другое фантастическое существо, которым становится окружающий его лед, может в этом беге его остановить, полу придержать. Так совмещены три разных времени — два реальных и одно воображаемое — в одном «теперь», которое тоже разделяется на реальное и подразумеваемое. И «как будто» само «я» вселяется в тело убитого. Еще одна фантастическая реальность сливается с подлинностью реального переживания, чувства ответственности живого за мертвого. Это «как будто» перекликается с тем «казалось» — и звучанием, и симметричным положением в начале строки; так самой структурой и звучанием стиха скрепляется связь времен, связь двух людей и связь реальности с воображаемым. Все это осуществляется с помощью

детали, внешне никакого отношения к изображаемому не имеющей. Ее значение, однако, подчеркнуто тем, что она вынесена в заглавие стихотворения. Вспомним детали — «сигналы» — поэтики 30-х годов. Но теперь — с трагическим содержанием всплывшей в сознании картины. Усилена и связь времен, прошлого и настоящего. Увеличивается активная роль лирического «я». Движение стихотворения построено на движении воспоминания — его, а не другого человека (как это было в «Песне»), и его отношения к вспоминаемому, к связанной с ним трагедии «войны незаметной», и его отношения к самому себе как участнику обеих войн, фронтовой общности. Более того. Возникает как особый, хотя и второстепенный, мотив сам процесс воспоминания, как движение некоего потока сознания автора, встревоженного, сдвинутого случайной записью в старой записной книжке. Это слияние активности поэтической рефлексии, отражения человеком себя в себе, с точным и вместе с тем расширенно-ассоциативным отражением больших событий, их трагического смысла, отражением с лирической концентрацией и однократностью лирического времени, — вот это слияние было новым для лирики Твардовского. И сочетание бытовой реальности с неким двойным «чудом». И в самую тематику памяти внесен гораздо более широкий мотив. Возникает взаимное превращение смерти в жизнь и жизни в смерть. Силой «жалости» типичные для Твардовского поведенческие детали получают второй и многозначный план.

В соответствии с этим интонация, оставаясь предельно разговорной, получает новые, принципиально осложняющие ее оттенки, субинтонации. Разговорность — как всегда у Твардовского — предельная, и, как всегда, без резко выделенных прозаизмов или поэтизмов. Набор образительных деталей становится еще более сжатым, экономичным, сосредоточенным в сущности в одной, второй, строфе. И в этот набор включено «поведенческое» сравнение, причем несколько неожиданное, даже на первый взгляд странное: «лежало как-то неумело». Что это значит? Как может не уметь лежать мертвое тело? Однако в этом эпитете проявились глубина и зоркость поэта. Неумело потому, что мальчик лежал в необычном, неожиданном положении, ибо мальчик был убит на каком-то ходу. Неумело и потому, что этим эпитетом подчеркивается общее впечатление судьбы именно мальчика, вероятно малоприспособленного к суровой обстановке войны, — впечатление беспомощности и незавершенности его судьбы. Эпитет не только рисует

положение самого тела, но и отношение к судьбе мальчика исполненного жалости взрослого человека. Отсюда и добавление — «по-детски». Отсюда и подчеркивание — «маленький... маленький». Это перекликается с широко распространенным в военной поэзии мотивом особого трагизма судьбы детей на войне, он подчеркнут и последующими словами — «среди большой войны жестокой». Большой, а он-то ведь был еще маленьким, этот парнишка! Силой своего не только пристального воспоминания, но и глубокого сопереживания, «жалости» в него перевоплощается и даже делает его для нас живым взрослый человек и большой поэт, уже прошедший через массовую гибель людей — и не потерявший в этом пути чувства самоценности каждого отдельного человека, чувства глубочайшей близости с каждым отдельным человеком. В таком контрасте выступает не только жестокость большой войны, но и сила большой человечности, большой жизни на земле, сила человеческого сострадания как со-страдания, как со-бытия людей даже после смерти, сила гуманности. Почти галлюцинаторная реальность воображаемого слияния прошлого и настоящего, того мертвого тела и этого живого человека, личного и коллективного — не как абстрактного «мы», а как живой общности любых двух людей, объединенных участием в борьбе с нелюдьми, — высказана в стихотворении с поразительной контрастностью и целостностью, свободой лирического движения. Движения интонации — на первый взгляд отрывочной, как бы незавершенной, даже как бы случайной записи, со случайным ее началом и без определенного заключения, только с постановкой некоего вопроса самому себе. Естественность речи в этой записи продолжала естественность поэтической речи Твардовского 30-х годов, но и какая разница! Еще большая непринужденность, внешняя даже неправильность, как будто без установленного заранее порядка. Вместо симметричных куплетных строфических схем, которых строго держался Твардовский 30-х годов, — 19 строк, то есть заведомо несимметричное строение. И сложная в своей кажущейся простоте композиция. Четыре части (строфы) разного строения и размерности.

В первой строфе только деловое сообщение о собственной работе поэта, и тут же краткая информация о записанном событии — Финляндия, 1940 год, боец-парнишка, убит на льду. И сам факт всплывшего воспоминания. Все это — парной рифмовкой по схеме (aabb), внешне спокойно-описательной фразой. И первая пара строк — главное пред-

ложенные, но без сказуемого, с подразумеваемым его пропуском, с женскими рифмами. Вторая пара — придаточное предложение — с главной информацией и началом конкретного рассказа, выделенное и мужскими рифмами. Общей «точкой отсчета» становится самый процесс вспоминания и установления связей между двумя строчками записной книжки и гибелью человека, потрясшей теперь заново поэта.

Вторая строфа концентрирует и конкретизирует то, что было сообщено в придаточном предложении, и делает его главным текстом. Вспоминаемое приближается к глазам (сравните это с «Зеркалом» Шефнера). И происходит переселение лирического «я» в прошлое как свидетеля. Свидетель всматривается в то, что видит, с последовательным уменьшением размерности видимых деталей: сначала он видит только общий контур тела, его позу, затем шинель и лед, затем отлетевшую далеко шапку. Эта совсем малая деталь, однако, подготавливает более глубокое вглядывание в судьбу мальчика в следующей строфе. Показывает, что убит он был в каком-то быстром движении, на бегу. Приближение к глазам происходит, в отличие от «Зеркала» Шефнера, и сейчас, и в воспоминании, — как истории этого приближения. Точный набор деталей сопровождается неожиданной ассоциацией — сравнением («как-то неумело») и олицетворением — мороз выступает как действующее лицо. Соответственно меняется система рифмовки, по схеме *ccdc*. Лирическое «я» в этой строфе только присутствует, но все-таки сдержанно проявляет свое отношение выражением «как-то», с оттенком, как отметила Е. Ермилова<sup>1</sup>, «полу-вопроса».

Третья строфа продолжает описание-воспоминание, но совсем в другой форме. Возникает неожиданный образ продолжающего бежать мертвого мальчика, придержанного на бегу льдом. Образ подготовлен в предыдущей строфе этой далеко отлетевшей шапкой, и так неожиданно возникшее фантастическое представление получает некоторое обоснование зрительным впечатлением. А лед становится вторым олицетворением. К этой строфе приурочено и то третье, воображаемое, время, о котором говорилось выше. Время в одномоментной картине мертвого тела мальчика является прошедшим, переходящим в настоящее и

---

<sup>1</sup> Ермилова Е. В. Некоторые стилевые тенденции в современной советской поэзии. — В кн.: Теория литературы. III. М., 1965, с. 217.



продолжающим длиться («все еще»). Эта метаморфоза осуществлена с добросовестной оговоркой, отделяющей воображаемое от существующего; оговорка перекликается с «как-то» второй строфы. Непринужденность записи свидетеля усилена заменой союза «но» союзом «да». Но резко меняются и размер строфы — всего три строчки, и система рифмовки — сквозная тройная рифма, перекликающаяся через строчку с окончанием третьей строки в предыдущей строфе. Таким образом, рифмовка этой строфы по схеме *ddd* соединяется с предыдущей по схеме *dcddd*. Получается продолжение единого описания, несмотря на превращение мертвого тела в продолжающего бежать мальчика. Три глагольные, но богатые рифмы подряд вносят в интонацию звуковой и смысловой напор, нагнетание. Это акцентирует кульминацию всего рассказанного события. И тут воспоминание вдруг обрывается. Многоточие.

И затем происходит переход к прямому разговору, комментарию от имени лирического «я», и вместе с ним переход от прошлого к настоящему, от того мальчика к самому себе. Этим комментарием занята вся четвертая, самая большая по размеру, строфа — одной, сложно построенной фразой, периодом, с внутренним синтаксическим переходом: первые три строки — предложение без существительного в именительном падеже, с вводным предложением, содержащее оценку-вопрос о собственном переживании, затем — пять строк развернутого сравнения с «я» как подлежащим, с возвратом к исходному образу того мальчика, его судьбы, и с отождествлением себя с ним. Все это выражено еще одной системой чередования рифм, более сложной и еще более отклоняющейся от традиционных схем — *eveebaab*. В этой системе появляются новые конечные ударные гласные — [o], выделяющие важные новые ключевые слова: «жестоккой ... далекой», и возвращаются конечные ударные гласные первой строфы — начала описания события, без точного совпадения сопутствующих согласных и с другим характером чередования. Еще один пример сложного диссимметричного строения!

В интонации этой строфы, как отмечала Е. В. Ермилова, есть тоже как бы неуверенность, замедленное вглядывание в самого себя. Поэт «возвращается снова и снова к тревожащим напоминаниям, выходя за рамки стихотворения». Это верно. Но есть и не менее важное другое. Не только как бы замедляется прощание с воспоминанием и образом парнишки, но и происходит полное слияние, отождествление себя с ним. И этим завершается кажущаяся незавер-

шенность стихотворения. Ибо происходит завершение движения человеческой общности, преодолевающей силу смерти. И таким образом, стихотворение нельзя назвать только незамкнутым, только выходящим за свои пределы. Оно достигает и особой художественной замкнутости. Образцом такой замкнутости являются некоторые стихотворения-фрагменты Пушкина. И напоминание о неповторимой ценности каждой человеческой личности и ее равноценности «моей» личности, о котором верно говорила Ермилова и все последующие исследователи этого стихотворения, не ограничивается только напоминанием. Таких напоминаний было много в лирике и до этого стихотворения. А здесь оно, с одной стороны, доходит до предела, до полного перевоплощения одного человека в другого, а с другой стороны, все же сохраняет предельное чувство жалости к другому, как к другому, то есть чувство различия судеб двух людей, и чувство своеобразной ответственности за это различие, стремление его преодолеть, его сохраняя. Вот в этой соединимости, казалось бы, несоединимого в одном и том же образе, в одном и том же высказывании, даже в одной и той же стихотворной фразе и заключается особая глубина лиризма «Двух строчек». Последняя строфа, таким образом, завершает движение еще двух глубинных слоев лирического события: борьба гуманности, нормального человеческого сострадания, жалости (в том широком понимании этого слова, которое характерно для русского фольклора, народной речи) с жестокостью и — борьба жизни со смертью. Это сочетается с движением и памяти и вспоминаемого события.

В целом интонацию стихотворения можно определить как интонацию задумчивой и углубленной беседы-размышления наедине с собой и с войной, с потоком жизни и памяти. Скорбного раздумья, просветленного чувством общности, возведенной в как бы фантастическую реальность. Увеличение свободы лирического времени, сюжета (внешнего и внутреннего) психологического движения, непринужденности разговора, включая звуковую организацию, — вложено в твердые рамки традиционнейшего четырехстопного ямба. И рамки гибкой, но вполне замкнутой структуры, всех элементов смысла и звуковой организации.

Звуковая система, включая указанные системы повторов, рифм, анафор, создает еще один вариант скрытой музыки того душевного, вдумчивого и внимательного разговора с незримым или явным собеседником, который характерен для всей поэтики Твардовского. В этом сти-

хотворении он ясно связан, кроме того, с системой ассоциаций, сопряженных с ключевыми словами и общими звуковыми впечатлениями от войны, в частности впечатлением от воющих и унылых звучаний, что выразилось здесь в особой роли [y], и, с другой стороны, с настроением и системой ключевых слов сердечного сопереживания, жалости, и отсюда — особая роль фонем [л+л].

Суть поэтического открытия, сделанного в «Двух строчках», состоит не в прямом отпечатке поэтической мысли и не в выходе вперед личного начала. Это все было и раньше. И не в доведении до музыки того, что могло быть предметом прозаической зарисовки. Это тоже бывало раньше. Вспомним хотя бы пушкинское «Когда за городом задумчив я брожу...» или некрасовское «Вчерашний день, часу в шестом...». Действительная новизна поэтики «Двух строчек» — в новом совмещении того, что раньше не совмещалось в рамках лирики. Совмещении активности личного начала и его слияния с судьбой другого человека, доведенного до полноты самоотжествления при сохранении различия. Слияние объективной картины и раздумья над ней, раздумья над самим собой и над самим этим раздумьем. Слияние прозаизации стиха с ее преодолением, создание лирической, а не прозаической зарисовки, в которой совмещены очерковая точность и «сказочная», хотя с условностью, метафоричность. Слияние в новых соотношениях разных времен прошедшего и настоящего в лирическом «я», лирическом событии, лирическом высказывании. И слияние всех этих слияний. Все это было достигнуто маленьким стихотворением, все это можно определить как новую ступень развития лирической свободы и ее необходимости. Порожденную человеческой общностью небывалой силы, события жизни в этом Событии. Эта новизна была продолжением традиций лирики от Пушкина и Некрасова до Блока, Мандельштама, Ахматовой, продолжением как обновлением. Дальнейшее развитие поэтики Твардовского и всей поэтики послевоенного времени в значительной мере уже намечено этим маленьким стихотворением.

### **Выводы**

Мы бегло проследили, как развернулись в эпоху Великой Отечественной войны возможности лирики и лиризма как одной из всеобщих форм поэзии и человеческого духа. Развернулись, когда, казалось бы, было не до

лирики. Именно в это время лирика не только особенно понадобилась, но и открыла свои новые возможности. Как раз тогда, когда многие на Западе, потрясенные ужасами войны и зверствами фашизма, стали говорить, что после Бухенвальда вообще уже нельзя писать стихи как стихи. Но как раз тогда, когда и на Западе лирика получила новые стимулы развития благодаря силе сопротивления жизни — смерти, человека — нелюдям. Например, родилась новая лирика Элюара. Не случайно, что в нашей стране появились высшие достижения лирики этого времени вместе с высшими достижениями поэтического эпоса. Как никогда в истории поэзии эпос включил в себя лирику, а лирика включила в себя эпос на общей трагедийной основе, просветленной общей силой, верой, пафосом. «Мне жалко...» Твардовского перекликнулось с обращением Ахматовой: «Постучи кулачком — я открою...» Жалость поднялась как ответственность, неотделимость людей друг от друга. Полнота ответственности за жизнь на земле породила полноту лирического высказывания, небывалое расширение его емкости, соединение плотности и конкретности лирического образа. Многообразие в единстве, выражаясь словами Пастернака, породило и многообразие лирических жанров, с одной стороны, и новое их взаимопроникновение, синтетизм — с другой.

Некоторые исследователи поэзии периода Отечественной войны подчеркивали стирание в ней старых жанровых границ, невозможность выделить традиционные жанры. Другие, наоборот, выделяли по разным признакам до 20 и более жанров тогдашней лирики.<sup>1</sup> Верно, что «более», но с поправкой, что все старые жанры пережили существенные трансформации и контаминации и появились синтетические жанры; в частности — «стихи из записной книжки», впитавшие в себя медитативную элегию, стихотворный очерк, послание, разные формы повествовательной лирики, лирики другого человека, опыт прозаических жанров, начиная с военных дневников и военных корреспонденций.

С точки зрения тематической группировки в лирике были представлены все темы и поэм и прозы военного времени. Но в других количественных и качественных соотношениях. Можно разделять лирические жанры, исходя из расчленения общих родовых признаков лирики, — лирического отношения субъекта к объекту, лирической

---

<sup>1</sup> См.: С п и в а к И. А. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. Изд. 2. Львов, 1975.

структуры времени по различным формам и ступеням активности лирического «я», его соотносительности с «мы», с конкретным другим человеком и со всем напряжением объективной ситуации войны, небывалой в истории. С этой точки зрения были представлены все жанры лирики. Но преобладали смешанные, в которых повествование или описание соединялись с лирическим комментарием и (или) высказыванием «я», с лирикой другого человека и лирикой коллектива. Развитие единства хора и соло или нескольких соло вместе с хором в лирическом высказывании создало ряд лирических достижений, включая разнообразные стихи, непроанализированные за недостатком места, — такие, как «В прифронтовом лесу» Исаковского, — в которых наиболее непосредственно выступало именно хоровое начало.<sup>1</sup> Новые возможности были связаны и с некоторым самоограничением лирики. Лирическое «я» больше чем когда-либо могло высказываться в полной неразделимости с «мы», так что границы одной личности перетекали в другую и наоборот. Это особенно хорошо видно в лирических отступлениях «Василия Теркина», но и в лирических стихотворениях. Даже в «лирическом письме» типа «Жди меня». Трансформации унаследованных лирических жанров привели к новым трансформациям баллады и рассказа в стихах, их контаминациям; новым вариантам элегии, оды и песни, их контаминациям; новому типу лирического дневника-разговора-размышления, как в «Двух строчках». Но общность многообразия в какой-то мере и заслоняла многообразие внутри общности, и лирическое соло звучало лишь вместе с лирическим хором. Последующее развитие лирики привело к новым соотношениям этого соло и этого хора, но уже на основе опыта неповторимой поэтики слияния лиричности с общей фронтовой всеобщностью и личной ответственности человека в небывалой по масштабам и напряжению борьбе за жизнь на Земле.

---

<sup>1</sup> Анализ этого стихотворения см. в кн.: Македонов А. Очерки советской поэзии, с. 61—73, 105—106.

### *1. Первые послевоенные пути лирики*

Лирическое начало, раскрытое и усиленное совместной борьбой за жизнь на земле, в первые годы после войны было еще полно войной. «Сороковые, роковые» продолжались. И как свежее воспоминание, и как новые требования продолжающейся жизни. И как новые чаяния, и как ее новые «роковые» стороны и события. Главное чувство победы над силами смерти выступило сначала и как лирический пафос возрождения и очищения естественных человеческих чувств и свойств в более нормальной для человека обстановке, и как пафос залечивания ран, и как пафос нового жизнеустройства, новых судеб человека, подчас и новых встреч с нелюдьми, хотя теперь эти нелюди выступали в совершенно другой оболочке. Пафос восстановления разрушенных домов, дорог, растоптанных садов и полей, — и прокладывания новых дорог, строительства новых домов. Возобновления мирных форм человеческой общности. Вместе с новыми осложнениями этой общности и новыми поисками ее утверждения в реальности строительства домов и дорог, в реальной общности основ жизни на земле.

Самые первые послевоенные годы — конец 1945-го, 1946-й, отчасти 1947-й — были в особенности исполнены лирикой войны после войны, воспоминания и осмысления, ответственности перед павшими, обязательств продолжения их жизни. Многие вершины этой тематической линии стали достижениями всей лирики 30—70-х годов. «Враги сожгли родную хату...» Исаковского (1946), «Я убит подо

Ржевом...» (1946) Твардовского. Но кроме того — ряд стихов, — в том числе поэтов «военного поколения», многие из которых именно теперь, по следам прошедшей войны, развернули полностью накопленное лирическое начало и достигли мастерства, — Слуцкий, Межиров, Винокуров и др. То, что было выношено в огне борьбы за жизнь на земле, превратилось в богатство небывалого жизненного опыта, который продолжал жить, по-разному взаимодействуя с опытом послевоенным. И соответственно возникали попытки заново осмотреться вокруг себя в свете пережитого, — новая лирика разных и общих судеб человеческой жизни, народа, истории. Например, стихотворения Тарковского — «Ночная работа» (1946), «Малютка жизнь» (1947), «Верблюд» (1947), с концовкой: «... А все-таки жизнь хороша / И мы в ней чего-нибудь стоим».

Сначала — первые встречи с мирной жизнью, первое дыхание, свободное от прямой угрозы смерти; горечь воспоминаний и свет надежд. Характерно небольшое стихотворение, только недавно опубликованное, Владимира Адмони (1945), малоизвестное, но выдержавшее испытание временем. Оно передает чувство возобновления жизни природы и как бы сохранения самой природой памяти о пережитом:

И высыпали белые цветы  
С высокими, прямыми стебельками.  
И ласточки метались вечерами,  
Кидаясь вниз с прозрачной высоты.  
И раздвигался узких сосен строй,  
И расцветал шиповник над обрывом,  
Над неподвижным золотым заливом —  
К нему вел спуск, песчаный и крутой.  
А отмели хранили след волны —  
За проволокой, ржавой и колючей,  
Рисунок ряби, легкий и летучий.  
Стоял июль. И не было войны.

И другое стихотворение того же поэта, того же года, где лирическим героем становится возрожденный Ленинград:

Он полон небом известковым,  
Осенней мокрою листвою,  
И шумом радостным и новым,  
И тишиною над Невой.

Над городом дурных пророчеств,  
Высоких дел и черных бед  
Прошли очнувшиеся ночи  
Тяжеловесящих побед.

И будет скрыт кирпич кровавый  
Щербатых городских домов  
Под многоцветною оправой  
Умелой кистью маляров.

Здесь в тесном пространстве 12 строчек сосредоточены, с подлинной лирической концентрацией, и точные приметы пейзажа ленинградской осени с ее «небом известковым» и мокрой листвой, и контрастно-целостное ощущение шума и радости возрожденного города — и возрожденной тишины, тишины после стольких лет стрельбы и бомбежки. И одним штрихом намеченная картина следов войны — «щербатых» домов. И (в четырех строчках) афористическая формула исторических судеб города, затем — опять в четырех строчках — начала нового человеческого труда, будущего. Отметим емкость, многозначность эпитетов. «Кирпич кровавый». «Кровавый» — здесь и просто обозначение цвета, и напоминание о кровавой войне. «Очнувшиеся ночи тяжело-веселящих побед», — да, те военные ночи Ленинграда были «очнувшимися», ибо это были ночи, когда все было разбужено войной. Но и первые послевоенные ночи были очнувшимися от кошмара военных ночей. А победы были «тяжело-веселящими», — необычный эпитет оттеняет их тяжесть и весомость. Стихотворение перекликается с большой струей лирики непосредственного изображения «очнувшейся» жизни и начала новой, включая лирику нового труда «умелой кистью маляров», умелыми руками миллионов людей, участников послевоенного восстановления и строительства. И общим было заново обостренное непосредственное чувство ценности основ жизни.

Отсюда быстрый и небывалый расцвет новой пейзажной лирики. Пейзажная лирика Заболоцкого — такие замечательные ее образцы, как «Утро» (1946), «Гроза» (1946), «Уступи мне, скворец, уголок...» (1946). Начало расцвета пейзажной лирики Рыленкова, Маршака. Такие стихи, как «Март» Пастернака, и ряд других. Эта пейзажная лирика отличалась от довоенной не только скрытыми или явными реминисценциями пережитого во время войны, но и новой свежестью восприятия природы, как бы очищенностью этого восприятия. И переплетением, как в лирике 30-х годов, но в более сложной форме, труда природы, труда человека, образования трудовой общности людей, «мы». Наиболее ярким образцом в этом смысле были «Творцы дорог» Заболоцкого.

Были и другие образцы. Как писал Адмони: «... И, чтоб память смягчить о беде, / краскою нежною, зеленоватой /



хмурый дом покрывают девчата / на всячей дощатой ладье». Это тоже одна из конкретных картин ленинградского быта, труда, переплетенного с картиной ленинградской природы, но и в какой-то мере символический предметный образ времени.

Время потребовало и лирики прямого философского, широкого собщения, осмысления пережитого, прошлого, настоящего возможностей будущего. Отсюда ряд стихов поэтов разных поколений — Ахматовой, Мартынова, Заболоцкого, Тарковского, Петровых, Маршака, — новые вехи их творческих путей. В некоторых стихотворениях выразился всплеск активности, воления человека, прошедшего столь суровый исторический опыт. Характерны стихотворения Мартынова — «Мне кажется, что я воскрес...» (1945), где говорится именно о воскресении из мертвых и человек уподобляется Геркулесу; «Царь природы» (1945), уже с мотивами атомного века, разворачивающейся НТР; «И, по земле моей кочуя...» (1945), с призывом: «... Хочу иметь такую волк, / чтоб жило все, чему позволю. / Сердце хочу иметь такое, / чтоб никому не дать покоя, / хочу иметь такое око, / какое око у пророка». С прямоотой лирического высказывания, волевыми нотами разговорной интонации, подчеркнутой декларативностью, несвойственной преждему Мартынову. Появились многие стихотворения Мартынова, которые и по сей час цитируются как лучшие образцы его лирики, — «Вода благоволила литься...», «Первый снег» и другие. Второе стихотворение является и замечательным образцом сжатно-психологической лирики,<sup>1</sup> хотя другие его стихи становятся более рассудочными. А в поразительном стихотворении Заболоцкого «В этой роще березовой...» (1946) наша лирическое отражение и выражение вся сила трагизма середины XX века — и (косвенно) трагизма уже пережитого, и прямо высказанного трагизма новой страшной угрозы атомной войны, всеобщей гибели. Но выразилась и непобедимая сила жизни на земле, человеческой личности, сердца, способного пройти через любую катастрофу, так что даже «в сердце разорванном голос твой запоет». И «встанет утро победы торжественной / На века». Голос иволги, маленькой птички, наследницы и продолжательницы тех птиц военной лирики, о которых мы говорили

---

<sup>1</sup> См. о нем: Македонов А. Очерки советской поэзии, с. 186—170.

в предыдущей главе, опять-таки символизирует реальность жизни. Так возникали дальнейшие трансформации философско-исторической лирики Заболоцкого. В отличие от его довоенной лирики она проникнута более непосредственным лирическим чувством, экспрессией высказывания «я», хотя это «я» — очень обобщенное, как бы растворенное в многоплановой огромной картине, включающей мир земли — от иволги в этой роще березовой до «безумных мельниц» будущей атомной войны. В скрытой форме присутствует и опыт пережитой личной судьбы. И происходит новая метаморфоза смерти и жизни, бессмертия, прошедшего через смерть.

Наряду с этим возникла новая волна «прозаизации» стиха, парадоксально перекликающаяся с волной 1929—1930 годов. Прежде всего, в лирике Слуцкого, исполненной нового пафоса «плотной конкретности» человеческой общности, порожденной опытом войны, и вместе с тем первым, также по-своему весьма суровым, опытом послевоенной жизни.

Ряд стихотворений, которые теперь общепризнаны как лучшие образцы лирики конца 40-х годов, — в частности, упомянутые стихи Мартынова, Заболоцкого были опубликованы значительно позже. Некоторые из тех, которые были напечатаны, такие, как «Враги сожгли родную хату...» Исаковского, были неправильно оценены тогдашней критикой. Но в целом лирическая поэзия продолжала двигаться вперед, и началось новое развитие ряда ее жанров, прежде всего трансформированной медитативной элегии и жанра «стихов из записной книжки», хотя в первые послевоенные годы он на некоторое время был отодвинут. Продолжалось развитие и других основных жанров лирики 30-х годов и военного времени, в частности новых типов рассказа в стихах и песне.

## 2. «Враги сожгли родную хату...» (1946)

Враги сожгли родную хату,  
Сгубили всю его семью.  
Куда ж теперь идти солдату,  
Кому нести печаль свою?

Пошел солдат в глубоком горе  
На перекресток двух дорог,  
Нашел солдат в широком поле  
Травой заросший бугорок.

Стоит солдат — и словно комья  
Застряли в горле у него.  
Сказал солдат: «Встречай, Прасковья,  
Героя — мужа своего.

Готовь для гостя угощенье,  
Накрой в избе широкий стол, —  
Свой день, свой праздник возвращенья  
К тебе я праздновать пришел...»

Никто солдату не ответил,  
Никто его не повстречал,  
И только теплый летний вечер  
Траву могильную качал.

Вздыхнул солдат, ремень поправил,  
Раскрыл мешок походный свой,  
Бутылку горькую поставил  
На серый камень гробовой:

«Не осуждай меня, Прасковья,  
Что я пришел к тебе такой:  
Хотел я выпить за здоровье,  
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,  
Но не сойтись вовеки нам...»  
И пил солдат из медной кружки  
Вино с печалью пополам.

Он пил — солдат, слуга народа,  
И с болью в сердце говорил:  
«Я шел к тебе четыре года,  
Я три державы покорил...»

Хмелел солдат, слеза катилась,  
Слеза несбывшихся надежд,  
И на груди его светилась  
Медаль за город Будапешт.

Сам Исаковский считал это стихотворение своим лучшим. В последние годы о нем уже немало написано, и, в отличие от критиков тех лет, с полным признанием его выдающейся ценности, во всех работах об Исаковском, в частности в книгах А. Поликанова, Е. Осетрова. Н. Рыленков еще в 1962 году сказал о нем: «... одно из самых трагических стихотворений в послевоенной литературе. И в то же время оно одно из самых человеческих в мировой лирике». Недавно оно довольно подробно и с любовью было разобрано Е. Исаевым.<sup>1</sup> И тем не менее анализ се-

---

<sup>1</sup> Исаев Е. Солдат Исаковского. — Лит. газета, 1979, 28 февраля, с. 6.

крета, казалось бы, такой безыскусной и вместе с тем такой хватающей за душу силы оказался наиболее трудным. Твардовский отметил это стихотворение как «удивительное» и наметил путь более конкретного анализа, — увидел «сочетание в нем традиционно-песенных, даже стилизованных приемов с остро современным трагическим содержанием». М. И. Дикман верно обратила внимание на связь с фольклорным жанром «плача». Вместе с тем это совсем не стилизация и не продолжение традиционных «плачей».

Стихотворение рассказывает про определенное событие, случай из жизни. Внешне это даже не столько «песня» или «плач», сколько некий очерк, зарисовка типичного эпизода конца войны. Набор так называемых изобразительных средств или «приемов» на первый взгляд не представляет собой ничего особенного. Я бы сказал, главный «прием» — отсутствие «приемов». Большей частью переживания героя просто названы. Про его горе говорится, что оно «глубокое»; никаких других эпитетов не добавлено. Все просто, даже элементарно просто. И когда прочитываешь первый раз, то выделяется прежде всего некая особая музыка, мелодия напева-разговора, рассказа, душевного переживания. Мелодия душевности, переходящей в задушевность. Но в чем же секрет этой задушевности?

Быть может, больше всего поможет нам подойти к сути своего секрета сам Исаковский. Ему пришлось защищать это стихотворение от обвинений. И он писал по этому поводу: «Я не стал бы защищать это стихотворение, хотя считаю его одним из лучших у себя, если бы не одно обстоятельство. Заключается оно в том, что «Враги сожгли родную хату...» для меня не только стихотворение, т. е. не только слова и фразы, определенным образом организованные и сведенные в единое целое. За этими словами и фразами — пусть это не покажется странным! — я как бы вижу, ощущаю живого, реального человека — русского солдата, вернувшегося домой, солдата героя и труженика, перенесшего все тяготы самой страшной войны, какую когда-либо знало человечество. И даже не одного только этого солдата, но в его лице — и многих других солдат, чья судьба в какой-то мере сходна с его судьбой».

На первый взгляд, Исаковский только напоминал здесь о самых общеизвестных признаках всякого подлинно художественного произведения и разъяснял его общественный смысл. Разъяснял право и обязанность поэта выразить,

как говорится дальше в той же статье, «самые естественные человеческие чувства», чувства человека, который «оплакивает погибших, скорбит о них, печалится». Эти естественные человеческие чувства некоторые критики объявляли чем-то несвойственным советским людям, реальным героям войны, такие естественные чувства они допускали лишь с оговорками и добавлениями о том, что несмотря на все бедствия, чрезмерно печалиться не следует, что в основном все в порядке и надежды сбылись, и вместо погибшей жены другая найдется, а новый дом сельсовет поможет выстроить... А тут оговорок таких не было. Было горе несбывшихся надежд, хотя и светила медаль за город Будапешт. Но, несмотря на обычную для него сдержанность, Исаковский резко писал в этой статье о «ханжестве» тех, кто считал предосудительными такие естественные человеческие чувства. И обратил внимание на письмо некоего читателя, вдохновленного статьей критика Трегуба, в «Комсомольскую правду». Читатель возмущался строчками стихотворения Исаковского: «Куда ж идти теперь солдату, / Кому нести печаль свою?» Читатель напоминал, что солдат мог, например, пойти в сельсовет. Все это теперь кажется скверным анекдотом... Но было в реплике Исаковского также указание на собственную, может быть, главную художническую особенность и секрет. И именно на полноту сопереживания со своим героем, как живым человеком, себя словами Исаковского выражающим. Более того, полноту двойного существования одного человека и — двух человек в одном. И большой судьбы народной в них обоих. Поэт совсем не говорит от себя и о себе. Только описывает жизненную сцену. Приходит после войны солдат домой. А дома нет. А семьи нет. Все погибло. Но никто ничего не комментирует. Ни автор, ни его герой-солдат. И даже ничего не спрашивает. Ни автор, ни его солдат. И никто никому не отвечает. Ни автор, ни солдат. И ни к кому живому, видимому не обращается. Ни автор, ни солдат. Только к мертвой жене обращается солдат. И все же это стихотворение — диалог. И его ведет не только солдат, но и сам Исаковский. Он здесь и этот безымянный солдат, и поэт Исаковский.

Весь ход диалога как монолога вместе с тем напоминает рассказ в стихах одного человека о другом. Иногда это стихотворение называли «балладой». Но это, конечно, не баллада. И не просто лирика другого человека. Это и лирика «я» Исаковского, хотя внешне без «я».

## Перечтем стихотворение. Начало:

Враги сожгли родную хату,  
Сгубили всю его семью.  
Куда ж теперь идти солдату,  
Кому нести печаль свою?

Как бы и отдельно звучит авторский голос. В первых двух строчках дает своего рода исходную справку — о чем пойдет речь, предельно просто, сжато. Но никого конкретно не называет. Как будто собеседник-читатель заранее знает, о ком идет речь. Об этом сообщают только следующие две строчки. И здесь уже авторский голос может сливаться с голосом самого солдата. И теперь, уже вдвоем, общим голосом ставят вопрос и автор и солдат. Вопрос вытекает из факта. И сформулирован также кратко и деловито. Но есть и оттенок сдержанной оценки: «Печаль свою». Названо исходное чувство, движение которого составляет весь лирический сюжет. Просто названо — без дополнительных эпитетов. Но есть нечто в самом построении фразы, движении ритма, звучании, что выходит за пределы простой информации. Система параллелизмов. Параллелизм главного вопроса: «куда — кому?». Глагольные параллелизмы: «сожгли... сгубили... идти... нести...». Параллелизмы акцентируют главное событие, действие, душевные состояния исходной ситуации и переход к тому, что является непосредственным лирическим сюжетом. Переход отмечен сменой прошедшего времени неопределенным наклонением и сменой простой констатации вопросом; во втором двустишии усилен внутренней рифмой («нести — идти»). Все это создает эффект не только повторения, но и нарастания, смысл которого раскроется последующим ходом стихотворения-события. Нарастание создается и подобием синтаксических конструкций первой и второй, затем третьей и четвертой строчек. Рифмы выделяют главные по смыслу существительные. А инверсия в четвертой строчке («печаль свою») и замена в рифме существительного притяжательным местоимением, подчеркивающим, что речь идет о конкретной личной печали, судьбе, усложняет подобие и также создает переход от внешне спокойной к сдержанно-взволнованной речи. Это движение выражается и звуковой организацией строфы. Выделяются доминантные гласные: пять ударных и протяжных [и], семь [у] — в том числе две подчеркнуты точной рифмой. Необычные для «средней» и прозаической и стихотворной речи скопления гласных создают мелодическое движение, которое в общем смысло-

вом движении стихотворения ассоциирует с чувством горя, отвечает определенному душевному состоянию. Скопления [и], [у] оттеняются и контрастируют с тремя ударными [а], из которых два выделены рифмой.

Смысловые, эмоциональные подразделения четко совпадают с синтаксическими и ритмическими, имеют парный, симметричный характер: два двустушия, каждая строчка, и внутри строчки также две смысловые и метрические единицы. Но симметрия несколько нарушена в третьей и четвертой строчках. Этот сдвиг выделяет слова «теперь» и «идти», также создает зачин-переход к дальнейшему. Строгость систем нарастающих параллелизмов усиливается не только использованием самого традиционного для русской поэзии четырехстопного ямба и перекрестной рифмовки, но и малообычным для русского ямба совпадением метрической схемы и конкретного ритма; стих как бы скандируется, идет чеканным «солдатским» шагом. Все это вместе взятое создает уже в первой строфе стихотворения своеобразную интонацию: сочетание точного и краткого, как бы делового описания-повествования и возникающей, нарастающей песенной мелодии, печальной, даже чуточку заунывной, с переходами и в «ораторские» интонации. Исходная интонация-мелодия соединяет некоторую настойчивость, нагнетание с музыкальным разнообразием.

Читаем дальше:

Пошел солдат в глубоком горе  
На перекресток двух дорог,  
Нашел солдат в широком поле  
Травой заросший бугорок.

С начала этой строфы и до конца стихотворения лирическое «я» уже не выступает больше на сцену даже в форме вопроса. Действует и говорит только герой-солдат, но рядом с ним есть незримый рассказчик. Этот незримый сразу же передвигает нас в хронотоп лирического события. Событие имеет точный и вместе с тем обобщенный адрес — перекресток двух дорог, широкое поле и более конкретный адрес — травой заросший бугорок. Что за бугорок, не поясняется, но подразумевается. И одновременно мы видим три разномасштабных пространства...

Построение строфы сходно с предыдущей. Такое же разделение на двустушия, и так же второе двустушие как бы конкретизирует то, о чем говорится в первом, и каждое двустушие отвечает последовательным моментам, кадрам лирического события. И еще сильнее нагнетание параллеле-

лизмов.<sup>1</sup> И впервые целиком повторено основное слово, имя существительное: «солдат... солдат...».

Рассказ-повествование опять переходит в прошедшее время, но уже не то прошедшее, с которого началось стихотворение. Там оно охватывало большой ряд событий-времен. Здесь оно сконцентрировано внутри того настоящего времени, в котором встречает солдат родные места. Рассказ сохраняет ту же строгость, лаконизм, но становится более замедленным и детальным, как в замедленной кино-съемке, с выделением крупного и мелкого планов. Появляются «очерковые» подробности, которые может увидеть только человек, непосредственно присутствующий здесь и сейчас, вместе с этим солдатом. Такая конкретизация вместе с усилением интонационного напора усиливает переживание, делает его более близким, осязаемым. Усиление акцентируется заменой слова «печаль» более сильным «горе», с добавлением эпитета «глубокое». Этот эпитет сам по себе просто определение, как бы банальное даже. Но рифма и контраст — «глубоком» и «широком» создает дополнительный эффект объемности чувства. Уменьшительное «бугорок» контрастирует с этой шириной и глубиной и приобретает роль предметного символа-ассоциации, а его «недосказанность» намечает дальнейшее движение. Отмечу еще одну деталь в самой этой детали: бугорок уже успел зарости травой. Это усиливает конкретность не только места, но и времени, того прошлого, той трагедии, которая произошла и которая уже прошла, заросла травой и встречает теперь вернувшегося солдата. Как и в предыдущем четверостишии, движение параллелизмов усилено инверсиями.

Перечтем сразу две следующие строфы, так как они более тесно связаны друг с другом, чем предыдущие:

Стоит солдат — и словно комья  
Застрали в горле у него.  
Сказал солдат: «Встречай, Прасковья,  
Героя — мужа своего.

Готовь для гостя угощенье,  
Накрой в избе широкий стол, —  
Свой день, свой праздник возвращенья  
К тебе я праздновать пришел...»

---

<sup>1</sup> Они подчеркнуты еще больше анафорами и цепочкой внутренних рифм («пошел — нашел», «глубоком — широко») и еще более настойчивой системой доминантных гласных — здесь это одиннадцать (!) ударных [о] — и доминантной группой звуков: *po-op-ol*. Эти доминанты оттенены подчиненными [а] и [у] и усилены теневой рифмой на [о].



Первое двустишие продолжает конкретизацию исходной ситуации и переводит ее из прошедшего времени — в настоящее. Время остановилось вместе с солдатом у этого бугорка, смысл которого прямо не обозначен, но еще более ясно подразумевается. Время остановилось, но продолжает двигать событие, встречу солдата со своим несчастьем. И его глубокое горе теперь, у этого бугорка, естественно становится еще более мучительным, как бы физически ощутимым. И отсюда впервые появляется не просто деталь, а деталь-сравнение («словно комья»), в котором горе как бы концентрируется. Сравнение само по себе не ново. Но в нарастающем ряду («печаль — глубокое горе — комья в горле») оно получает новую выразительность. И из пейзажа горя впервые прямо входим в душу, в непосредственное переживание солдата, вместе с новым повторением слова «солдат» и продолжением основной звуковой системы предыдущей строфы: «пошел... нашел...». А в следующей строчке мы на миг возвращаемся к прошедшему времени, возникает новый параллелизм с предыдущими («сказал»), и происходит неожиданный, хотя и подготовленный, переход к речи-обращению живого солдата к своей мертвой жене, как к живой. Получается и диалог и монолог — начало разговора, которого не было и не могло быть и который вместе с тем является разговором и с самим собой, и с читателем. Поэт слышит его. И как будто это очеркист или корреспондент описывает и записывает реальную встречу с реальным человеком, ее бытовые детали. Жена даже названа по имени (а сам солдат так и не назван до конца стихотворения). Встречу в реальной последовательности того, что могло бы быть, и опять в настоящем времени, но теперь в повелительном наклонении: «встречай», но не в этом «широком поле», а в избе, «готовь», «накрой» на этом столе, даже сказано, что стол широкий. Этот широкий стол, оказывается, присутствует в этом широком поле, у этого бугорка на перекрестке. Все это описано с точностью галлюцинации, которая вместе с тем воспроизводит точность того, что много раз солдату вспоминалось, воображалось. И неясно даже, действительно ли это произносится вслух, как в бреду, или только мысленно. Но звучит как трагическая ирония над самим собой («герой»), над своим «праздником возвращения», который стал расставанием навеки. И оттенок горькой иронической интонации обнажает, реализует всю глубину горя, трагизма. Встреча живого со смертью, мечты с действительностью, фантастики и реальности описана так, как будто поэт слы-

шит действительную речь. И отсюда резкая смена интонации повествования, рассказа драматическим монологом-диалогом, и вместе с тем естественное продолжение рассказа. Ибо продолжается событие, переживание. Соответственно продолжается основная интонационная система. Продолжается, нарастает и варьируется, с новой сменой времени в пределах того же «теперь» и горько-ироническим повтором «свой» (вспомним «свою» в первой строфе).<sup>1</sup>

Так продолжается эта встреча — солдата, поэта, читателя, в которой теперь на миг еще появилась как бы воскресшая жена. Но тут же действительность отвечает воображаемому:

Никто солдату не ответил,  
Никто его не повстречал,  
И только теплый летний ветер  
Траву могильную качал.

Видение возникло и прошло. Мертвая не воскресла. Вместо живой Прасковьи — дважды «никто», как дважды подряд повторялось в предыдущей строфе повеление-распоряжение мужа при встрече. И опять мы возвращаемся к общему ходу повествования в прошедшем времени. И выступило еще одно лицо, хотя и безмолвное, — «теплый ветер» — деталь, образ, символ живой природы, ее движения. И другая жизнь — «трава могильная». Заметьте: только здесь впервые прямо названо то, что подразумевалось с самого начала. Этот ответ завершает половину стихотворения. Встреча продолжается. И ответ без ответа ведет к продолжению разговора-встречи. И опять структура строфы подобна предыдущей, хотя и со сменой времени.<sup>2</sup> Но система звучаний становится более разнообразной.

---

<sup>1</sup> Сходная структура строф, параллелизмов и контрастов, но с некоторой перестановкой слагаемых во второй строфе. Продолжается и система звучаний с несколько менее резким преобладанием ударных [о] (12 в восьми строчках — 6 усилены рифмой) и в первой строфе теневой рифмы предыдущей строфы. Но осложняется дополнительными семью ударными [а]; и во второй строфе появляются четыре ударных [э], два из которых усилены богатой рифмой; и это усиливает горько-иронический смысл несуществующего совпадения «угощения» и «возвращения». Продолжаются сочетания: *ор-ро-ок-го*, но с вариациями: *ол-ол-ал-ал*, *ря-раз-рас-рас*. Параллельные глаголы-сказуемые даны теперь в повелительном наклонении, а параллелизм «готовь — накрой» усилен ассонансом — анафорой.

<sup>2</sup> Параллелизмы сказуемых, подлежащих, звуковые переклички ударных [о], [а], [э] и внутри строфы и с предыдущими строфами, с некоторым обновлением звуковой системы сочетанием «то-ет». Две «главные» анафоры приурочены к первому двустичию, что усиливает контраст-

Читаем дальше — теперь три строфы подряд:

Вдохнул солдат, ремень поправил,  
Раскрыл мешок походный свой,  
Бутылку горькую поставил  
На серый камень гробовой:

«Не осуждай меня, Прасковья,  
Что я пришел к тебе такой:  
Хотел я выпить за здоровье,  
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,  
Но не сойтись вовеки нам...»  
И пил солдат из медной кружки  
Вино с печалью пополам.

Эти три строфы имеют свою целостность, перекликающуюся с предыдущими тремя строфами. Встреча кончилась отсутствием встречи, и тем не менее продолжается. Происходит второй разговор солдата, второй монолог-диалог. И построен этот разговор отчасти симметрично, отчасти антисимметрично, отчасти диссимметрично по отношению к первому разговору. Иными словами — сходно по построению (симметрия), но отчасти противоположно по смыслу (антисимметрия), кое в чем и по-другому построено (диссимметрия).

Первая из этих строф непосредственно продолжает описание-рассказ с еще более «бытовой» конкретностью, точностью как бы очень замедленной кино съемкой; крупным планом выделена каждая деталь поведения солдата. Его переживания по-прежнему даны только извне, этими деталями. Но в них — сила его горя, подчеркнутая проявлениями солдатской подтянутости, аккуратности (поправил ремень), неторопливости, сдержанности. Той сдержанности, которая выражает именно всю глубину горя и черты личности самого солдата. И по-солдатски появляется «бутылка горькая». И слово «горькая» приобретает двойной, даже чутьчку «каламбурный» смысл. А в конце строфы возникает еще одна деталь в описании «бугорка». Кроме «травы могильной» — «камень гробовой», и даже цвет его отмечен — обычный, серый. И вот после этих подробностей — вторая «речь» солдата. Опять живой обращается к мерт-

---

перекличку с первым двустопным предыдущей строфы и эмоциональную силу этого «никто». В третьей строчке дополнительное анафорическое усиление («и только») дополняется и наращивается внутренним повторением того же опорного слога; это *то-то* перекликается с «готовь» в начале предыдущей строфы и со всей системой ударных [о], господствующих в описании встречи.

вой, как в похоронных «плачах» и речах, но так конкретно, как живой к живой. И опять она названа по имени. Но в этой второй речи уже нет горькой иронии насчет праздника возвращения. Прямо говорится о том, что есть. Вместо широкого стола — камень гробовой, а угощение только то, что приготовил сам солдат, только та бутылка горькая. И слово «горькая» перекликается здесь и по смыслу и по звуку со словом «горе». И вот происходит эта горькая похоронная выпивка-поминки, но наедине с собой, со своей памятью, с этой одинокой могилой-бугорком в пустом поле. И поэт находит поразительный психологический штрих. Солдат как бы даже оправдывается перед Прасковьей, что пришел — «такой». Какой? Эпитет кажется чуточку странным. Ведь пришел солдат таким, каким, наверное, и самой Прасковье мечталось, — живым, здоровым, победителем, героем. Героем без всяких кавычек. За что же она может его осудить? Только за то, что он должен пить за упокой, вместо того чтобы за здоровье? Разве он в этом виноват? Но в казалось бы немотивированном стремлении «оправдаться» проявилась та глубина, сила любви, горя, благородства, человечности, которая заставляет живого чувствовать себя виноватым перед мертвым, виноватым без вины. Вспомним аналогичное переживание в более позднем знаменитом стихотворении Твардовского «Я знаю, никакой моей вины...», его окончание: «...Но все же, все же...» А здесь есть дополнительное чувство по отношению к жене, самому близкому человеку. И чувство особой горечи горя этой встречи, праздника возвращения, превратившегося в одинокие поминки. И каким многозначным оказывается неопределенный эпитет «такой». Именно его неясность углубляет психологическую правду сложного, многостороннего переживания и естественность высказывания. А конец этой «речи» усиливает переживание простым напоминанием о его длительности, даже вечности, о бесповоротности случившегося: «Не сойтись вовеки нам». И контрастом с тем, что жизнь продолжается, что существуют друзья и подружки, и будут совсем другие встречи, живых с живыми.

Удивительное по художественному «такту действительности», как выражался Белинский, сдержанной и поэтому особенно выразительной силе переживания, слово солдата на могиле жены в середине строфы прерывается, и мы вновь возвращаемся к последовательному хронологическому описанию в прошедшем времени. И опять возникает бытовая деталь «крупным планом». Солдат пил именно из кружки, как привычно солдату, и сказано точно из ка-

кой — из медной. Прозаизм детали контрастно оттеняет безграничную глубину горя. И она оттенена новым поворотом, переходом ее в метафору — «вино с печалью пополам». Вспоминается слово «печаль» в аналогичной четвертой строчке начала стихотворения. Но теперь печаль помножена на весь ход встречи. Ассоциация вина с печалью имеет свою историю и в поэзии, и в бытовой речи. Вспомним пушкинское — «И как вино, печаль минувших дней». Но здесь — не сравнение, а противопоставление и сочетание. Это уже далеко от традиционных песенных приемов и тесно связано с опытом сближения психологического и предметного в поэзии XX века. Но вместе с тем это деталь обычных поминок. И простым соединением в одной медной кружке вина и печали (а вином названа обыкновенная водка, «русская горькая») заострена, углублена сила горя солдата войны.

Не буду здесь останавливаться на дальнейшем движении в этих трех строфах интонационной системы стихотворения. Отмечу лишь, что она, как и раньше, — и продолжается, и обновляется. Сходные основные смысловые, синтаксические, ритмические структуры — и вместе с тем их дальнейшее нарастание, обновление.<sup>1</sup> И опять дважды повторяется центральное слово «солдат». Но встреча-разговор на этом не кончается. Читаем дальше:

Он пил — солдат, слуга народа,  
И с болью в сердце говорил:  
«Я шел к тебе четыре года,  
Я три державы покорил...»

Первое двустипение — опять продолжение описания-рассказа, второе — третья речь героя. Но здесь она сжата в две строчки. Построение строфы перекликается с предыдущими тремя строфами, с той же схемой (сначала описание поведения солдата, затем его высказывание от первого лица). Но переход сделан без перерыва. Первые две строчки продолжают тему последних строчек предыдущей строфы. Повторяется: «он пил — солдат», но с небольшим изменением интонации, которое выражено паузой — тире между

---

<sup>1</sup> В системе звучаний возникает больше дополнительных [у], которые перекликаются с звучаниями первого четверостишия стихотворения, но здесь обогащены точной и богатой женской рифмой. Вновь возникает и комплекс сильных [ы], [и] первой строфы. Вся система гласных становится более разнообразной, разноголосой, с почти равноправным выделением опорных [о] и [а]. Но среди рифм опять преобладают те же [о], и в пяти центральных строчках прослеживается соответствующая теневая рифма, так же как во второй и третьей строфах стихотворения.

«пил» и «солдат». Но речь содержит добавление, резко расширяющее весь смысл обращения героя к своей мертвой подруге и весь смысл стихотворения. Вспомним, что раньше он сам себя с горько-ироническим оттенком называл героем. Здесь напоминание о героизме сделано от имени самого поэта, скромно обозначено словами «слуга народа» и продолжается в потоке сознания, памяти самого солдата. И выходит за пределы бытовой сцены. Солдат сознает цену и значение своего пути; его устами говорит весь народный подвиг. Говорит рядовой крестьянке Прасковье. Как живой. Это не хвастовство и не самоутешение. Наоборот, тут опять оттенок горькой иронии горя, контраст между тем, откуда и ради чего он пришел, и тем, что он нашел. Между тремя державами, которые он «покорил», и этим бугорком, этим могильным серым камнем, этой бутылкой горькой. Но кроме горькой иронии тут и действительная гордость, сознание величия победы, в которую он себя вложил, ради которой были все жертвы. Тут — кульминация всего стихотворения. А перед словами солдата в одной строчке — кратчайшее и простейшее напоминание о том, что он чувствовал: «с болью в сердце...» Просто напоминание. От имени поэта-рассказчика, переживающего вместе с ним. Во всем стихотворении прослеживается ряд таких слов: «горе — комья в горле — бутылка горькая — упокой — вино с печалью пополам — боль в сердце». Получается настойчивое перечисление простейших обозначений душевного состояния, перемежающихся с деталями поведения солдата и его обращений к погибшей. Эти повторы-напоминания создают нарастающий ряд горького горя. Но раскрываются, нарастают и внутренняя сила человеческого чувства, сила любви, ее непоказное благородство, сила внутренней связи солдата, слуги народа, со всем народом, — сила народного подвига, в этом солдате воплощенная. А в движении стиха здесь резко изменяется масштаб времени и места. Настоящее время, «теперь» встречи включает в себя огромную историческую память, а не только память прошлой личной жизни; включает в себя четыре года войны, а бугорок у перекрестка двух дорог — все дороги войны через три державы (и заметьте — опять точная цифра, как в отчете или самоотчете). Как широко то поле, куда пришел солдат, как объемно его время и пространство, как масштабен он сам на этих одиноких поминках! Какой гигантский ветер времени веет вместе с теплым ветром над этим бугорком, этой травой!

И вот заключительное четверостишие:

Хмелел солдат, слеза катилась,  
Слеза несбывшихся надежд,  
И на груди его светилась  
Медаль за город Будапешт.

В первых двух строчках все еще продолжается описание, но это продолжение — вместе с тем итог, окончание. Окончание без окончания. Не слезы, а именно слеза, одинокая, выражающая и глубину, и сдержанность, мужество горя. Как будто продолжение горькой иронии. Но в награде, о которой напоминает не он сам, а его друг — поэт, незримый участник всей сцены, в этой медали — ее свечении — и весь действительный размах подвига, того, что оправдало все жертвы. И глубокий художнический такт в том, что во всем стихотворении — только два собственных имени. Прасковья. Имя — символ того родного, той мирной жизни людей, которую сгубили враги, которую защищал солдат. Будапешт. Символ того, что выражает размах пройденного солдатом за три года, размах народного подвига и победы. Так фигура солдата (вместе с тем, что сказано в предыдущей строфе) раскрывается в конце стихотворения во всем своем трагическом эпохальном величии. И этот выход в грандиозность мирового события бросает свет на всю встречу, на огромность победы и огромность ее цены. Хотя во внешнем поведении солдата — опять простейшая бытовая точность, совсем как будто не соответствующая этому величию. «Хмелел солдат». Описание поминок приобретает силу трагической сцены большого накала и размаха! И свет медали на его груди — светит.

А теперь перечтем еще раз стихотворение как целое.

Оно печально, более того, трагично. Есть и трагическая, горькая ирония несбывшихся надежд. Но сила горя, трагизма также может содержать в себе не только трагическую иронию, а и трагическое просветление, очищение души, то, что еще древние греки называли словом «катарсис». Здесь это особый катарсис особого лирического трагизма и в нем — трагизма истории. Жертвы были не напрасны, медаль действительно светилась. Были горы горя и горы героизма. Есть свет жизни, человечности, любви, — и позади, и впереди. Ведь исторический оптимизм состоит не в том, чтобы радоваться на могилах или искать утешение в ближайшем сельсовете. А в том, чтобы в самой силе горя найти глубинные источники света человечности. Здесь этот свет выражен не только напоминанием о том, что светит медаль за город Будапешт, а и всем смыслом, ходом,

мелодией стихотворения. Прежде всего душевным богатством, благородством горя этого рядового солдата, его разговора с мертвой подругой. И силой сопереживания поэтом Исаковским переживаниям миллионов людей. В этом жизнеутверждающее начало трагического лиризма. И его особая задушевность. Мы отчасти уже видели, как это было достигнуто мастерством поэта. В полном объеме это мастерство выступает в целостности всего стихотворения.

В стихотворении есть своеобразный лирический сюжет, с двойным и слитным движением. Внешнее движение — замедленная лирическая хроника, рассказ-описание. Один из рассказов тех лет про «солдата-сироту» (вспомним у Твардовского в «Василии Теркине»). И внутреннее движение переживания и судьбы солдата, и всей судьбы народа. Раскрывается и трагизм ситуации, и душа солдата, и душа автора-рассказчика, свидетеля, участника. И контраст между бытовой конкретностью, как бы даже приземленной достоверностью очеркового описания поминок и масштабностью того, что в ней заключено. Ни одного «высокого» слова, ни одной патетической фразы, ни одного даже прямого высказывания солдатом силы своего горя. Говорит о нем только сам поэт — и самыми элементарными, общими словами. Но оно высказано и разными оттенками смысла речи солдата (сначала — горькой иронией, затем, без всякой иронии, неожиданным извинением перед мертвой женой, затем кратким напоминанием о том, что он прошел, что сделал). Говорит и своей бутылкой горькой, и своей слезой. Все как бы извне, с предельной краткостью изображения. Но и с как бы мелкими, задерживающими подробностями, деталями — какого цвета была походная кружка, из которой пил солдат, какой ветер дул над могилой и т. д. Ход стихотворения состоит во все большей детализации места встречи и одновременно наращивании деталей поведения и высказывания солдата; в конце — вдруг прямой выход в широкое эпохальное обобщение, а в заключение — опять одна зрительная деталь: светящаяся медаль на груди. В этом ходе слиты разные способы изображения: очерковая точность и условность обращения солдата к мертвой, как к живой. В движении интонации слиты элементы прозаической разговорной речи, ораторского высказывания, песенной мелодичности повествования, описания и драматического монолога-диалога, — внешне спокойного отчета, горькой иронии, тоскливой жалобы, сдержанного пафоса. Своеобразно построено лирическое время — в начале и



в самом конце очень быстрое, а в большей части стихотворения неравномерно замедленное. И при всех вариациях прослеживается четкая единая синтаксическая, ритмическая и звуковая система. Совпадение смысловых подразделений и подразделений на строфы, двустишия, отдельные строчки, вместе с отдельными переносами смысла через границы четверостиший. Причем обычно второе двустишие поясняет или конкретизирует первое, местами также контрастирует с ним. Система движущихся параллелизмов и повторов, симметричных и диссимметричных, несколько господствующих слов, рифм, звукосочетаний создают нарастание волн единой интонации. Опорное слово «солдат» в сорока строчках повторяется десять раз, но каждый раз в новом контексте, с новым оттенком смысла. По два или три раза повторяются слова «свой», «пил», «никто». Эти повторы дополняются синонимическими вариациями (например, «печаль — горе — боль»). Поэт поворачивает ключевые слова-понятия, таким образом усиливает главный смысл, обогащает его новыми элементами, связями.

Резко преобладают рифмы и ассонансы на [o] и ударные [o] во всей лексике. Но они оттенены в разных вариациях [a], [y], [e], [i].<sup>1</sup> Выделяются и господствующие сочетания звуков: *гор-го-ро-ор-гр-рок-ол-ал*. Большая часть из них ассоциирует со словами — «горе», «гроб», «горький», но также и со словом «герой». Иногда такие созвучия как бы подготавливают переход смысла — «бугорок» во второй строке и «гробовой» в шестой. Параллелизмы и переключки смысла, грамматических конструкций, ритма, рифм, звуковых сочетаний движутся с определенным нарастанием, спиралевидно, с трехкратным возвратом речи солдата. Все это вместе взятое создает господствующую, очень устойчивую и настойчивую мелодию, — мелодию смысла, переживания, звучания стиха, обогащенную множеством вариаций и оттенков. Мелодию поразительного лиризма двух человек: автора и его героя, олицетворяющих здесь весь народ, как бы удваиваясь в совместном отражении и выражении лиризма народной судьбы, народного горя, цены и величия его победы и его душевности. И это стало новой победой лирики.

---

<sup>1</sup> Общая частота гласных — около 40 %, — как и в большинстве разобранных выше стихотворений. Как и в среднем в русском языке. Представлен весь набор гласных, с частотой близкой к среднестатистической, но с резким преобладанием [o] и повышенной частотой [y].

### 3. «Я убит подо Ржевом...» (1945—1946)

Это стихотворение Твардовского также стало одним из самых знаменитых, и ему посвящена уже немалая литература. Наиболее детальный анализ дан А. Абрамовым и Л. Тагановым.<sup>1</sup> История создания стихотворения рассказана самим Твардовским в специальной заметке (1969). Его значение как «лирической материализации тех самых исторических сил, которые строят, охраняют и проносят через века бессмертную основу нашего народа» отметил вскоре после первой публикации этого стихотворения Н. Вильям-Вильмонт. Он же отметил связь с условной речью новорожденного мальчика в «Доме у дороги». Связь стихотворения с древней традицией разговора мертвых с живыми, начиная по крайней мере с «Фермопильских надписей» Симонида Кеосского, отмечена в работе Л. Таганова. Отмечались и более близкие переключки этого стихотворения с мотивами многих стихотворений военного времени, в особенности поэтов — участников войны, начиная с упомянутого уже выше Майорова. В почти одновременном стихотворении Дудина «Ракеты осыпаются, скользят...» (1945) говорится: «Сейчас я вижу, как из-под развалин / встают мои погибшие друзья». Сам Твардовский писал о своем стихотворении так: «Стихи эти продиктованы мыслью и чувством, которые на протяжении всей войны и в послевоенные годы более всего заполняли душу. Навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвения, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе, — так приблизительно можно определить эту мысль и чувство».<sup>2</sup> Вспомним, что это чувство обязательства живых перед погибшими за общее дело было ясно выражено еще задолго до войны, в 1934 году: «Я иду и радуюсь...», что оно в разных формах проявилось и в «Василии Теркине» и в «Двух строчках». Если в «Двух строчках» оно достигло максимальной лирической полноты слиянием прямого лирического высказывания и воспоминания с картиной гибели мальчика во время войны и совмещением как бы в одном теле лирического «я» с этим маль-

---

<sup>1</sup> См.: Абрамов А. Об одном стихотворении. «Я убит подо Ржевом...» А. Твардовского. — Наш современник, 1971, № 6, с. 119—122; Таганов Л. Великая Отечественная война в советской поэзии 40—70-х годов, с. 51—63. См. также: Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны, с. 232—233.

<sup>2</sup> Твардовский А. Собр. соч. в 6-ти тт, т. 5, с. 209—210.

чиком, то здесь найден другой путь. Там мальчик остался безмолвным, говорит только лирическое «я» о нем и как бы сливая себя с ним. В стихотворении Майорова лирическое «мы», от имени которого говорит поэт, выступало с приподнятыми, романтическими декларациями. В «Я убит подо Ржевом...» говорит из могилы отдельный, хотя и безымянный человек. Он также по существу, как говорит и герой Майорова, «выше смерти» и слышит, что о нем «потомки говорят», — «предан вечности», но сам он говорит о себе с большой сдержанностью, воинской конкретной точностью, скромностью. И в стихотворении соединяется двойное чувство — реальности смерти, ее бесповоротности, полноты ее трагизма и реальности общности людей и, таким образом, преодоления ею смерти. Поэтому обращается мертвый боец не к потомкам и не к самому себе, а к собратьям по оружию, и даже продолжает обсуждать ход боевых действий, ибо продолжается битва: «Я убит и не знаю, / наш ли Ржев, наконец?» И думает не о том, будут ли слышать его потомки, хотя и просит не забывать своих современников и братьев по оружию, — а думает о продолжающемся ходе боя. И тут напоминает, что мертвым дано «грозное» и «горькое право», что «мертвых проклятье / — эта кара страшна». Но напоминает, предупреждает только ради самих живых, ради того, чтобы «братья» могли «устоять, как стена» в борьбе с врагом жизни на земле. Поэтому угроза карами играет лишь мимоходную роль. А главное — сердечный, братский разговор. Слово «братья» проходит через все стихотворение; живые для этого мертвого прежде всего братья, во всем равные друг другу и друг от друга неотделимые. И, как отмечает А. Абрамов, «он даже может со всем великодушием сказать: «И никто перед нами из живых не в долгу». Он обращается к ним с одним призывом, скромным и всеобъемлющим: «Я вам жить завещаю, — / Что ж я больше могу». И поясняет в заключении стихотворения смысл этого простого завещания как смысл содержания человеческой жизни:

Завещаю в той жизни  
Вам счастливыми быть  
И родимой отчизне  
С честью дальше служить.  
Горевать — горделиво,  
Не клянясь головой,  
Ликовать — не хвастливо  
В час победы самой.  
И беречь ее свято,  
Братья, счастье свое —

В память война-брата,  
Что погиб за нее.

Жизнь — это счастье. Но счастье включает в себя честь и верность Родине, мужество, скромность, память о других людях и о всем пережитом. Жизнь — это счастье братства. Братство между живыми включает и братство живых и мертвых как коллективность человеческого бессмертия. Принцип братства развернут в стихотворении как лирический и вместе с тем эпический и драматический принцип, в конкретности и воинского дела, и общности жизни на земле, общности, в которой как бы растворяется и вместе с тем продолжается и расширяется жизнь человека, погибшего за жизнь других людей. Братство выражено как новая форма лирики другого человека — лирики погибшего брата, как живого. Впервые и в русской, и мировой поэзии лирика мертвого стала не замогильным голосом, а настоящей живой речью, продолжением многих разговоров, столь присущих всей лирике Твардовского. И это, можно сказать, развернутая, по-своему стройная беседа, со своеобразным четким воинским порядком, в отличие от непосредственности, как бы отрывочности разговора в «Двух строчках».

Беседа содержит в себе и элементы рассказа в стихах, и еще один вариант соединения различных времен в одном лирическом времени. Изложено событие, затем идет размышление о нем и по поводу, монолог и скрытый диалог, призыв и обращение, со сменой разнообразных интонаций — от непосредственно товарищеской, свойской, почти домашней речи солдата с солдатами или брата с братом до речи торжественной, приподнятой, с включением таких слов, как «очи». Многоплановость и элементы рассказа в стихах проявились в большом размере стихотворения — 168 строк, 42 строфы. Но и повествовательные моменты включены в ткань типичного лирического размышления и прямого обращения. Большие размеры могут даже восприниматься как некоторая растянутость (например, об этом пишет Евтушенко в своей статье о Твардовском). Однако стихотворение принципиально трудно сократимо, ибо оно все же очень плотное, в своей широкозахватности; является редким примером предельного объема единого лирического высказывания, не теряющего, или точнее — мало теряющего в своей лирической концентрации, несмотря на столь большой объем. Лирическое высказывание здесь выступает как типическое лирическое время, но его рамки еще более расширяются. Оно включает в себя судьбу человека и це-

лую историю войны, в ее трёх временах — прошедшем, настоящем и будущем — и целую панораму разнообразных сторон, действий, моментов, настроений, человеческих отношений в ходе войны и разнообразие самой жизни на земле. Но это один однократный разговор, в один определенный момент исторического и личного времени. Разговор только что убитого, когда еще битва не кончилась. Во время этого разговора незримо входит и время авторского «я», которое переселилось в лирического героя, но знает то, чего лирический герой не мог знать, а мог только предполагать. Убитый еще не знал — «наш ли Ржев», не знал, «удержались ли наши, / там, на Среднем Дону». Он погиб в один из самых критических, страшных моментов войны, когда «было все на кону». И ему нужно было спорить, убеждать себя и других, что враг победить не может, уверять себя и других, что «у мертвых безгласных / есть отрада одна» — знать, что «мы за Родину пали, / и она спасена». Автор говорит его голосом уже после победы. Движение стихотворения состоит в расширении исходного времени и совместном движении зримого и незримого времени.

Исходный пункт описан с обычной для Твардовского «географической» и воинской привязкой, как в стихах военного корреспондента или в стихах из записной книжки. «Я убит подо Ржевом, / В безыменном болоте. / В пятой роте, на левом, / При жестоком налете». Подчеркнута безыменность этого болота, перекликающаяся с безыменностью самого бойца. Упомянуто даже положение в воинском подразделении. Все точно. С краткостью и деловитостью солдата. Скрытая эмоция содержится лишь в слове «жестоком». И затем с такой же точностью описан самый процесс гибели: «Я не слышал разрыва, / Я не видел той вспышки, / Точно в пропасть с обрыва — / И ни дна, ни крыши». Так мог бы рассказать о своей смерти человек, который наблюдал ее сам со стороны. Такие рассказы очевидцев о собственной смерти до Твардовского встречались в опытах оберистов, — например, Введенского, о котором, вероятно, Твардовский тогда и не слышал. Но там эти рассказы сразу же переходят из реальной конкретности бытия в условный, принципиально абстрагированный, иррациональный мир, с наложением друг на друга разнообразных гротесковых или сказочных метаморфоз. Здесь же все остается в пределах реальности войны, конкретной обстановки и реальности конкретного языка погибшего человека, даже специфики его просторечья («ни дна, ни

покрышки»). Напряжение самого момента смерти было усилено не только сравнением с падением в пропасть с обрыва, но и системой звучаний. Неожиданной, редкой в русском стихе и еще более редкой у Твардовского сквозной рифмовкой на [ы], усиленной внутренним ассонансом: «слышал — вспышка» — 5 ударных [ы] в одном четверостишии! Как будто крик боли, ужаса, или звук (неуслышанного!) завывания снаряда! И дальше конкретизируется самый образ смерти, ее реальности: «И во всем этом мире, / до конца его дней, / ни петлички, ни лычки / с гимнастерки моей». Ощущение пропасти смерти подкреплено резким расширением масштаба, смерть продолжается до конца дней всего этого мира, с несколько неожиданным скрытым допущением, что может быть еще какой-то другой, *не этот* мир. И грандиозность — не бессмертия, а, так сказать, предельной долговечности самой смерти оттенена резко контрастной малой деталью солдатской гимнастерки, связывающей весь этот мир и все его дни с конкретностью повседневного воинского быта. Соответственно меняется строение хода речи, синтаксис. Погибший солдат начинает комментировать свою смерть с воинской энергией и сжатостью языка, преодолевая первую ошеломленность. Продолжается и разворачивается на целом четверостишии синтаксическое строение последней строчки предыдущей строфы. И во всей этой строфе — ни одного имени существительного в именительном падеже, ни одного глагола: ни подлежащего, ни сказуемого! Звуковая огласовка при этом несколько смягчается — вместо истошного [ы] господствуют ударные [э], [и], появляется более мягко звучащая внутренняя рифма — «лич... лыч...». Но эта огласовка также связана с предыдущим повторением рифмы на [ы], с перекличкой ударных [о] и [а]. А затем развернуто изображение продолжающейся жизни мира и жизни умершего.

Я — где корни слепые  
Ищут корма во тьме;  
Я — где с облачком пыли  
Ходит рожь на холме;

Я — где крик петушиный  
На заре по росе;  
Я — где ваши машины  
Воздух рвут на шоссе;

Где травинку к травинке  
Речка травы прыдет, —  
Там, куда на поминки  
Даже мать не придет.

Двенадцать строчек произнесены одним дыханием, одним периодом и содержат в себе панораму разнообразных форм жизни на земле в ее сегодняшней конкретности, в том, что мог бы видеть и погибший, и как бы видит сейчас. Видит и слышит систему деталей именно движения жизни — от корней слепых, которые ищут корма, до машин, рвущих воздух. Каждая деталь содержит в себе целую сценку движения, переданного глаголом, в сопровождении предметных связей. А там, где глагола нет (крик петушинный на заре), также есть скрытое указание на движение. Детали играют роль не только метонимий, но и метафор, даже слицетворений, — не только оживлены, но и одушевлены, и сопряжены с другими деталями и приметам жизни. Корни — не просто корни, а «слепые», и они «ищут» корм, и указано где — «во тьме», — намек на темноту внутри почвы. Рожь не только «ходит», но ходит с облачком пыли, и даже указано, где именно — «на холме». Машины, как живые, «рвут» воздух, как некий твердый предмет, метафора передает энергию движения, и указано где — «на шоссе». А в завершение речка становится пряхой, особо тщательной. Детали, с одной стороны, смело метафоричны, а с другой стороны, точно соответствуют тому, что реально происходит или может происходить и в той бытовой достоверности, которую посмертно продолжает погибший боец. Но в последних двух строчках это постоянное указание места действия, это «где» вдруг получает еще один смысл, выводящий за пределы того, что непосредственно сейчас может видеть и слышать убитый, — «там, куда на поминки даже мать не придет». И это — после утверждающей силу жизни панорамы и фантастического соприсутствия в ней умершего — возвращает нас к исходной обстановке смерти, ее суровой реальности. Ибо что может быть страшной такой смерти, когда даже мать не сможет прийти на поминки! Ибо «там» продолжается битва, ибо там — безыменное болото, ибо там, как сообщается в стихотворении дальше, зарыт был этот боец «без могиль». Панорама жизни и преодолевает и усиливает ужас этой смерти. Движение интонации передает силу напора жизни после смерти, напора жизни реального конкретного человека, личности «я» (4 раза повторяется это «я»), — напора с ораторским подъемом, пафосом; передает силу разнообразия, всей динамики бытия, — но и силу смерти. Смерть есть смерть, и личное «я» переходит в то сверхличное «я», которое живет вместе с корнями в почвах или в той ржи на том холме. Богатой, хотя и неточной рифмой «слепые — пыли» продолжается

звучание той вспышки и последующих слов «петлички» — «лычки». А последняя строфа уже прямо усиливает контраст жизни и смерти. Речка прядет — как живая, но мать не придет, хотя, может быть, продолжает жить. Само звучание перекликается и с журчанием речки — скопление [р], повторы [тр], [пр], и со звучанием строфы, описывающей разрыв снаряда, гибель человека. И богатая глагольная рифма «прядет ... придет» усиливает ощущение контраста и слитности всего этого переживания.

Переживание-высказывание сливает напор продолжения жизни и трагизм битвы жизни со смертью. В этой битве «я» побеждает, но ценой своего «я». Побеждает как частица общности всей жизни на земле. Вся панорама изображена в настоящем времени, как мгновенное впечатление только что убитого, но чудесным образом продолжающего жить человека. В это настоящее время включены, однако, разные пласты времени, движущиеся с разной скоростью, движение корней в почве и движение машин, рвущих воздух. А последняя строчка содержит неожиданный переход в будущее время. Но такое будущее, которое выражает всю силу только что прошедшего в этом настоящем времени.

Далее стихотворение отходит от непосредственного изображения случившегося события. Но битва продолжается всем ходом стихотворения. Всем ходом размышления-разговора, вопросов и призывов, в совершившемся и предполагаемом ходе войны, но в рамках той ее реальности, которая известна автору. В нее входят и прошлое, и несколько будущих времен, в самых разнообразных хронотопах, уже не только в безыменном болоте, а от «заволжской дали» и пламени кузниц Урала «за спиной» фронта — до Европы. И Берлин... «назван был под Москвой». Таким образом, рамки «я» все больше раздвигаются, в размахе простора всего гигантского фронта народной войны за жизнь на земле. И время расширяется в вечность — «нас, что вечности преданы». Но вечность в свою очередь стремится к концентрации, к одному мигу воскресения мертвых «в залпах победных». И реальность воскресения состоит в продолжающем звучать силой лирики «голосе мыслимом» погибшего и всех погибших. «Я», таким образом, здесь везде говорит от имени «мы», но в конце стихотворения опять преобладает высказывание от «я» — «Я вам жить завещаю», вместе с напоминанием о других «я». Ибо фигурирует и другой, конкретный и безыменный, тот, что был убит еще раньше, «еще под Москвой». Друзья, товарищи,



братья сливаются в этом «я». И в этом голосе сама вечность может стугнуться в миг воскресения, а с другой стороны, само пространство битвы расширяется до всей земли, во всех ее проявлениях: «Ах, своя ли, чужая, / вся в цветах иль в снегу...»

Борьба и взаимопревращения жизни и смерти ходом стихотворения утверждают непреодолимую силу потока жизни, в форме именно лирического высказывания, «я» как «мы» и «мы» как «я». Это высказывание однократное, несмотря на то, что в него включены многократные и многомерные ситуации времени. Ибо говорится здесь, сейчас, сию минуту, одним мыслимым голосом. Но этот голос не является строго индивидуализированным, у него нет никаких только личных примет, как их не было и у того солдата, о котором написал Исаковский. Он не привязан и к строго определенной социально-бытовой конкретности, кдк это было во многих стихах у Твардовского и других поэтов 30—40-х годов. Это голос не только фантастический, но и условно обобщенный, с типическим для Твардовского слиянием речи автора и его героя. Элементы солдатского просторечия включены в разнообразную разговорную и книжную речь. Эта речь не исключена и для того солдата, но не в обычных условиях своего быта, а в особом, уже более идеальном своем бытии. И его речь становится многоголосой и единой одновременно, хором разных голосов.

Соединены, как и в «Двух строчках», непосредственно, с бытовой достоверностью, реальное и сказочно-реальное. Элемент сказочности больше обнажен, подчеркнут. Сказочные голоса мертвых в мировой лирике и до этого не раз звучали, но впервые голос мертвого достиг такой жизненной конкретности. Впоследствии эта сказочная реальность в поэтике Твардовского была им развита в «Теркине на том свете» и, по-другому, в некоторых лирических стихотворениях последних лет. В других вариантах эта сказочная реальность была развита в последующей лирике Заболоцкого и в некоторых стихах многих наших поэтов 50—70-х годов, в разнообразных формах, от Вознесенского до Шефнера, Чухонцева, Юрия Кузнецова, и, как увидим дальше, как раз в самые последние годы в нашей лирике получило и получает все большее распространение и многоплановое развитие. В «Я убит подо Ржевом...» сказочный голос при всей своей реальности вместе с тем является условным, и поэтому спор критиков о соотношении фантастичности и условности в этом стихотворении излишен. Оно и фантастическое, и условное, и вместе с тем предельно

точное, достоверное изображение реальности войны, переживаний личности как народа и народа как личности.

Соответственно многослойности, многоликости этой реальности движение интонации в едином разговоре соединяет пласты ораторской, песенной и собственно разговорной интонации, в самых разных вариантах и взаимопереходах. Вопросы, восклицания, раздумья, задержки речи, короткие фразы из двух слов, разнообразно интонированные («Наше все!», «Может быть...», «Нет же, нет...», «Нет, неправда...» и т. д.). И более развернутые (хотя в большинстве строф все же в рамках одного четверостишия), и разнообразно построенные, с разнообразными соотношениями прошедшего, настоящего, будущего времени, полные и неполные, главные и придаточные предложения, иногда с переходами в разные времена в пределах одной фразы. Повелительные, изъявительные, условные наклонения. Одним словом, чуть ли не весь синтаксис русского языка в одном лирическом высказывании. Отсюда, в частности, типичное для Твардовского обилие тире, связанных с ним эллипсов, многоточий, вместе с набором всех знаков препинания. В этом соединении преобладает то, что связано с углубленным раздумьем, и с пафосом вопроса, и с пафосом веры, утверждения. Все варианты интонации упакованы, в отличие от «Двух строчек», в более жесткую, однотипную систему строфики, близкую к традиционной куплетной схеме; строфика соединяется с еще большей многоплановостью общей композиции и с многообразием внутри схемы относительно мелких, но художественно значительных вариаций. Например, там, где нарастает тема смерти до темы грозного права мертвых, меняется схема рифмовки /abba/. Вместе с корреляцией «грозное... горькое» это создает особую эмоциональную выделенность слова.

Как и в других разобранных выше стихотворениях, прослеживается система разнообразных повторов и вариаций, которая заслуживает специального разбора. Здесь отмечу лишь, что повторяются прежде всего ключевые слова; особенно много повторов личных, притяжательных и указательных местоимений в разнообразных контекстах. И вариаций слов, определяющих братство, товарищество, жизнь, живое, и слов, определяющих смерть, мертвое. Иногда повторяются целые строчки: «Я убит подо Ржевом», «Та последняя пядь». Сильно варьируются и типы рифм — от очень богатых, включая и корневые (например, «обратили — побратимы»), до, хотя и редких, глагольных, иногда внешне небрежных, слабых. Все это в совокупно-

сти создает подвижную многоструйную динамику речи. Господствующая, основная струя подчеркнута и системой звучания, которая включает в себя весь набор гласных и согласных, весь набор гласных и в рифмах, но с резко выраженными доминантами.<sup>1</sup>

Так в стихотворении совокупностью всех поэтических средств создается еще один вариант музыки разговорной речи и углубленного лирического психологизма, здесь — психологизма народности личного переживания-размышления, хотя без той авторской рефлексии, начало которой было положено в «Двух строчках». И еще один вариант синтеза лиризма объективной ситуации, лиризма другого человека в едином авторском, через речь этого человека, лирическом высказывании. И роли лирического героя в лирическом стихотворении. Лирической героини, включившей в себя эпическое и трагедийное начало. И еще один вариант новой структуры многопластового лирического времени, выходящего из времени в вечность и возвращающегося к самому себе. Здесь — особого мира времени, вмещающего в себя реальность жизни после смерти и времени после времени. Времени человека после того как его время кончилось. И еще один вариант превращения прозы в поэзию, и более того — суровой реальности в чудо при сохранении этой реальности. Этот вариант, вместе с «Двумя строчками», открывал один из новых путей развития нашей лирики, в том числе тех, которые особенное значение получили уже гораздо позже, в 60-е и даже 70-е годы.

Рассмотрим теперь другой вариант трансформации лирики другого человека, на примере одного из важнейших стихотворений, написанного на два года позже, другим поэтом, представлявшим другую основную струю поэтики нашей лирики.

---

<sup>1</sup> В огласовке рифм [а] — 33%, затем [о], но уже в два раза реже, затем последовательно [э], [и], [ы], [у]. Резкой особенностью является небывало большая частота, особенно в начале, рифм на [ы], в том числе сквозных, и общая повышенная частота [ы], придающих интонации особый оттенок, который как-то связан с темой смерти, гибели, ужаса, преодолевающегося господствующим ораторско-лирическим звучанием. Многие четверостишия дополнительно усилены сквозными рифмами — 12 сквозных [а], 8 [о], 4 [э], 4 [ы]. Метрическая схема двухстопного анапеста строго выдерживается и создает, в связи с традицией его употребления в русской лирике, оттенок напевности и в то же время напористости. Энергия анапеста усилена обилием сверхсхемных ударений, особенно в начале строк.

#### 4. «Прохожий» Заболоцкого (1948)

В этом стихотворении Заболоцкого также происходит встреча жизни со смертью, но в другой форме — как встреча лирического героя, Прохожего, с памятником. Стихотворение является одним из высших и общепризнанных достижений Заболоцкого, ему уже уделено немалое внимание и в литературе о Заболоцком, и в общей литературе о проблемах поэтики.<sup>1</sup> Напомню целиком его текст.

Исполнен душевной тревоги,  
В треухе, с солдатским мешком,  
По шпалам железной дороги  
Шагает он ночью пешком.

Уж поздно. На станцию Нара  
Ушел предпоследний состав.  
Луна из-за края амбара  
Сияет, над кровлями встав.

Свернув в направлении к мосту,  
Он входит в весеннюю глушь,  
Где сосны, склоняясь к погосту,  
Стоят, словно скопища душ.

Тут летчик у края аллеи  
Покоится в ворохе лент,  
И мертвый пропеллер, белея,  
Венчает его монумент.

И в темном чертоге вселенной,  
Над сонною этой листвой  
Встает тот неожиданно мгновенный,  
Пронзающий душу покой,

Тот дивный покой, пред которым,  
Волнуясь и вечно спеша,  
Смолкает с опущенным взором  
Живая людская душа.

И в легком шуршании почек,  
И в медленном шуме ветвей  
Невидимый юноша-летчик  
О чем-то беседует с ней.

---

<sup>1</sup> См.: Македонов А. Николай Заболоцкий, с. 277—278. Наиболее подробно см.: Лотман Ю. Анализ поэтического текста. М., 1972, с. 256—270. Разбор этого анализа — в статье А. Македонова «Анализ художественного мастерства» (в кн.: Современная литературно-художественная критика, Актуальные проблемы. Л., 1975, с. 44—106).

А тело бредет по дороге,  
Шагая сквозь тысячи бед,  
И горе его, и тревоги  
Бегут, как собаки, вослед.

Стихотворение имеет ясный лирический сюжет, — внешний, который можно изложить и как некую фабулу, прозой, и внутренний, в движущемся сплетении двух трагических человеческих судеб — юноши-летчика, погибшего на войне, и Прохожего. Личная судьба Прохожего выражена в затексте и глубоко просвечивает сквозь как будто случайную беглую зарисовку, окрашенную сдержанным авторским переживанием. И в этом сюжете раскрывается одна из главных тем всего Заболоцкого — тема смерти и бессмертия, пути к бессмертию, включающая в себя и ряд более конкретных и разных тем — памяти войны, незримой переключки бедствий войны и «тысячи бед» Прохожего, продолжения жизни человека, прошедшего через эти беды. И совмещены все темы в едином лирическом событии — переживании — истории встречи и беседы двух душ. Беседа включена в ход внешнего сюжета, рассказа о том, как кто-то, никак не названный и ничем прямо не охарактеризованный, шел ночью, пешком, откуда-то куда-то и по дороге проходил через кладбище. Описание-рассказ движется как путевая запись на ходу, в мысленном дневнике, в строгом временном порядке, — в определенном хронотопе, хотя и с некоторым полем его неопределенности. Получается стихотворение-дорога, с некоторой задержкой в пути, стихотворение, в котором бытовая достоверность неожиданно переходит в сказочную беседу, а затем опять возвращается к исходной бытовой реальности. В этой реальности есть ясный исходный пункт, с наиболее точно определенным хронотопом. Он также дан в движении.

Дорога начинается с дороги, ход путника — с хода по шпалам железной дороги, с некоторой даже географической привязкой. На какой-то станции, откуда уже ушел предыдущий состав «на станцию Нара». Станция Нара — это географическая реалия, одна из железнодорожных станций недалеко от Москвы. По сообщению Е. В. Заболоцкой, речь шла о неоднократном пешем пути поэта от станции Дорохово, недалеко от станции Нара, к себе домой в Перedelкино, через мост, упомянутый в стихотворении, и кладбище, упомянутое в стихотворении, по дороге, местами напоминающей аллею, как в стихотворении. Но для восприятия-сопереживания стихотворения читателем существенна не географическая точность этой реалии, а как бы

точность, воображаемая точность описания некоего путешествия. В этом поэтика «Прохожего» продолжает традиции повествовательной и очерковой лирики 30-х годов и военного времени. Исходная реальность все же затуманена, и «очерковое начало» играет роль лишь внешней, хотя необходимой, оболочки. Главная тема сплетена в узел многозначных тем, симфонию, включая ночной пейзаж, житейский случай, впечатления ночного пешехода, контрастный переход от бытовой картинке железнодорожной станции к картине кладбища, где, как бы впервые, пешеход встречается с памятником летчику, и жизнь, текущая жизнь с ее повседневностью встречается со смертью и памятью о жизни. И в этой встрече рождается особое переживание, «нежданно мгновенного, пронзающего душу покоя», даже «дивного». Ибо в нем смолкают, преодолеваются тревоги, и как-то продолжается жизнь, и живут весенние почки, и сам мертвый летчик, как живой, беседует с живой душой, и после смерти продолжает жить его юность. Это особое переживание — не просто чувство страха или униженности перед смертью, и не отрицание телесного во имя высшей иерархии духовного (как считает Ю. Лотман), а открытие высшей духовности в телесном — телесном Прохожем, телесном памятнике летчика, телесных весенних почках, живой беседе живого и мертвого, конечного и бесконечного, мгновенного и вечного, покоя и движения, телесного чертога вселенной. Поэтому подключен еще и образ весенней природы, весенней глуши, контрастный и слитный с образом кладбища. Включена и еще более глубинная, подспудная тема личности и судьбы самого Прохожего, исполненного душевной тревоги, с его «тысячами бед». Внутреннее движение стихотворения, его внутренний сюжет представляет собой скрытое движение переживаний Прохожего. Его небольшое путешествие, дорожная встреча, беседа с невидимым летчиком перерастает в символ большой и трудной человеческой жизни, шагающей сквозь «тысячи бед». И в ходе маленького путешествия от станции Нара беды хоть совсем и не уходят от него, но выявляется та сила, которая их преодолевает. В замечательном заключительном образе стихотворения сливается движение всех его тем и подтем; горе, тревоги человека как бы отделяются от него самого, они превращаются только в «собак», которые бегут вслед.

Образ Прохожего распадается на «три сущности», как пишет Лотман, но в этом «распадении» возникает и возрождается новая цельность, освобождается главная сущность,

«живая душа». И думается, не видна тут, вопреки мнению Ю. Лотмана, иерархия трех «ярусов», в которых душа расположена «на уровне деревьев»; но есть многообразное единство человека с самим собой, с природой, с другими людьми, совмещающее и преодолевающее противоположность самой жизни и смерти, весны и кладбища, личности и памятника.

Происходит одно из чудес Заболоцкого. Двойное чудо, перекликающееся с чудом «Я убит подо Ржевом...» и других трансформаций мертвых в живых и наоборот, но с дополнительным, присущим только поэзии Заболоцкого, чудом. Происходит воскресение мертвого и одновременно отделение у живого души от тела, причем то и другое продолжают жить как бы отдельно и материально, сливаясь в этой отдельности в одно движущееся «я», хотя также отделенное от авторского «я», но выражающее именно его, его целостность.

В развертывании поэтического события совмещаются движение бытовой картинки, пейзажа, размышления, символической сказочной беседы, потока разнородных и разномасштабных предметных деталей («треух», «мешок», «шпала», «луна», «амбар» и т. д.) — их переклички. И в этом потоке естественно, изнутри, возникают неожиданные и даже парадоксальные сопоставления, начиная со сравнения сосен со скопищем и кончая сравнением тревог человека с собаками, бегущими ему вослед. Это — очень специфические для Заболоцкого метафоры, в которых определенные переживания, душевные состояния как бы отделяются от человека и заново материализуются. И совмещено все это движение разнородных, но связанных взаимными перекличками, отражениями потоков и предметов в едином образе Прохожего, который, с одной стороны, безличен, а с другой — наделен зримыми вещественными приметам («треух», «солдатский мешок»). И несколькими деталями-намёками передана его закрытая от нас, сложная внутренняя жизнь. И это неведомое является скрытой почвой лиризма эпизода, внешне описательного, маленького, бытового — и сказочного, чем-то таинственного, темного. Но тем не менее и даже именно этим просветляющего душу.

Движение интонации соединяет предельную простоту, строгую организованность, сжатую точность классического стиха с многослойностью, смелостью переходов отдельных ассоциаций, сдвигов значений слов поэтического языка XX века. Разнообразно, но просто перечислены предметные детали в хронологическом порядке. И вдруг внезапно

и незаметно вырастают в этом «протоколе» неожиданные метафоры, выводящие сразу далеко-далеко за пределы описываемого, и неожиданные странные встречи, — но при сохранении той же внешне спокойной интонации, а в последней строфе — интонация как бы примечания и заключительного сообщения. Так создается особый эффект реальности и конкретности встречи человека с бесконечностью.

Соответственно вся звуковая организация представляет еще один вариант сочетания гармонического многообразия и звуковых доминантных комплексов, акцентирующих движение смысла-переживания.<sup>1</sup> Выделяются три неравные, но равнозначные по рангу смыслов основные части стихотворения и их дополнительные подразделения.

Первая часть, правильно выделенная Ю. Лотманом, объемом в четыре строфы, имеет более конкретно-описательный характер; сравнения появляются в конце третьей строфы, где происходит переход от обычного бытового путешествия к встрече с кладбищем, и это сравнение уже представляет собой типичное для Заболоцкого олицетворение и подготавливает появление во второй части стихотворения центрального мотива души на кладбище. Первые 10 строк первой части дополнительно выделяются как целое тем, что представляют собой последовательное описание движения Прохожего, приблизительно в одном и том же темпе. Эти 10 строк выделяются и звуковой организацией.<sup>2</sup>

Четвертая строфа первой части ясно отличается от предыдущих появлением центрального образа стихотворения,

---

<sup>1</sup> В системе рифм почти 44% [o], причем в первой строфе — сквозные. На втором месте рифмы на [э] — 31,25 %, в том числе сквозные в четвертой строфе. В общем составе ударных гласных также на первом месте [o] — около 40%, на втором [a] и только на третьем [э]; отношение гласных к согласным близко к среднеязыковому — 67,8%. Распределение согласных близко к среднестатистическому, и первые два места также занимают [н+н'] и [т+т']. Но значительно повышены частоты [j] (6,6% против 3,66%) и [с+с'] (5,1% против 3,96%), еще больше — [ш] (2,8 % против 1,4%). Эти особенности, в отличие от ряда разобранных выше стихотворений, трудно связать с какими-либо ясно выделенными ключевыми словами; но все же, по-видимому, они связаны с звуковым впечатлением от тихой душевной беседы на кладбище, среди сосен, на пути от станции, и с сочетанием образов мгновенности, вселенной, покоя, пронзающего душу и т. д.

<sup>2</sup> **Огласовкой** рифм на [a] и [o], причем преобладает [o] и во всей системе ударных гласных в сочетании с обилием (10) редуцированных [э] и концентрацией [ш] среди согласных в первой строфе; а вторая строфа выделяется резкой концентрацией [a]. В третьей строфе появляется [y] в рифмах, что является звуковой подготовкой мотива «душ» и эмоциональной атмосферы последующей встречи на кладбище.



но связана с ними преобладанием описательно-конкретных деталей. Это сочетание особенно выделяет эту строфу как переломный момент всего движения интонации.<sup>1</sup>

Вторая часть представлена тремя строфами, в которых описываются уже не столько предметы, сколько воздействие памятника летчику и всего кладбища на «живую людскую душу». И впечатление сформулировано как комментарий незримо присутствующего «я» — и Прохожего, и автора. Соответственно возникает широко обобщающая и возвышающая метафора — «темный чертог вселенной», вместе с углублением психологической характеристики особого состояния души, «нежданно мгновенного», концентрации времени в нем. Звуковая волна при этом несколько спадает; после четвертой строфы ударные гласные чередуются более гармонично, но с постоянным участием [y]. Душа наделена признаками живой личности, смолкающей с опущенным взором, живого собеседника с ожившим летчиком. Таким образом, осуществляется их взаимная трансформация в предпоследней строфе стихотворения. Видимый монумент (слово подчеркивает торжественность минуты и значение подвига летчика) превращается в живого невидимого юношу, а его беседа с живой душой как бы материализуется, и возникает новая конкретно-описательная деталь — метафора, переходящая в олицетворение, — говорящий памятник с мертвым пропеллером, сама кладбищенская природа тихо участвует в этой беседе, и ее звучание отмечено повышенной концентрацией [ш] и [ч], [j], [л], [м], а участие в разговоре «почек», их легкое шуршание вносит мотив надежды, весны, воскресения в «темный чертог».

Заключительная строфа, всего четыре строчки, представляет самостоятельную часть, ибо завершает разговор души на кладбище и контрастирует с ним; вместе с тем возвращается к исходному образу движущегося Пешехода и его «тревоги», перекликается с первой строфой, как верно отмечено Ю. Лотманом. Образ «тысячи бед» приподымает образ Путника, шагающего через них, но образ «собак» напоминает о продолжающейся суровой обыденной реальности. Сравнение может быть истолковано двояко — и как преодоление Путником его горя и бед, и как (по мнению Е. В. Заболоцкой) напоминание об их настойчивости, неотвязно-

---

<sup>1</sup> Она выделяется и указанной сквозной рифмой на [э], преобладанием [э] и [о] среди ударных гласных, а в составе согласных максимальной концентрацией [н+н'] — 12!, высокими частотами [л] и [j], что гармонирует со сменой настроения при выходе на кладбище...

сти. По-видимому, эта двузначность и создает необходимое лирическое поле значений, открытости разных возможностей. Сочетание в этой строфе продолжения, возвращения и развития главного мотива судьбы Прохожего выражено, акцентировано структурой и звуковым составом, его соотношением с первой строфой и всем ходом стихотворения.<sup>1</sup> Повторены слова-окончания двух строк первого четверостишия и связанная с ними рифма, что выделяет их смысловую значимость и создает стыковку начала и конца стихотворения. Но повторены с изменением падежей и в обратном порядке. Ключевые слова — «дорога», «горе», «тревога» — скреплены рифмой и другими звуковыми связями, консонируют и ассонируют с звуковой системой всего стихотворения. Рифма «бед — вослед» ассоциируется с другой системой рифм, ассонансов, консонансов, проходящих через все стихотворение, «субдоминантой» его музыкальной структуры. С другой стороны, последняя строфа включает эти повторяющиеся смыслы и звуки в совершенно новый комплекс, и семантический, и звуковой, что подчеркнуто и другой рифмовкой других строк четверостишия. Построение по принципу «неполного кольца» придает всей структуре стихотворения элементы спиральности и диссимметрии. Что также выражает, акцентирует средствами стиха и процесс преодоления Прохожим его горя, тревог, бед, и трезвость сознания им — и лирическим «я», — что горе и тревоги все же еще остаются, хотя и превращаются только в собак, бегущих вослед.

Итак, еще один вариант разговорно-медитативной интонации. Характерно, в частности, при четкой организованности — отсутствие тех многочисленных повторов, которые мы наблюдали в других вариантах лирики, со сходными тематическими мотивами и скорбно-задумчивыми интонациями. Экспрессивные элементы здесь больше подчинены движению неторопливого описания, раздумья, с последую-

---

<sup>1</sup> Наряду с отзвуком исходных слов-понятий тревоги и горя усиливается относительная концентрация звонких фонем [б], [д], [г]. Исчезают доминантные во всем стихотворении [н+н'], близкие к ним по звучанию [м+м'], резко сокращается частота [j]. Скачком увеличивается, переключаясь с первой строфой, и достигает максимума частота [г]; впервые возникает высокая частота [б]. Среди гласных резко уменьшается частота [у], впервые появляется ударное [ы], выделяющее мотив «тысячи», множественности бед. Происходит некоторый спад основной звуковой волны второй части стихотворения и совмещение элементов звуковой структуры обеих частей, общая гармонизация, уменьшение роли каких-либо звуковых доминант.

щим более прямым лирическим комментарием, сконцентрированным в заключительном сравнении, афористически объединяющим психологическую и предметную конкретность, основные элементы интонации стихотворения как целого. Огромность человеческого горя, тревог, тысяч бед и сдержанность разговора о них выражает особенности творческой личности и судьбы Заболоцкого. И все движение сконцентрировано в образах двух душ — летчика, напоминающего об огромных горестях и бедах войны, и Прохожего, с его «тысячами бед». Общение этих двух душ, с их пережитыми и продолжающимися бедами, раскрывает человеческую общность, преодолевающую границы смерти и жизни в особом душевном событии. Открывается и новая возможность развития реалистической лирической символики. Стихотворение в целом превращается в развернутую метафору-символ пути человека и его души, путей жизни, путей смерти, путей расширения человеческой личности, ее коллективности, путей совмещения жизни отдельного человека со всей жизнью на земле, с «душами» сосен, беседами людей, шуршанием почек. Реалистическая символика вырастает из полноты точного психологического и предметного описания и ассоциативных связей лирического события.

С точки зрения истории судеб лирических жанров, стихотворение стало новым образцом слияния повествовательной лирики и лирики другого человека таким образом, что этот другой, как бы независимый от лирического «я», лирический герой — Прохожий, становится только псевдонимом лирического «я». Отделение себя от себя, которое характерно для лирики Заболоцкого 30-х годов, теперь доходит до превращения определенного своего психологического состояния, переживания в некую особую личность. Происходит и материализация явления, которое приподымает человека над своим «я» и позволяет ему удваивать себя в едином лирическом высказывании. Это удваивание проходит дальше через все творчество Заболоцкого до его последнего стихотворения 1958 года, в котором он призывал: «не позволяй душе лениться», разговаривал со своей душой, как с особой многоликой личностью — и рабыней и царицей. В «Прохожем» «я» не только удваивается, но и утраивается, ибо Прохожий — это то же «я», но как «он». Изображение самого себя в третьем лице имеется и в другом стихотворении Заболоцкого этих лет — «Приближался апрель к середине...» (1948), но там «я» упоминает и о себе прямо, как «я».

Таким образом, в «Прохожем» и ряде других стихотворений Заболоцкого этих лет формируется еще один новый тип лирического стихотворения, который трудно непосредственно сопоставить с какими-либо образцами и русской и мировой лирики, несмотря на столь подчеркнутую связь с классической традицией. С долей условности можно сопоставить его с традицией медитативной элегии, тех ее разновидностей, где размышление связано с воспоминанием и элементами повествования, как в пушкинском «Вновь я посетил...», или описанием в настоящем времени, как в пушкинском «Когда за городом задумчив я брожу...» (также, кстати сказать, с мотивом кладбища), или с традицией сюжетно-психологической лирики, в частности со стихотворением Лермонтова «В полдневный жар, в долине Дагестана...», с его мотивом двойного существования человека в разных образах самого себя. И с традициями сюжетно-психологической лирики 30-х годов, ее опыта соединения бытовой конкретности и символики, классической организованности и смелой метафоричности. Но здесь в еще большей их слитности и многосоставности, с большей детализацией конкретно-описательных и как бы очерковых элементов. А по сравнению с другим главным направлением лирики этого времени, которое мы видели в стихотворении Твардовского, здесь, как и в лирике Заболоцкого 30-х годов, больше выявилось обобщение, философское и символическое, — проблемы времени и личной судьбы выражены в более косвенной форме. И образ Прохожего, и весь лирический сюжет содержат в себе элемент тайны, многоплановой недоговоренности.

Почти одновременно с «Прохожим» Заболоцкий создал ряд стихотворений с более прямым изображением потока окружающей жизни — природы, общества. Но общим с поэтикой «Прохожего» было сочетание предметной и психологической конкретности с широтой и углубленностью обобщающей мысли; точности и взвешенности слова с его смелой ассоциативностью, метафоричностью, символикой; высокой организованности стиха, подчас даже жестко регламентированной, с внутренней энергией и свободой его движения; его мелодии и живописи — со сдержанностью; постоянной соотношенности «я», часто как бы незримого, с какой-то объективной ситуацией и большим потоком бытия, часто с другим человеком; многосоставности, разноликости и целостности самого «я».

**5. Конец 40-х — начало 50-х.  
Перекрещивание путей. Винокуров.  
Слуцкий. Орлов. Смеляков. Рыленков.  
Пастернак. Тарковский. Твардовский**

А в то время как продолжал свой путь сквозь «тысячи бед» Прохожий Заболоцкого, продолжались и другие пути, других путников и строителей дорог, видимые и невидимые, беседы с мертвыми и новые встречи живых. Многие поэты продолжали двигаться по путям поэтики, проторенным в 30-е и во время войны. «Смоленская школа» теперь далеко вышла за свои прежние рамки, получила новых спутников и учеников, но вместе с тем и эпигонов. Самые крупные ее представители прежде всего почувствовали необходимость обновления. Продолжалось начавшееся во время войны более тесное переплетение с ее путями путей поэтов, ранее от нее очень далеких. С конца 40-х — все более тесное, иной раз неожиданное перекрещивание путей — от Заболоцкого до Слуцкого. Особенно заметно это перекрещивание в новом появлении лирики психологических глубин бытовых ситуаций, как в «Жене» Заболоцкого (1948), и лирики новостроек, мирного, но напряженного труда (и у Заболоцкого, и у Твардовского, и у других). И в стихах, непосредственно продолжавших мотивы памяти войны после войны. Характерна новая трансформация и расширение лирики за счет прозы. И именно в стихах, насыщенных воспоминаниями о военном быте и переключками с послевоенной повседневной реальностью. Напомню «Скатку» Винокурова (1947), «Баню» (1947), «Лошади в океане» (1950), «Памятник» (1949) Слуцкого.

Перечтем сначала Винокурова. «Вы умеете скручивать плотные скатки?/Почему? Это ж труд пустяковый!/Закачайте шинель, придавите складки/И согните — вот так — подковой/. Завяжите концы, подогнавши по росту./Все! Осталось теперь нарядиться... /Это так интересно, и мудро, и просто,/Это вам еще пригодится!» Продолжение поэтики крупноплановых бытовых деталей! Принципиально нового в этой поэтике не было; но стоит отметить предельную естественность, свободу разговорной интонации, в которой участвует и молчащий, незримый собеседник; оттенок товарищеского юмора, с неожиданно всплывшей новой тревожной ноткой в конце — искусство делать скатку может еще пригодиться! Общение накоротке с этим собеседником, как будто он здесь совсем рядом; отсюда это «вот

так». Игра вопросов и ответов усилена цепочкой очень богатых рифм.

А у Слуцкого новые возможности патетической прозаизации лирики ознаменовались появлением уже упоминавшейся «Кельнской ямы» (1944). Теперь эта поэтика становится более сложной. Важной вехой стала «Баня» (1947) — стихотворение, переключавшееся с одной из последних глав «Василия Теркина» и тем не менее самобытное, со своим, новым напряжением чувства конкретности, суровости и поэзии памяти войны, тягот послевоенной жизни; со своей поэтикой деталей героических и прозаических следов труда и войны, «шрамов» и «мозолей»; новых малых, но больших радостей, — хотя бы просто товарищеского общения в этой районной бане, в этом малом раю, и во всем этом — чувством «большой земли», силы общности «ширококостной породы», ее сынов. Это чувство передано цепочкой также бытовых, но «крылатых» деталей как емких метонимий, — с очерковой точной наблюдательностью, сдержанным юмором, сдержанным нарастающим лирическим пафосом. Сходные черты поэтики мы видели и у Твардовского, и у Смелякова, и у других. Слуцкий, учившийся у Мартынова, подошел ближе всего к поэтике Твардовского. Но своим собственным путем. Не только через возврат к предельной прозаизации стиха и его поэтизации системой повторов, нарастающих метонимических деталей и т. д., которые мы уже не раз наблюдали, но и путем внешне рассудочных и вместе с тем очень свободных конструкций беседы с присутствующим, хотя не конкретизированным слушателем: «Вы не были в районной бане?»

В более позднем, также знаменитом стихотворении Слуцкого «Лошади в океане» (1950) проявилось искусство открытия необычной, даже исключительной, но вполне достоверной ситуации. Ситуации, передающей нечто очень большое за своими непосредственными пределами, — передающей весь ужас, жестокость войны, чувство общности жизни на земле и контраста с тем, что разрушает эту общность. Ситуация приобретает черты и очерка о реальном случае, и сказочного образа: «Плыл по океану рыжий остров, / В море в синем остров плыл гнедой». И сопоставление современного океана с традиционным синим морем фольклора, и простое повторение слова «остров» и слова «плыл», и смещение двух зрительных образов — рыжего и гнедого — усиливают трагическую чудовищность превращения в плавающий остров стада рыжих лошадей, их страшной, бессмысленной гибели. Сила лирического выска-

звания опять создается той же предельной его непри-  
нужденностью, контрастом внешнего спокойствия рас-  
сказа очевидца с тем, о чем говорится, и со сдержанным  
волнением, которое акцентировано нарастанием параллели-  
змов, усиленных несколькими повторами, поворотами  
значений, ассоциаций, намеками на то, о чем прямо не  
говорится. «И сперва казалось — плавать просто,/Океан  
казался им рекой./Но не видно у реки той края/На исходе  
лошадиных сил/ Вдруг заржали кони, возражая/Тем, кто  
в океане их топил». Очеловечивание гибнущих лошадей,  
превращение их ржания в «возражение», в трагический  
предсмертный спор сопряжено со сдвигом значения слова  
«возражая». Как будто речь идет о некоей деловой дискус-  
сии! Этот внутренний контраст выражает своеобразие инто-  
нации Слуцкого. Сдвинуто значение и выражения «лошад-  
ных сил», переключаясь с лошадиными силами мото-  
ров, двигающих тот корабль, «своим названьем гордый».  
И вот концовка: «Кони шли на дно и ржали, ржали,/Все  
на дно покуда не пошли./Вот и все. А все-таки мне жаль  
их —/Рыжих, не увидевших земли».

В «Памятнике» (1949) раскрылся еще один аспект лирики  
Слуцкого. Фантастический лирический сюжет, переключаясь  
с «Я убит подо Ржевом...». Воскрешение из мертвых и разговор  
погибшего с живыми. Но совсем по-другому. Начинается  
также с конкретной картины: «Дивизия лезла на гребень горы/  
По мокрому, мерзлому, мертвому камню,/Но вышло,/что та  
высота высока мне./И пал я тогда. И затих до поры». Но  
дальше — «Солдаты сыскали мой прах по весне,/Сказали,  
что снова я Родине нужен,/Что славное дело,/почетная  
служба,/Большая задача поручена мне». Живые разыскали  
мертвого. Начинается своеобразный диалог, более даже  
явный, чем у Твардовского: «Да я уже с пылью подножной  
смешался!/Да я уж травой придорожной пророс!/«Вставай,  
подымайся!» —/Я встал и поднялся./И скульптор размеры  
на камень нанес». И возникает образ собственного памятника,  
просветленного скульптором, который расправил, разгладил  
«гримасы лица, искаженного криком»; этот образ становится  
гиперболически мощным воскресением человека: «Я умер  
простым, а поднялся великим./И стал я гранитным,/а был я  
живым./Расту из хребта,/как вершина хребта./И выше  
вершин/над землей вырастаю./И ниже меня остается  
крутая,/Невзятая мною в бою высота». Дальше гипербола  
разрастается и конкретизируется, превращаясь в приподнятый  
и в прямом и переносном смысле патетический и сказочный  
пейзаж: «... От

имени Родины здесь я стою/И кутаю тучей ушанку свою». До высоты туч поднялся памятник! И концовка: «Стою над землей/как пример и маяк./И в этом/посмертная/служба/моя». Нарастание торжественной речи включает в себя приметы воинского быта, дисциплины, службы. «Пример и маяк» сохраняет свою простецкую ушанку, и в этом единстве — реально-идеальная сила посмертной жизни. И получается новое продолжение лирики другого человека, поэтики индивидуального и коллективного лирического героя, лирического времени, реальности и фантастики, изобразительности и символики. Не вечность, а большое время, закрепленное настоящим временем лирического высказывания.

Еще один вариант мотива воскресения и жизни после смерти, связанный с еще одной трансформацией поэтики памяти, возникает и в стихотворении «Его голос» (первоначально печаталось под названием «Голос друга», с подзаголовком «Памяти поэта Михаила Кульчицкого»). Стихотворение стало декларацией-размышлением о судьбах поэтов-романтиков военного поколения, о продолжении их судеб после войны, после смерти. И опытом коллективного самоанализа — «мы»; «мы» здесь не только группа друзей-поэтов, но и «мы» всего фронтового братства, тех лейтенантов, которые вместе с солдатами вынесли на себе основную тяжесть войны. Начинается опять-таки непринужденным разговором, обращением к товарищам: «Давайте после драки/помашем кулаками». При этом обычная метафора бесполезности превращается в метафору памяти, и тут же показывается ее необходимость, через двоечюие: «Не только пиво-раки/мы ели и лакали,/нет, назначались сроки,/готовились бои,/готовились в пророки/товарищи мои». Неожиданной метонимией, своеобразным слиянием двух слов и предметов («пиво-раки») и прозаизмом «лакали» подчеркнута прозаичность повседневного, но в следующей строфе, отделенной только запятой, она переходит в совершенно противоположное. В «пророки» ведь «готовились товарищи мои»! Пророками они не стали. Но стали реальными героями, отдавшими свою жизнь. Об этом сказано с предельной простотой той же речи-беседы с товарищами, но с оттенком трагической иронии. Дальше еще резче подчеркивается контраст мечтаний и реальности: «Сейчас все это странно,/Звучит все это глупо./В пяти соседних странах/Зарыты наши трупы». Вспомните у Исаковского — «Я три державы покорил». Здесь пять, но... И это создает резкий скачок от исходного образа едящих и лакающих пиво-раки; и живой



поэт говорит про себя: «наши трупы», — он с уми, хотя живет. Так создается метонимия и метафора, и опровергающая и подтверждающая размах той юношеской мечты. И что же получилось в итоге? Сначала дается как будто только горько-иронический ответ: «И мрамор лейтенантов —/фанерный монумент —/Венчанье тех талантов,/Развязка тех легенд». Опять памятник. Но не гранитный и не мраморный. Однако противопоставление только подчеркивает подлинное величие того монумента, который лейтенанты заслужили. Ведь существуют и эти «пять стран», и удивительное самоотжествление оставшегося жить товарища с погибшими и продолжение жизни с ними. В заключительном лирическом комментарии-призыве горькая ирония сливается с побеждающим смерть пафосом. Резко меняется ход интонации (включая изменения типа ритма), при сохранении разговорной простоты.

За наши судьбы (личные),  
За нашу славу (общую),  
За ту строку отличную,  
Что мы искали ощупью,  
За то, что не испортили  
Ни песню мы, ни стих,  
Давайте выпьем, мертвые,  
Во здравие живых!

Разговор превращается в развернутый период, ораторский и застольный. Но слова в скобках напоминают о неораторской речи документов, реальных разговоров, даже штампов речей тех лет и противопоставляют и объединяют общую славу и разные судьбы, личные и общие. Энергия сжатого воинского языка, живого и страстного; чередование коротких фраз, переходящих в развернутый период, системы повторов, синтаксических параллелизмов сочетаются со сложным внутренним движением самооценки, пересмотра пути, извлечения уроков. И через все это, несмотря на все это — подтверждение силы подвига, товарищества, побеждающего смерть. Элементы анализа вместе с рассказом и призывом предвосхищают уже новую трансформацию лирической поэтики в середине 50-х годов. Но сохраняется военная нераздельность «я» и «мы».

Тема памяти войны продолжалась в лирике и других поэтов военного поколения. Характерно восьмистишие Сергея Орлова, также еще 1946 года, с более традиционной и менее сложной интонацией, но с той же прямоотой и энергией речи, слитной силой внутренних контрастов: «Вот человек — он искалечен,/В рубцах лицо. Но ты гляди./И...взгляд испуганно при встрече/С его лица не отводи./Он

шел к победе, задыхаясь,/Не думал о себе в пути,/Чтобы она была такая: /Взглянуть — и глаз не отвести!» Разговор о себе здесь идет в третьем лице, как в «Прохожем» Заболоцкого, но вместе с прямым обращением к собеседнику (вероятно, собеседнице). Как ответ на его (ее) испуганный взгляд. Ответ сдержанный и скромный, даже с оттенком самооправдания, но и утверждения достоинства — того, тех, кто был искалечен войной. В другом стихотворении С. Орлова «Пыль» (1948) память о войне выступает как память самой природы, превращение пыли военных дорог в вековую пыль, каменный пласт. В более позднем стихотворении «Приснилось мне жаркое лето...» (1953) память войны раскрывается как память ее участника о самом себе, с более сложным движением лирического времени и поэтики воспоминания. Лирическое настоящее здесь выступает как тройное прошлое: воспоминание о двух пластах своей жизни, своего времени; только что пережитый сон, встреча с собой, своим прошлым и теперешним настоящим, которое кажется прошедшим; возвращение молодости и примирение с тем, что возвратиться она может только во сне.

В разных вариантах послевоенной лирики происходит, как выразился Тарковский, «спор и переключка памяти с судьбою». «И отгул грома ловит слух/в спокойном шуме тополином» (Рыленков, «Вернулись мы с полей войны...», 1946). В любовной и пейзажной лирике первых послевоенных лет еще очень сильно звучат непосредственные воспоминания о войне. Стихотворение «Милые красавицы России» Смелякова (1946) дает панораму военных судеб этих красавиц, их жертв и гибелей. Есть и «старенькие тувельки» — точная деталь послевоенного быта. Но затем следует лирическое утешение и обещание: «Мы еще оденем вас шелками,/плечи вам согреем соболями.../Мы о вас напишем сочиненья,/полные любви и удивленья». В смеси рассказа «мы» о прошлом, обращения в настоящем и заверений о будущем возникает еще один вариант лирической интонации Смелякова. Шестистопный хорей, парная рифмовка, соединение сердечного простого обращения и многопланового, панорамного воспоминания, разнообразных ассоциаций с отдаленным прошлым, начиная с шекспировской Джульетты; система противопоставлений судеб девушек в иные времена и судеб их во время войны, когда героизм, опасность, подчас неизбежная гибель стали постоянными спутниками их жизни. В «Русской женщине» Исаковского (1946) запечатлен подвиг всей женской судьбы — труда, заботы, любви — во время войны.

Но уже в первые годы, кроме этих потоков любовной и пейзажной лирики с непосредственными следами войны в лирических событиях, возникает и лирика пейзажа, или лирика любви, или просто лирика размышления о жизни и смерти или о жизни человека и природы, уже как бы освобожденная от непосредственной связи с войной; лирика, косвенно вдохновленная новым зарядом силы личного переживания и его коллективности, которую дала общность борьбы за жизнь на земле, и лирика новой потребности в свободном изъятии естественных человеческих чувств, переживших такое испытание. Жизнь на земле продолжалась, и возник поток лирики этой жизни в ее разнообразии, в ее новых и старых возможностях. Прежде всего пейзажной лирики. От того же Рыленкова с его «Первым дождем» (1948) — лирическим очерком и гимном весеннему дождю, весне-работнице, ведущей и природу и человека к новому мирному труду, до Пастернака, у которого в «Марте» (1946—1948) также возникает образ весны-работницы: «Солнце греет до седьмого пота». Так начинается «Март». Пота! Это говорит не Твардовский, а Пастернак. И далее: «Как у дюжей скотницы работа,/дело у весны кипит в руках». И концовка: «И всего живитель и виновник —/пахнет свежим воздухом навоз». Новое превращение прозы в поэзию, как видите, доходит до своего предела. Весенний воздух как бы растворяется в навозе, ибо у Пастернака то, что соседствует или ассоциативно связано, становится на какой-то миг одним и тем же, оставаясь все же и в своей раздельной конкретности.

Параллельно Заболоцкому, продолжается тенденция 30-х годов к максимальной организованности самых размашистых ассоциаций, к возведению предельной сложности человеческой личности XX века, прошедшей уже опыт самой страшной в истории человечества войны, в простоту, — в ту простоту, про которую Белинский говорил, что она — красота истины. Синтез классического и неклассического поэтического сознания, как еще один вариант синтеза «безумия» с «умом». Но у Пастернака в классической традиции больше всего выступало начало, положенное Лермонтовым, продолженное по-другому Фетом и Блоком; у Заболоцкого — начало, положенное Баратынским, Тютчевым и резко трансформированное в начале XX века и Хлебниковым, и Мандельштамом. И несмотря на стремление обоих к высокой организованности стиха, экспрессивные и широко ассоциативные возможности нового стиха, размах его «безумия» получили у Пастернака прин-

ципально более сильное, страстно-напряженное выражение, в соответствии с общей концепцией мироздания как «страсти разряда». Отсюда бурный, как бы горный, лирический поток, хотя и сконцентрированный во многих, но сравнительно сжатых руслах пространства-времени, но с более высокой степенью свободы в рамках русла, единой «музыки души», лирического события. У Заболоцкого при большем размахе движения в пространстве-времени — более жесткая организованность, более строгая живописность и скульптурность стиха, кристаллизация фонтана. Но оба поэта именно в эти годы полностью развернули возможности новых этапов своего пути и создали стихи, которые оказали огромное влияние на последующее развитие всей нашей лирики, отчасти предвосхищая и ее будущее.

...Одновременно в эти годы продолжала в тиши жить лирика Тарковского, основы которой определились еще в начале 30-х годов, а сейчас, после войны, получили более полное раскрытие своих возможностей и самообновления.

(О Тарковском последние годы немало пишется; ряд интересных наблюдений содержится в работах М. Алигер, А. Урбана, Г. Филиппова и других. Критика уделяет ему все большее внимание, и он приобретает все более широкую читательскую популярность. А. Ахматова его давно выделяла в числе крупнейших современных русских поэтов.)

Несколько стихотворений еще исполнены непосредственной памяти войны. «Ехал из Брянска в теплушке слепой,/ Ехал домой со своею судьбой». Теплушка и судьба. Характерное сочетание. Возникает у Тарковского и мотив воскрешения мертвых. Еще во время войны или непосредственно после нее — «Стояла батарея за этим вот холмом». «Сегодня снова, снова убитые встают./Сейчас они услышат, как снегири поют». В этом массовом воскресении мертвых также фигурируют приметы жизни, повторяется столь излюбленный в эти годы мотив птиц, их пения как символа силы жизнечности и силы души (сравните «Малиновка», 1947). Как и во многих других стихотворениях, первая строка содержит элемент непосредственной, как бы очерковой конкретности. Эта батарея, за этим вот холмом. Как будто ее непосредственно видит незримо присутствующее лирическое «я» и указывает на нее пальцем. И так же, как во многих стихотворениях, «я» говорит от имени «нас». И в лирическом настоящем времени совмещается недавно прошедшее, теперешнее и вот-вот предстоящее будущее, и синтез времен выражен одной символической сценой-кар-

тиной. Но ее поэтика существенно отличается от разобранных выше стихотворений с аналогичным мотивом. Все, хотя и привязано к конкретному и отдельному зимнему пейзажу, в целом гораздо менее предметно и более обезличено. А в метафорах-деталях больше подчеркнуто условно-знаковое начало. Прямо говорится о «знаках смерти». Возникают своеобразные олицетворения, родственные, но не похожие на олицетворения у Заболоцкого, Пастернака или тем более Слуцкого. «И в воздухе морозном остались взмахи рук». Взмахи рук убитых — фантастическая олицетворенная поведенческая деталь. Ее фантастичность усиливается тем, что убитые продолжают лежать в это время под снегом. Взмахи рук получают самостоятельное бытие, посмертно продолжающее взмахи рук бойцов во время битвы, в морозном воздухе над этими засыпанными снегом трупами. Олицетворения без лиц, трудно представимые даже во сне, но имеющие ясное психологическое и метафорическое значение в контексте стихотворения, как метафора-символ продолжающегося движения, жизни, памяти. Аналогично овеществляется и символизируется гром, оставшийся после боя канонады в этом морозном воздухе, хотя мы его уже и не слышим. Создается двойное бытие, реальное и символическое, причем на первом плане — символы и гораздо менее «предметные», чем детали-символы, которые мы видели у других поэтов 30—40-х годов. А в стихотворении «Зуммер» возникает еще один вариант мотива жизни убитого «последнего связиста», продолжающейся в «зуммере» лирического «я». Убитый «лежит, как дитя в колыбели, / правотой несравненною прав». Здесь — переключка с мотивами «Переправы» и «Я убит подо Ржевом...». Но главной связью времен здесь становится не отдельная ситуация и персонаж, а сама лирическая рефлексия, движение мысли «я». Детали-метафоры жизни и смерти сливают себя с его движением и судьбой «чести боевой».

На первый план во всех стихах Тарковского выступает поэтика от своего имени высказанного углубленного раздумья, часто насыщенного литературными и даже мифологическими ассоциациями и как бы освобождающегося от власти «всесильного бога деталей». Но это «отвлечение» вместе с тем глубоко отражает общий исторический опыт «сороковых, роковых» и послевоенной жизни. В лирическом цикле «После войны» пережитая народная трагедия, как и у других поэтов времени, связывается с проблемами общности жизни на земле, новыми ее потоками, отзвуками ее трагизма. «Меня хватило бы на все живое — / И на расте-

ния, и на людех /В то время умиравших где-то рядом/И где-то на другом краю земли/В страданиях немислимых, как Марсий,/С которого содрали кожу.../Но сам я стал как Марсий». И вместе с тем — «наместник дерева и неба». Образ дерева и неба, их связей вместе с образом «земного — земному», проходит через всю лирику Тарковского до самых последних его стихотворений. В «Книге травы» (1946) лирическое «я» становится «книгой младенческой травы,/к родному лону припав». Вся земля — это родимое лоно. Но путь к этой книге выступает как единая серия разнородных отражений — знаков — символов. «О нет, я не город с Кремлем над рекой,/Я разве что герб городской». И дальше ряд таких отрицательных и знаковых определений многоликости «я». Характерно и особое чувство уединенности, но наедине не только с собой, а со всем миром, его деревьями и небом, его лоном земли, его книгой трав, его памятью. И поэт сам определил гуманистическое начало этой поэтики. Что остается от пережитого? «Разве только жалость,/Чтобы сердце сжалось,/Да еще привычка/Говорить с собою,/Спор да перекличка/Памяти с судьбою» («Стихи в тетради», 1947).

В более поздних стихах Тарковского в этот период происходит еще большее углубление в себя как углубление во все земное. Трагические параллели («Эсхил», 1952), напоминание о продолжающихся муках Прометея, разнообразные другие литературные и мифологические ассоциации вместе с разнообразными символически трансформированными деталями быта, пейзажа, человеческих отношений. Характерны стихотворения «Темнеет», «Фонари» (1954). В «Фонарях» на первом плане своеобразный городской пейзаж, «горькой и ранней весной». «Пьяный ветер», «беспокойная близость природы», «косматые шумные воды/Под железом угрюмых мостов»; детали динамические, олицетворенные, — пьяный ветер хлещет «с разбега/По лицу ледяною крупой». Картина дальше сосредоточена в одной, доминантной символической детали: «Что вы значили, что предвещали,/Фонари под холодным дождем,/И на город какие печали/Вы наслали в безумье своем,/И какую тревогою ранен,/И обидой какой уязвлен/Из-за ваших огней горожанин,/И о чем сокрушается он?» Фонари — это живые существа, обладающие мощной, таинственной и зловещей силой. И с ними сопоставлен некий человек, горожанин, его тоска, его тяжелые предчувствия. И человек этот как-то сопряжен с лирическим «я». «А быть может, он вместе со мною/Исполняется той же тоски,/И его, как меня, обма-

нули/Вам подвластные тайные сны /Чтобы легче нам было  
в июле/Отказаться от черной весны». Фонари владеют не-  
кими тайными снами, которые способны не только предвещать,  
но и обмануть — и другого человека, и лирическое  
«я». Сны эти связаны с «черной весной» — заключающим  
стихотворение обобщающим образом всего этого и город-  
ского, и природного ландшафта, — образом, который ста-  
новится еще более широким предметным символом — тоски,  
разочарования, обманутых надежд, неясной борьбы челове-  
ка с тайными и зловещими силами и все же надежды на их  
преодоление естественным ходом самой жизни на земле,  
которая вслед за горькой, «черной» весной приносит «июль»  
с его солнцем и торжествующей жизнью. Единство настрое-  
ния создается набором эпитетов, изобразительных и оце-  
ночных, — свинцовые волны, пьяный ветер, косматые воды,  
угрюмые мосты, холодные дожди и т. д. Это и образует  
тот контекст, благодаря которому малая метонимическая  
деталь — обыкновенные городские фонари — получает та-  
кие многообразные функции и значения. Активное выска-  
зывание «я» не отделяется от авторского, но также опосред-  
ствуется некоей объективной, независимой от «я» ситуа-  
цией, с участием другого человека и пейзажа, наделенного  
сказочными и символическими свойствами и функциями.  
Образуется еще один лирический мир — с темными и  
таинственными глубинами, неясными возможностями; мир  
тоскливого раздумья, вопроса, размышления, надежды и  
какой-то все же веры в будущее.

В «Деревьях» (1954), может быть, уже в связи с общим  
изменением обстановки в стране, с переходом к следующему  
этапу ее истории и вместе с тем истории нашей лирики,  
существенно изменяется общая лирическая тональность.  
Эти «Деревья» перекликаются и с «Дриадой» (1947), и с  
многими мотивами лирики не только самого Тарковского,  
но и Заболоцкого, и Мартынова (вспомним стихи о деревьях  
в 30-е годы), и с общим центральным мотивом «дерева» как  
символа жизни, роста, изменения. Образ этот имеет, как  
известно, древнейшие мифологические и фольклорные кор-  
ни. Здесь деревья выступают как метафоры не только  
субъективного, но и объективного роста жизни, включая  
жизнь «наместника дерева и неба», как сказано в «После  
войны». «Державы птичьей нищеты,/Ветров зеленые ко-  
чевья,/Ветвями ищут высоты/Слепорожденные деревья./За-  
то, как воины стройны,/Очеловеченные нами,/Стоят — и со-  
единены/Земля и небо их стволами». Деревья здесь метафора  
реальности соединения земли и неба, что отвечает и смыслу

самого древнего истолкования этого образа. И это древнее истолкование получило новое развитие, является залогом реального существования «праздника матери-земли». Деревья становятся воинами, при этом воинами-горцами, которые пришли «с оружием своим старинным» на «праздник матери-земли». Их сила в их единстве, в единстве с ними и всей человеческой сущности и общности. «Людская плоть в родстве с листвою, / И мы чем выше, тем упорней: / Древесные и наши корни / Живут порукой круговой». Тарковский находит еще одно воплощение господствующего мотива всей нашей лирики 30—70-х годов как лирики человеческой общности и общности всей нашей жизни на земле. Позже этот символ в сходном значении прослеживается в большом ряду стихотворений весьма разных поэтов. В частности, в сборнике «Корни и листья» Н. Рыленкова. Так же, как прослеживается во многих вариантах образ матери-земли и ее связи с небом.

Поэзия Тарковского уже в этот период стала одним из важных путей дальнейших поисков и осуществления нового лирического синтеза как синтеза традиционной медитативной элегии, в наибольшей мере связанной даже не столько с Пушкиным, сколько с Баратынским, и ее трансформацией в XX веке Блоком, Мандельштамом, Ахматовой и — почти одновременно и конвергентно с Тарковским — его чуть старшим современником Заболоцким. В переключке этой традиции и трансформации Тарковский нашел свой голос разговора с собой и наедине с малюткой-жизнью, с матерью-землей и связующими землю и небо деревьями, со своей уединенно-вдумчивой и разнообразно предметно-символической поэтикой, со своими ландшафтами души, как формой личного и вместе с тем надличного лирического размышления-высказывания.

Совсем другой, но также мало кем тогда замеченный путь продолжала Мария Петровых. 1953 годом датировано ее замечательное стихотворение «Назначь мне свиданье на этом свете...», одна из вершин лирики женской любви, включающей в себя безграничный максимализм чувства — и его отдельного особого мира, и всей истории, от первого свидания где-то «меж домиков тесных» до грядущего последнего в «смертный час» «у синих глаз». Страстная интонация обращения — призыва — заклинания к любимому соединяется со строгой силой точного слова, изобразительной конкретности, простоты и приподнятости, также сливающейся, хотя совсем по-другому, земное и небесное, миг и время в едином лирическом напоре.



А в то время как двигались уединенными путями Тварковский и Петровых, продолжались многие, более тогда заметные, направления развития нашей поэтики 1946—1953 годов. Наибольшие новые ценности были связаны с различными вариантами той же лирики памяти войны, с одной стороны, новых задач и проблем народного труда, места и роли человека в обществе, в природе — с другой. В особенности можно отметить ряд образов новой пейзажной лирики и лирики второй природы, созданной тогда Заболоцким и отчасти Твардовским. Возникали и целые косяки псевдолирики с характерной смесью риторики, помпезности, крикливости, псевдоконкретности и псевдодушевности. Отчасти в противовес, отчасти в дополнение к этой псевдолирике распространялись разные формы лирики ухода в себя и лирики ухода от себя, самоотрицания. Поэзия памяти войны, воскресения из мертвых, ответственности перед ними продолжалась рядом хороших стихотворений (главным образом Твардовского и поэтов военного поколения), хотя они уже не превосходили, а уступали в художественной силе лучшим образцам лирики 1946 года. Продолжалась и лирика многообразия и единства форм жизни на земле, человеческой общности, любви, товарищества, конкретных человеческих дел — строителей дорог, мостов, электростанций, новостроек. Но со всем этим все больше связывалась, перекликаясь и контрастируя, тема поисков утверждения нормальных человеческих чувств и свойств, лирического начала, его правоты и правды. Отсюда возникало то, что можно называть лирикой душевного томления и беспокойства, поисков себя и права на себя, неудовлетворенности собой и окружающим, первых попыток пересмотра своего пути, своего душевного опыта, судеб малютки-жизни.

С этой проблематикой в особенности связаны некоторые мотивы и черты лирической поэтики Твардовского в конце 40-х — начале 50-х годов. В эти годы он переживал самую сильную заминку на своем творческом пути. Даже некоторый кризис, о котором он и сам писал. Но продолжалось неумиряющее мощное начало его таланта. Продолжалось и в теме «Жестокой памяти» (1951) войны, и в теме «Новой Земли» (1951). Обе темы шли рядом. «Мост» (1950) создает предметный, вполне конкретный и вместе с тем метафорический, символический образ победы человеческого труда, перекликающийся с лучшими образцами аналогичной тематики тогдашней лирики Заболоцкого, но в совершенно другой манере, — менее приподнятой, более точно-описательной и вместе с тем «психологизированной», хотя

также с элементами метафоричности и системой олицетворений. «...И, над рекою вознесен,/Состав столичный медлил будто,/И из вагона тек в вагон/Озноб торжественной минуты...» А в стихотворениях «Признание» (1951) и «Весенний, утренний, тоненький...» (1951) намечается новая линия лирики Твардовского, полное осуществление которой связано уже с концом 50-х — 60-ми годами. Поэтика этих двух стихотворений была подготовлена поэтикой «Двух строчек». Сходный принцип свободного разговора-размышления, отталкиваясь от каких-то конкретных жизненных впечатлений, «стихов из записной книжки». Но здесь еще больше развиты элементы анализа и самоанализа, с участием невидимого слушателя или собеседника.

В таких стихотворениях наметилась еще одна возможность развития двухслойной лирики в едином высказывании лирического «я», опосредствованного картинками или событиями окружающего мира. И в таких стихах, несмотря на отсутствие в них прямого отклика на происшедшие тогда в стране события, назревавшие проблемы, отразился именно пафос их назревания, начало нового начала: усиление самоанализа, самопроверки, стремление к раскрытию глубинного слоя потока жизни, сознание необходимости ее обновления, самообновления.

### **Выводы**

Как мы видели, период 1946—1953 годов представляет собой новый своеобразный этап развития русской советской лирики: сливается и обновляется опыт 30-х годов и опыт лирики фронтового братства, борьбы за жизнь на земле. И при всем разнообразии индивидуальностей поэтов и их произведений, которые мы попытались представить на нескольких ключевых примерах, выделяются две основные группы мотивов: памяти войны, обязательств живых перед погибшими, традиций фронтового братства — и возрождающейся новой жизни, с ее тяготами и радостями, с новой миссией поэтического Пегаса, подымающего «воз повседневности». Особое развитие получают новые мотивы пейзажной и любовной лирики и первые опыты осмысления пройденного пути, его уроков предвоенного и военного периода, новых возможностей лирического начала народной жизни. Продолжается расширение лирической площадки, включений прозы в поэзию, ситуаций объективного мира в движение лирического «я», его высказывания; развитие

событийности и многоголосья лирики; дальнейшее развитие синтетических разговорных интонаций, смешанных лирических жанров и особенно жанров «записной книжки» и встреч-бесед-воспоминаний. Но с гораздо большей их дифференциацией, чем раньше. У ряда поэтов — со снижением лирической энергии, уменьшением богатства ее конкретности. А у других, наоборот, — с особенно страстной напряженностью личного переживания, высказывания, иной раз противостоящего — явно или скрыто — антилирическим тенденциям. Получил развитие особый квазифантастический жанр — лирические встречи-беседы живых с мертвыми и, наоборот, лирические бытовые картины и эпизоды, насыщенные воспоминаниями или предчувствиями. Тенденции к взаимопроникновению «я» и «мы», быта и Бытия, конкретности и символики получили новые направления, разнообразие которых легко видеть при сопоставлении Исаковского и Пастернака, Слуцкого и Тарковского, Заболоцкого и Твардовского. Выявились усложнение той фронтальной всеобщности, многонаправленность тенденций дальнейшего развития человеческой личности, ее стремление утвердить себя в новом «возе повседневности». В связи с этим — новые формы соединения в стихе земли и неба, яви и тайны, точного описания и символики, сказанности и недосказанности, ухода в себя и ухода от себя. Или даже уже, как у Тарковского, первых опытов преодоления конкретности ее собственной символикой. Все это выражало рост потребности освобождения естественных чувств и свойств, прошедших испытание «сороковых, роковых», обновления жизни и слова при сохранении в основном наметившихся главных русел движения поэтики.

## *Середина 50-х — 60-е. Новый ветер века и обновление поэтики. Разное и разнообразное*

---

### *1. Право на себя и право отвечать собой*

Не только в стихотворении Твардовского подуло апрельским ветром и дело свое задумала река, упершись в берега, и возник в сердцах миллионов людей призыв: «Давай, начинай, разламывай/Натоптанный лед рябой...» И возникла жажда начать жизнь заново («Весенний, утренний...»). Произошло быстрое пробуждение народного самосознания, новый подъем чувства личности и чувства ответственности. Широким обобщающим выражением и отражением этого стала поэма Твардовского «За далью — даль», начатая в 1949 и законченная в 1960 году. Сам ход поэмы соединил две эпохи. В ее окончательном варианте это была поэма смены, поиска, путешествия за истиной. Поэма, а не лирический свод, цикл. Но с небывалым ранее развитием унаследованного и обновленного лирического начала. Его пафос подчеркнут заглавием и системой сжатых лирических формул, часто афоризмов, — «Что ж, сами люди, а не боги/Смотреть назначены вперед». Анализ и самоанализ превратились в принцип и лирический и повествовательный. Повесть в стихах — и огромная медитативная элегия. Большие лирические отступления в поэме играют формообразующую роль, продолжая и развивая в этом отношении и поэтику «Василия Теркина», и поэтику «Дома у дороги», и поэтику «Двух строчек», и поэтику «Признания». Выделилась глава «С самим собой», ее бóльшая часть первоначально была опубликована как отдельное лирическое стихотворение «Нет, жизнь меня не обделила...» (1955). Оно может рассматриваться как типовой образец большой струи движения лирической поэзии в эти годы.

Сливаются некий краткий обзор собственного жизненного пути, сопоставленного с путем времени, народа, и лирический комментарий, рефлексия на себя. Это был индивидуальный путь жизни и поэзии Твардовского. Но он выражал и путь народа, и назначение поэта: «Чтоб жил и был всегда с народом,/Чтоб ведал все, что станет с ним,/Не обошла тридцатым годом,/И сорок первым,/И иным...» Это говорит другая лирическая героиня стихотворения — та самая «жизнь», которая «не обделила» лирическое «я». И только цифрой обозначенные даты являются метонимиями всего пути. Значение года тридцатого и года сорок первого мы уже видели.

Дальше комментарий непосредственно переходит в лирическое пояснение, истолкование. Жизнь «столько в сердце поместила,/Что диву даться до поры,/Какие жесткие под силу/Ему ознобы и жары». Это лирическая формула разнообразия и жесткости жизненного опыта, небывалого в истории человечества, и необходимость этот опыт «поместить» в одном сердце одной личности. Так же как и осилить контрастные «ознобы» и «жары». Искусство совмещения контрастного сопровождалось более развитой (хотя менее энергической), чем в стихах военного времени, лирической рефлексией. И программной декларацией: «Не мимоходом жизнь пройти.../Но знать горбом и всей спиной/Ее крутой и жесткий пот». «Крутой и жесткий пот» — на первый взгляд и очень прозаическая, и внутренне противоречивая метафора! Со скрытым олицетворением. И с эпитетами, еще более противоречивыми, оксюморонными. Пот может быть жестким и крутым. Это сочетание несовместимого, не менее «безумное», чем многие ассоциативные метафоры таких далеких от Твардовского поэтов, как Заболоцкий, или Хармс, или Пастернак, стало очень емкой метафорой. К стати сказать, тут еще один пример того, насколько ошибаются те, кто считает поэтику Твардовского прежде всего поэтикой метонимий. Метафорическое начало внешне играет у Твардовского подчиненную роль, но пронизывает многие конкретно-изобразительные образы. А поэма «За далью — даль» в целом превращается в огромную метафору-символ. Но опыт ассоциативной метафоричности и символики поэтики XX века Твардовский трансформировал в лирической системе, в которой образ, как образ в непосредственном смысле этого слова, в его по возможности предельной конкретности, сохраняя эту конкретность, приобретает метафорические и символические функции и включается в ход специфической для Твардовского интонации вдумчи-

вой, доверительной беседы. И поэтому образ «крутого и жесткого пота», возможный только в поэтике XX века в высоком, а не гротесковом пародийном смысле, совмещает у Твардовского и вполне конкретное, исторически точное значение, и многозначную символику. Подобную символику многих других его образов.

Принцип движения в жизни «всем горбом и всей спиной», непосредственности контакта, расширения емкости сердца связывается здесь с двумя другими центральными мотивами лирики Твардовского. Мотивом общности людей, — здесь он усилен образом «поруки обоюдной». И мотивом ответственности перед другими «до конца». Он перекликается с чувством ответственности перед той фронтовой всеобщностью, но включает в себя новое начало анализа и самоанализа. От имени «мы» теперь, так же как и раньше, выступает неповторимое лирическое «я»; но здесь в центре лирического события — самый процесс размышления и высказывания этого «я». Пластика лирического образа здесь становится пластикой размышления. «Его, народа, зрелый опыт/И вместе — юношеский пыл». И с этим опытом — «Нам никуда с тобой не деться/От зрелой памяти своей». Да, память теперь созрела! Она превращается даже в надличную, объективную силу, от которой никуда не деться. И мотив расширившейся и созревшей памяти становится лирическим принципом не только у Твардовского.

Почти одновременно появляются целые сборники совсем разных поэтов, которые так и назывались «Память». Вот «Память» Слуцкого (1957). Три раздела, объединяющие три больших слоя памяти: «Четыре военных года», «После войны», «Музыка на вокзале». Первые два в значительной мере продолжают уже накопившийся опыт предыдущего периода. А в последнем характерно стремление к предельному разнообразию памяти, объединенной образом как будто не только самой памяти, но и единой «музыки на вокзале» — то есть остановки в пути. Ряд стихотворений о самых разных и разнообразных отрезках и слоях памяти — детства, юности, военного и послевоенного времени. Иногда возникают образы-знаки памяти, типа трех деревянных кукол в «Трех сестрах», но, в отличие от образ-знаков движения памяти у других поэтов, больше выступает на первый план сегодняшняя рефлексия лирического «я». Тема: как и что вспоминается в связи с этим образом-знаком.

В сборнике Жигулина «Память» (1964) открылась и другая жестокая память. О том, как жизнь все-таки

продолжалась, сохранила себя и может теперь вспоминать о себе. В эту память входил и «черный номер на спине», и «словно жажда, / ярость от обид». «Ярость от обид» в то же время сумела «переплавить» горе и боль пережитого в стойкую силу особой человеческой общности, труда, души в античеловеческих условиях. «Строители дорог» Заболоцкого потеряли свой суммарный, несколько торжественный облик, а выступили как отдельные конкретные люди в конкретных воспоминаниях о конкретных событиях и переживаниях. Сам Заболоцкий еще раньше вспоминал о них в «Где-то в поле возле Магадана...» (1947—1948) и «Воспоминании» (1952). Эти стихи были органическим дополнением и контрастом пафосу «строителей дорог». С полнотой сердечного сочувствия, со-бытия, но не от имени героев и не от своего имени, а словом некоего наблюдателя. Мертвые в этих стихах также воскресают. Но только в воспоминании другого человека. А в «Воспоминании» намечен еще один вариант поэтики памяти и соотношений «я» и «не-я» в лирическом стихотворении. «Я» не упоминается. Автор говорит от себя, но его жизнь, как второй самостоятельный персонаж, «гостя», посещает его в некий осенний вечер. И посещение воскрешает картину трагического пережитого, оно всплывает как вновь происходящее сейчас, в это новое настоящее время, рядом с этими столом, щеглом, рябиной за окном. И в пении щегла воскресает та далекая страна, та пурга, одинокий могильный бугорок, и вновь в «обруче мороза месяц скровавленный плывет». Опять совмещение времен, судеб, лиц в одном человеке, моменте. Но не в форме разговора с памятью-судьбой, как у Тарковского, и не в форме разговора с новым собеседником, как во многих стихах Твардовского и некоторых того же Заболоцкого, а в форме тройного слияния картины прошлого и настоящего, автора и его собственной, как бы отделившейся от него жизни, пения щегла и гибели людей, — в едином акте творческого воспоминания, преодолевающего границы времени и пространства, сливающего многосоставные судьбы разных людей и одного человека. Как его лирическое самописание и двойной контрастный ландшафт.

И в том же 1952 году в «Прощании с друзьями» у Заболоцкого возникает еще один диалог жизни со смертью и настоящего с прошедшим. Но здесь мир смерти — это мир другой жизни, парадоксально перекликающийся с миром «слепых» корней, в котором продолжал жить и солдат, убитый подо Ржевом. Заболоцкий населяет его сказочной

и преисполненной точных деталей конкретностью. С психологической и натурфилософской обобщенной характеристикой. Вместе с тем появляются небывалые ранее в его столь сдержанной лирике элементы непосредственной теплоты, прямого обращения к умершим друзьям. Прямые переключки живых и мертвых содержатся и в «Памяти» Жигулина, в ряде стихов Ручьева и других поэтов, в довольно большом потоке прозы. У Твардовского в «За далью — даль», затем в ряде мест «Теркина на том свете» и еще затем в ряде стихотворений его последней и высшей лирической фазы. Например, во втором стихотворении вершинного цикла его лирики — «Памяти матери». И по поводу этой жестокой памяти сказано в «Теркине на том свете»: «Память, как ты ни горька, / Будь зарубкой на века!» На века!

Расширение круга памяти означало и расширение всего круга лирики, лирического начала, его свободы, права личности и отдельного человека и народа. «Но и у самого предела / Тоски, невысказанной вслух, / Сама с собой — и то не смела / Душа ступить за некий круг». Осмеление души, ее переход за черту «некоего круга» были путешествием в дали самого себя и всей народной жизни и открытием новой дали будущего; освобождением от тоски, не высказанной вслух, и обретением новой свободы лирического высказывания.

Отсюда — утверждение новой силы связи лирического «я» и объективного мира вне его; новое уплотнение времени, когда, пользуясь словами того же Твардовского, десять лет могли превратиться в десять дней и даже в пять минут. С небывалой широтой распространилась лирика труда души, труда личности над собой, и разговора средствами лирики об этом труде. Такой труд всегда был главным делом лирики. В новой сложности и конкретности потребности в таком труде была высказана на рубеже 20-х и 30-х годов. Но с середины и особенно с конца 50-х годов наступило усиление напряженности этого труда, связанное с заострением потребности оглянуться на пройденное и на самого себя. С большой глубиной и силой сформулировано это в последних стихах Заболоцкого, в его лирическом завещании — «Не позволяй душе лениться...». Развитие шло в сторону углубления в душу и увеличения ее активности, самостоятельности, вместе со стремлением подчас снять эту напряженность в более спокойном, сосредоточенном раздумье.

Отсюда начало большого общего подъема лирики, захватившего все поколения.



Новый подъем лирики Ахматовой, в том числе поразительное стихотворение «Родная земля» (1961, опубликовано в 1963), с новой формой углубленной простоты высказывания, трансформацией древнего мотива земли, связи с ней человека, его жизни и смерти. И завершение основного труда жизни Ахматовой, ее лирической, историко-философской, историко-драматической поэмы памяти, связей и разрыва времен, погребения и возрождения эпох — «Поэмы без героя». Далее — последний и, может быть, вершинный лирический цикл Пастернака «Когда разгуляется...» (1956—1959). С 1954—1959 годов развернулась в полноту своей силы и лирика Маршака. В частности, цикл стихов о времени, в котором Время превратилось в многоликого и единого лирического героя в разнообразном взаимодействии с лирическим «я», — вместе с лирикой пейзажа и своеобразными любовно-поминальными стихами. Характерно стремление к предельной сжатости, даже афористичности. Отсюда — последний лирический цикл Маршака «Лирические эпиграммы», в которых возродился жанр эпиграммы в первоначальном, античном ее понимании, но впитавший в себя опыт лирики XIX—XX веков и опыт жизни конкретного советского русского человека к этому времени. С ним перекликнулись восьмистишия позднего Рыленкова.

Менее ясен был подъем лирики Мартынова. Но так или иначе обновление и расширение его лирической площадки также продолжалось. Уже в 1952 году появилось «Седьмое чувство», в котором это чувство определялось, как «может быть, простое уменье/видеть грядущее въявь». И вместе с тем развились мотивы соотношения лирического «я» в мире, обогащенном достижениями НТР, с новой проблематикой и силой научного мышления и труда науки в жизни человека; мотивы лирического начала самого познания и рефлексии. Выстроилась вереница стихотворений, связанных с этой тематикой и этими возможностями. Например, «Дедал», «Вознесся в космос человек...» и другие.

Несмотря на множество несколько рассудочно-заданных (хотя искусных, как «Первородство», 1956; «Люди», 1958), иной раз даже чуточку пародийно звучащих стихов (например, о женщине как «геометрическом среднем» между атомом и солнцем), есть реальное искусство сопоставления отдаленнейших пластов времени, бытия, сознания, слова в едином, иногда почти афористическом лирическом высказывании. Широко использованы образы современной техники и науки как метафоры-символы.

В лирике Заболоцкого раскрылся пафос высшего разумного познания «мира очаровательных тайн», чуда земли как чуда человечности, в ее конкретной реальности, вплоть до появления нового типа любовной лирики — цикла «Последняя любовь». Последняя лирика Заболоцкого (1953—1958) стала дальнейшим развитием творческих принципов, которые мы рассмотрели на примере его стихов предыдущего этапа — «Прохожего», а также «Воспоминания» и других. Основные мотивы и поэтика этого периода освещены более подробно в работах автора, И. Роднянской, А. Павловского. Здесь подчеркну лишь, что главным в этом последнем этапе было и углубление, и расширение принципа творческого труда души человека, в переключке с трудом истории, самой природы, самого бытия, с небывалым размахом их противоречивости и целостности. В цикле «Последняя любовь» и других стихах этих лет сдержанная напряженность и синтетическое многообразие поэтики Заболоцкого достигли своей вершины и определили многие главные пути всей последующей лирики.

Лирика Исаковского пережила в этот период длительную паузу. Но нужно отметить «Только клен» (1956) — замечательную элегию, посвященную памяти умершей подруги жизни, и «В дни осени» — светло-грустный итог поздней лирики Исаковского. Получила дальнейшее развитие лирика Гитовича, Шефнера. Впервые пришли к читателю имена поэтов, начавших свой путь раньше, но только теперь вполне нашедших себя.

В 1957 году вышел первый сборник стихов Николая Глазкова, который начал печататься еще в 1940 году. В его лирике проявилась еще одна возможность слияния иронии и простодушия, игры и серьеза, часто с горьким подтекстом и новой интонацией. «Я сам себе корежу жизнь, / валяя дурака. / От моря лжи до поля ржи / дорога далека». И Евтушенко пишет, что учился у Глазкова «рассвободженности интонации».

В 1955 году появился первый сборник стихов Ксении Некрасовой, начавшей печататься еще в 30-х годах.<sup>1</sup> В стихах Некрасовой открылось предельное слияние своего «я» с одушевленным изображаемым, с общим потоком бытия и общения людей, высказанное в простодушной, целостной, наивной (без игры в наивность), проникновенной интона-

---

<sup>1</sup> См.: О з м и т е л ь Е. Поэтика Ксении Некрасовой. — В. кн.: История и теория содержательных форм многонациональной советской литературы. Фрунзе, 1979.

ции. Очень домашнее, непосредственное и свободное высказывание человека наедине с собой и с ширью мира, от бытовых картинок до всей земли, космоса. И стремление «уместить на четвертушке небо», поразительное сочетание непосредственности и размаха метафор и олицетворений.

В эти же годы возвратился в поэзию, пройдя через свою жестокую память, Смеляков. Вместе с этой памятью прозвучали в его стихах и воспоминания о молодых 30-х годах в поэме «Строгая любовь» (1954) и в ряде лирических стихотворений — «Воспоминание» и др. Мотивы старой и новой рабочей жизни, общности зазвучали в стихотворении «Первая смена». Непритязательная бытовая картинка исполнена сдержанной сердечности, симпатии, даже с привкусом некоторой идилличности: «В этой смене девчата / хороши на подбор. / Не ленивые дуры, / не из жалких франтих: / маляры, штукатуры — / вот профессии их». И заключается стихотворение воспоминанием о молодости, декларацией своей сопричастности. «Мне бы стать помоложе / да вернуть комсомол — / в эту смену я тоже, / только б в эту пошел». В поэзию в новом варианте входят черты повседневной жизни современного человека. Труда, быта, товарищества, даже иной раз просто сопричастия. Поэзия рабочей столовой («Столовая на окраине»). Поэзия рабочей лошади («Признание», 1956). Поэзия ожидания свежей газеты у вечернего киоска «под фонарем на перекрестке». «Мне хорошо стоять средь ближних, / я к ним, как свойственник, привык». Но это теперь более умудренная, прошедшая через суровые испытания и разочарования лирика. В программном стихотворении «Винтик» сформулирован основной мотив обновления эпохи, пробуждения чувства достоинства и ответственности рядового советского гражданина, не «винтика», а личности. Обращаясь к нему, поэт говорит: «Звучит история народа / как биография твоя. / Ты человек чертами всеми, / всей сутью духа своего / и выражаешь наше время / и отвечаешь за него». Тот же мотив новой ответственности, который мы слышали в лирике и поэмах Твардовского тех лет.

Лирики военного поколения — Межиров, Самойлов, Слуцкий, Винокуров, Сергей Орлов, Ваншенкин, Лисянский и другие — продолжали тему памяти войны, но все чаще в переплетении со всем потоком текущей жизни, в ее прозе и в ее поэзии. И тот же Винокуров, вспоминая мотивы военного братства и героизма, пишет теперь: «Моя любимая стирала...», и это так же органически входит в мир лирики, как входило уже в лирику 30-х годов, но



И дальше: «Да здравствуют движение и жаркость, / и жадность, / торжествующая жадность!» Принцип права на противоречивость ясно противостоял принципам однолинейной схематизации человеческой личности, односторонним претензиям на несокрушимую цельность. Исконное лирическое право говорить без прикрас прежде всего о себе самом, так же как и обо всем другом, у Евтушенко выступало как некое открытие и как право заявить об этом не только наедине с собой, но и перед любой аудиторией. «Эстрадность» в этом смысле совпадает с принципиально открытой интимностью.

Наряду с этим продолжались и поиски большей сосредоточенности, углубленности в себя, то внешне спокойного, то страстного раздумья. И продолжался разговор с самим собой, то, что позже критики назвали «тихой лирикой». Этот разговор также стремился быть разговором без прикрас, со всей реальностью права памяти, права личности быть личностью. В разных вариантах — Владимира Соколова, Глеба Семенова, позже Рубцова, Жигулина и других.

При всей контрастности, даже подчас противостоянии друг другу разных струй нового широкого лирического потока, общим был подъем лирической активности, самосознания. Самая роль лирики в обществе к началу 60-х годов резко увеличилась. И Анна Ахматова говорила в 1962 году, называя и ряд молодых имен, частью непосредственно связанных с ней творческим общением: «В течение полувека в России было три-четыре стихотворных подъема — в десятилетия — двадцатые годы, например, или во время Отечественной войны, но такого высокого уровня поэзии, как сейчас, думаю, не было никогда». Можно наметить некоторые общие тенденции ее развития до начала 70-х годов, отчасти и позже.

Во-первых, дальнейшее расширение лирической площадки за счет новых пластов прозы жизни. Во-вторых, заостренное стремление быть самим собой. «Как хорошо лицо свое иметь», — писал тот же Винокуров (вспомним, что уже в 1952 году Заболоцкий писал, что нет тяжелее измены, чем измена самому себе). Глеб Горбовский написал лирическую поэму, которая так и называлась «Право на себя». Это стремление в лучших стихах соединялось со стремлением постичь и выразить лирикой право на себя других людей; право на себя превращалось в право самоотдачи, но самоотдачи в активной форме творческой самодеятельной личности. В третьих — особенное подчеркива-

ние своей разности и разнообразности. Поэтика совмещения в одном человеке разнородных и даже противоречивых чувств не была открытием, а только возобновлением древней традиции лирики. Вспомним Катулла! «И ненавижу, любя». А с начала XIX века лирика создала огромный мир противоречивой целостности личности и противоречивой целостности ее высказывания (Пушкин, Лермонтов, Гейне, Тютчев); позже, в XX веке возник принцип более сложной многосоставности лирического «я» и лирических героев, которую подчеркнул Заболоцкий словами о себе — «нас много». Один человек, как множество. Теперь возникает новый вариант этой многосоставности, в несколько подчеркнутой упрощенной форме заостренный тем же Евтушенко. «Нецельность» становится некоей ценностью, даже «огромной», и доходит до совмещения в одном человеке и одном его душевном состоянии не только противоречий, но противоречий как бы нескольких людей в одном. Право на многоликость соединялось и с правом говорить об этих лицах, как именно о лицах, а не ликах. Даже иногда с подчеркиванием своих слабостей, недостатков, щербин. «Я слаб, я мал... Мы падаем, срываемся, скользим», — писал Евтушенко. В лучших стихах это вело к пафосу самовоспитания, требовательности к себе, «пушкинского перевала», пониманию самого себя как только «пролога». В другом варианте об этом писал представитель более старшего поколения, Гитович: «Нам дан был подвиг как награда, / Нам были три войны «судьбою». И «четвертая война» — «с самим собой». А Рыленков писал: «Верным до конца себе остаться — / значит, над собой уметь подняться / по тревоге совести своей». И отсюда углубление принципа «вопросительности». «Нам самим еще непонятное, / Что-то новое / бродит / в нас», — писал И. Фояков. Большой сборник его стихов 1965 года назывался «Начало тревоги». Р. Рождественский писал: «...мы истину ищем. Мы ищем ответы. / Но сами ответы звучат как вопрос». Обострилось стремление «в дверь стучаться», «доискиваться до сути». С. Орлов с иронией обращался к «одному знакомому»: «Неужто в самом деле / вам все нравится / и все вам в мире ясно /... Все ясно было / только не Копернику...» Л. Озеров спрашивал: «Как дальше жить?», Василий Федоров — «...что должен я исполнить на земле?». Нора Яворская писала: «Нет, не прожить мне без противоречий... / Пускай вопросы сходятся на вече / в моей душе, как сотни человек». Все это были вариации того же принципа пересмотра собственного и общего пути.

Принцип права на вопросы и отказа от заранее готовых истин не означал принцип отказа от истинности, а был формой стремления именно к ее подлинности. Почти одновременно появились программные стихотворения: «Слова» Шефнера (1956) и «Слово о словах» Твардовского (1962), со сходным пафосом, несмотря на отличия близкой, но у каждого своей интонации разговора-размышления, переходящего в сдержанную ораторскую речь, обращенную и к себе и к другим людям.

Шефнер подчеркивал и многообразие, и силу слова: «Словом можно убить, словом можно спасти». Пафос подлинности слова и особых, главных, слов противопоставлен злоупотреблению словами. И отсюда призыв: «Пусть разменной монетой не служат они — / Золотым эталоном их в сердце храни! / И не делай их слугами в мелком быту — / Береги изначальную их чистоту». Очень характерная именно для этого времени формулировка — восстановить изначальную чистоту высоких главных слов-понятий. Откинуть то, что их затемняло или пародировало. В поэтике стихотворения энергия прямого лирического высказывания-обращения соединялась с обобщающим размышлением, разговорной простотой. Слитная разговорно-ораторская интонация усилена серией точных уподоблений, системой звучаний, последовательным разворачиванием, поворачиванием основного мотива, движущего стихотворение противопоставления.

Стихотворение Твардовского начинается также как обобщающее размышление-разговор, но, кроме того, с типичным для Твардовского самоанализом и психологическим анализом. «Когда серьезные причины / Для речи вызрели в груди, / Обычной жалобы зачина — / Мол, нету слов, — не заводи». В отличие от Шефнера, разговор начинается как бы несколько затрудненной фразой, с двумя тире, включающей и чью-то другую речь, еще более предельно разговорную («мол, нету слов»). Дальше следуют формулировки, прямо перекликающиеся с Шефнером, но еще более заостренные против главного противника. «Все есть слова — для каждой сути, / Все, что ведут на бой и труд, / Но, повторяемые все, / Теряют вес, как мухи мрут». Сила этого четверостишия создается не только сжатостью формулировки главного контраста, но и обогащением слов из разных языковых пластов дополнительными оттенками. Например, «суть» и контрастного книжного слова «всуде» — усиливающим их смысл сравнением, акцентирующими рифмами, аллитерациями. И дальше — продолжение, подхват,

эмоциональное усиление мотива. «Да, есть слова, что жгут, как пламя, / Что светят вдаль и вглубь — до дна, / Но их подмена словесами / Измене может быть равна». Измене! И лирическое высказывание еще более, чем у Шефнера, конкретно адресовано. «Вот почему, земля родная, / Хоть я избытком их томим, / Я, может, скупо применяю / Слова мои к делам твоим». Высказывание включает и логический вывод: «вот почему». Все стихотворение движется цепочкой такой поэтической рефлексии, параллелей, противопоставлений («зерна» и «половы», «слова» и «словес»), обращений к самому себе, к земле и невидимому собеседнику; так же, как и у Шефнера, характеризуется сочетанием метафор и точных разговорных оборотов, но с еще большей свободой движения разговорной интонации, использования оборотов и прозаической повседневной и высокой ораторской речи. Программа, как полемика, обязательство, анализ и самоанализ конкретного человека и эпохи, в этом человеке представленной.

Пафос ораторски-разговорных медитаций о самом главном и обобщенном совмещался с продолжающимся усилением внимания поэзии к повседневности, новыми сплетениями памяти, настоящего и перехода к будущему. У Шефнера к этому времени, кроме того, определяется дополнительная линия его поэзии — углубленной шутки, перекликающейся с иронической фантастикой («Хорошо и привольно на свете»). А у Твардовского — линия углубленного разговора с собой и с другим человеком, характерная для всей его лирики 60-х годов.

Особое значение получило этическое начало лирики, исходя из принципа подлинности отклика на действительность и его самораскованности, освобождения от формальной «мундирной» добродетельности, даже активного недоверия к ней. Отсюда не только декларации Евтушенко, но и такие стихи, как «Грешник» Шефнера. И наметился новый направляющий принцип действительной нравственной взыскательности, широкой активной гуманизации. Именно право на себя, стремление к пересмотру пути, усиление чувства личной ответственности возрождало назначение лирики — пробуждать «чувства добрые». Добрые чувства — в отличие от жестоковийности многих лирических риторик. На первый план выступил призыв быть добрым, даже нежным, милосердным, участливым — и не где-нибудь в особых обстоятельствах, и не только по отношению к товарищу по воинской части и по труду, но по отношению к каждому человеку своего народа, к каждому человеку, если он



не перестает быть человеком. «Прохожий, я тебя люблю», — писал Вознесенский. Одним из первых сформулировал это направление Евтушенко в стихотворении «Нежность» (1955), затем в целом сборнике стихов под этим же названием (1962). Характерны заглавия: Винокуров — «Доброта» (1961); Шефнер — «Милосердие» (1961); Вяч. Кузнецов — «Доброта» (1965). И несколько программных формулировок, даже афоризмов: «Как нужна ты нам в веке атомном, / Терпеливая доброта!» (Шефнер). «Оружья нет острее, чем доброта. / ... Нет ничего сильнее доброты, / Когда она не слабость и не робость» (Л. Озеров). «Состраданье! Нет грознее силы» (Винокуров). И немного позже представитель еще более молодого поколения поэтов писал: «Чему стихи нас учат — строю. / Точнее — стройности. Добру» (Кушнер). А. Твардовский отмечал как штрих общенародного настроения: «народ добрее, / С самим собою мягче стал». И как будто с неким даже вызовом непоименованному противнику доброты, еще позже, в середине 60-х, Роберт Рождественский писал: «Хочешь милуй, хочешь казни — / все равно мы будем нести / доброту в снеговую жуть». Вместе с тем многие сразу же оговаривали, что доброта не должна быть «слабостью и робостью», а Евтушенко писал: «...быть злым к неправде — это доброта» («Злость», 1965). Стихотворение сопровождалось эпиграфом из устной беседы со Светловым, его словами: «Добро должно быть с кулаками». Затем этот эпиграф сделал самостоятельной лирической формулой Станислав Куняев. В новых формах возникала и «доброта кулаков».

## 2. Еще о Евтушенко

Эти призывы потребовали определенных эстетических критериев, которые имели две стороны. Одна сторона подчеркнута строчками Кушнера: доброта содержится в «стройности». Другая сторона — развитие внимания, интереса, «жадности» к любому человеку в его нестройности. Евтушенко писал: «Я жаден до людей, / и жаден все лютей. / Я жаден до портных, / министров и уборщиц, / до слез и смеха их, / величий и убожеств! / Как молодой судья, / свой приговор тая, / подслушиваю я, / подсматриваю я. / И жаль, что, как на грех, / никак нельзя успеть / подслушать сразу всех, / всех сразу подсмотреть!» Отсюда принцип: «Людей неинтересных в мире нет» (1960).

И соответственно — новое возрождение жанра разнообразных лирических портретов, лирической характерологии. Новое расширение площадки этого жанра, появление у Евтушенко большой галереи персонажей, порожденных тогдашней действительностью и ассоциациями с ней, — от Маяковского, Мопассана, Лермонтова до безымянной «девки» в геологической экспедиции, игравшей на гармонии, или лифтерши Маши, или американской «битницы». И лучше всего удавалось то, что непосредственно входило в текущий поток жизни и в конкретные связи лирического «я» и авторского жизненного опыта. Большая часть зарисовок характеризовалась остротой интереса, пристальностью взгляда, познания конкретного человека и человеческих отношений в их неповторимой и неприкрашенной данности и вместе с тем стремлением найти в них поэтическое начало путем психологического проникновения, анализа, оценки. Некоторые из этих зарисовок принадлежат к лучшим образцам лирики Евтушенко, — например, «Четыре чулочницы» (1964) или «Окно выходит в белые деревья...» (1956).

Это были, с одной стороны, зарисовки некоторых впечатлений лирического «я», иногда как бы мимолетные, без видимой прозаической сюжетности, фабульности, а с другой — целые рассказы или жанровые сценки, с той или иной степенью лирической окраски и активности лирического «я». Часто сценки несколько театрализованные, с участием прямого, или косвенного, или скрытого диалога одного или нескольких персонажей, с ясно или зыбко очерченными объективными бытовыми или психологическими ситуациями. И продолжалась тенденция к многоголосию, многогеройности, созданию коллективных или собирательных портретов, не обезличенных, а многоликих, как в «Четырех чулочницах». Четыре варианта общей судьбы, разные, хотя и перекликающиеся характеры, и вместе — коллективное лицо, соотношенное с еще одним — неким «дядей Мишей» — и незримым лирическим «я». Характерно по сравнению с опытами этого жанра предшествующих периодов усиление разнообразия сценок и участия в них «я» как наблюдателя или комментатора, часто и как активного участника или даже главного действующего лица. Обычно это именно ситуации, так сказать, текущей жизни, но в соотношении с чем-то более значительным, выводящим в более широкий круг человеческих отношений и времени.

В любовной лирике преобладает та «неизбежная» проза жизни, которая впервые была с гениальной смелостью и проницательностью изображена Некрасовым и в которой

уже Некрасов умел лирически раскрыть «долю счастья», долю идеального и высокого в казалось бы антиидеальном. Но если у Некрасова эти сцены ограничивались общением лирического «я» с лирической героиней, обычно при этом не высказывающейся прямо, — то теперь это любовно-очерковые или любовно-новеллистические стихотворения, с большим разнообразием поворотов и столкновений и с еще большим заострением «прозы» любви. Включая даже прозу случайной связи, заменяющей любовь или сопровождающей поиск любви, в которой все же поэт находит нечто поэтическое, — как в стихотворении «Ты спрашивала шепотом...» (1957), вызвавшем в свое время благородное негодование добродетельных критиков.

Среди лирических зарисовок были и остросатирические — например, «Мед» (1961), с ярким и беспощадным портретом современного самодовольного, преуспевающего и бездушного мещанина, на фоне тяжести народной жизни в годы войны. Зарисовка была связана с еще одним вариантом жестокой памяти войны, заново пережитой наблюдавшим сцену подростком. А с другим вариантом — уже не сатирическим, а трагическим — этой жестокой памяти связано замечательное стихотворение тех лет — «Свадьбы» (1955). Здесь бытовая и трагическая ситуация — свадьба в начале войны, когда первая ночь молодоженов могла быть и последней, — усилена присутствием лирического «я» — рассказчика и участника сцены, активностью и сложностью его сопереживания. В отличие от портретно-сюжетных стихов 30—40-х годов, меньше уделялось внимания непосредственно трудовой жизни людей и их подвигам. Преобладали попытки найти бытийное и в быте, не претендующем на бытийность, путем заострения его противоречий. Это иной раз осуществлялось целой системой жестких антитез и повышенной активностью лирического «я», его деятельной и горячей рефлексией, его со-бытием с этими людьми, с их повседневными «не то», с их душевной невнятицей, разнообразной суетой, тяготами «воза повседневности» — и с их все же человечностью, душевным поиском, даже когда он неосознан.

«Лифтерше Маше под сорок. / Грызет она грустно подсолнух, / и столько в ней детской забитости / и женской кричащей забитости!». Так начинается один из лучших лирических портретов-сенок (1955) с лиризмом сплетения судеб девочки и женщины в одном лице, умноженных на сопереживание, со-страдание, со-чувствие, со-бытие поэта как свидетеля и участника. И реализуется еще один вари-

ант совмещения разговорной и напевной интонации. В ее раскованности, подвижности, соединении исповедального, точно-деловитого, непосредственно-чувствующего, даже чувствительного — и активно адресованного, театрализованного.

В стихах, отходящих от всякой прямой фабульности или зарисовочности, лирическим событием иногда становится обобщающая «поведенческая» деталь, играющая роль метонимии, метафоры, иногда символа, объединяющая ряды картин и ассоциаций; но всегда — в потоке движущегося размышления, комментария лирического «я», что отличает поэтику этих деталей, скажем, от поэтики таких деталей, как «зеркало» в стихотворении Шефнера военного времени. Характерен «Взмах руки» (1960). Зарисовка впечатлений пассажира поезда, который смотрит на пробегающие мимо картины местности, жизни; ему время от времени, как это часто бывает в бытовой реальности нашего быта, кто-то — чаще дети — машет рукой. И это дает повод для целой системы восклицаний: «О, взмах руки, — / участия дуновение! / О, взмах руки, — / ничем ты не растлим / среди века, / так больного недоверием, / доверья изначального инстинкт». И в конце стихотворения: «Девчонок платья плещутся короткие. / Девчонки машут с радостью такой! / Всегда у рельс найдутся те, / которые / махнут — / пускай ручонкой, / не рукой. / Девчонки в развалившихся сабо! / Девчонки в ореолах из ромашек! / Как будто человечество само / себе, / куда-то едущему, машет». Часто укрупненные детали приобретают характер более многозначных метафор-символов, как в стихотворениях «Долгие крики», «Качка» и других. Иногда «поведенческие» детали пейзажа превращаются в метонимии — метафоры ландшафта души, как в стихотворении «Идут белые снеги...» (1965).

Два стихотворения 1957 года хорошо демонстрируют эти две стороны поэтики Евтушенко: стремление к конкретной поведенчески-бытовой образительности и стремление к напряженному экспрессивному высказыванию. В обоих исходным пунктом лирического высказывания является бытовая и психологическая конкретность неприкрашенного и непринужденного душевного разговора, рассказа о себе и других. В стихотворении «Заснул поселок Джембет...» совмещены воспоминание о себе, о том мальчишке, которому «исполнилось четырнадцать» и который «строчит приподнято» свои первые стихи, и воспоминание о конкретной картине окружающего быта, жизни этого мальчишка; а в концовке все сливается — «И голоса, / и ночи таянье, /

и звоны ведер, / и заря, / и вера сладкая и тайная, / что это все со мной не зря». В другом стихотворении — «Со мною вот что происходит: / ко мне мой старый друг не ходит, / а ходят в праздной суете / разнообразные не те...» И после картины душевной неопределенности, неустроенности, переплетения разных «не то» развивается мотив стремления разобраться во всей психологической сложности этих переплетений, их заостренных контрастов. Отсюда один из основных мотивов лирического «я» Евтушенко в эти годы, выразивший лирическую потребность и всей эпохи, — мотив, в котором напев переходит в восклицание, в вопрос, в призыв; разговор переходит в ораторскую речь: «О, сколько / нервных / и недужных / ненужных связей, / дружб ненужных! / Во мне уже осатаненность! / О, кто-нибудь, / приди, нарушь / чужих людей соединенность / и разобщенность / близких душ!» И преодоление «не того» намечается и самим совмещением несовместимого в этих дружеских и любовных отношениях, заострением контраста между мнимым и действительным в них, подчеркиванием трудности для человека разобраться и в самом себе, и в том, что его окружает. И горячностью высказывания, «осатаненностью». Это было настроение поколения, вышедшего впервые к сознательной жизни в середине 50-х годов. Не случайно это стихотворение получило долгую жизнь.

Оба стихотворения написаны с необычной для Евтушенко сжатостью, компактностью. А второе — типичный образец лирической рефлексии Евтушенко по принципу отталкивания от того, что налицо. Лирическое высказывание, размышление может быть сопоставлено здесь с традицией классической медитативной элегии — движется как цепочка психологических деталей и ситуаций, деталей самого себя, но всегда в соотношении с другими. Поэтика неприкрашенного противоречивого быта не была открытием Евтушенко. Вспомним хотя бы некоторые стихи Бориса Корнилова. Но новыми были широта, рассвобожденность этих мотивов, выдвижение их на первый план. И стремление заострить внутренние контрасты и найти нечто духовное в бездуховном. Вместе со стремлением выйти за его пределы, у Евтушенко это стало одним из долгоиграемых мотивов. Но это стало мотивом и лирики поэтов, во всем остальном от Евтушенко весьма далеких. Например, в сборнике Цыбина «Ау!» (1967).

Мотивы поисков человеческой контактности («катера связи») и мотивы разнообразного душевного неустройства,

отталкивание от разнообразного «не того», поиск подлинности, стремление к пересмотру себя и всего окружающего получили своеобразную гражданскую, подчас активно публицистическую направленность, привели к созданию ряда откликов на острые, очередные и постоянные, темы народной жизни, современности. Эти мотивы, откровенность их высказывания, конкретность их лирического выражения, соединение этой конкретности подчас с подлинной страстностью речи принесли в те годы Евтушенко огромную, небывалую в истории поэзии популярность. Был период, когда эта популярность приобрела даже всемирный размах. Поэт сознавал и поверхностность, и слабость своей речи, но вместе с этим и некую свою миссию, подчас именовал себя даже Пророком. Соединение слабости и силы, соединение подлинной откровенности с театральным наигрышем также было знаменем времени и одним из дополнительных источников этой небывалой популярности. Прямота высказывания, хотя бы «трех минут правды», стала и непосредственным «рассвобождением» лирической интонации, дальнейшим развитием ее открытости. Исповедь превращалась в проповедь и проповедь в исповедь.

Исповедь доходила временами до, казалось бы, предельного самообнажения. И это также само по себе не было открытием, вспомним хотя бы Есенина или Цветаеву, с их энергией самораскрытия еще более высокого порядка. Новыми были и контраст этой энергии самораскрытия с энергией самозакрытия некоторых других поэтов того времени; содержание самораскрытия, насыщенность сомнениями, тревогами, поисками, сознанием личной ответственности в конкретных условиях нашего времени. С другой стороны, исповедальность Евтушенко, казалось бы совершенно безоговорочная, как видно при более внимательном чтении, сопровождалась и самооглядкой, стремлением оценить и комментировать самого себя как представителя целого слоя людей, времени. И сама напряженная субъективность Евтушенко содержала в себе принцип множественности, многогеройности и многоликости, порожденных новым временем и опытом предшествующего развития нашей лирики. Отсюда эта постоянная соотносительность себя с другими людьми, обычно даже не с одним человеком, и повороты себя в разнообразных воображаемых или квазидокументальных ситуациях. А исповедальность соответственно получала новую прямую ориентацию на слушателя, при этом слушателя обычно коллективного, типа аудитории Политехнического музея. Соединение про-

поведнического, изобразительного и самоизобразительного начала, с некоторой при этом театрализацией, определяет своеобразие интонации Евтушенко. Так же как соединение прямоты высказывания с рефлексией, самоанализом, самооценкой, превращенными в свою очередь и в исповедь, и в проповедь, и в разговор с собой, и в разговор с подмостков или с эстрады.

Почти все детали поэтики этого разговора были уже не новыми, включая даже такие, как пресловутые корневые рифмы. Но новым стало их смешение в потоке некой «настыринки», в дальнейшем расширении ее нецельной цельности. С точки зрения использования литературных традиций, это была как бы принципиальная эклектика и вместе с тем популяризация опыта предшественников — от Есенина, Пастернака, Маяковского до Твардовского, Смелякова, Слуцкого, даже Николая Глазкова. Поэтика всесторонней переимчивости и восприимчивости, но воодушевленной новым задором и поиском молодости, поиском новой цельности. Новой быстроты движения за бегущим днем, из которой возникала новая обогаченность реалистической народности стиха, собственная хватка.

Язык разговора был, прежде всего, смешанным языком городской интеллигентной молодежи, ее новых культурных слоев, включая элементы разнообразных бытовых жаргонов. Разговор включал прозаизмы, и преобладало в нем стремление к броскости впечатления и воздействия, активного соприсутствия себя самого и слушателей. В центре всегда был бегущий день. Экскурсии в отдаленные времена прошедшего и будущего, столь характерные и для Мартынова, и для Заболоцкого, и для Маяковского, у Евтушенко редки, хотя в дальнейшем тенденция к путешествиям в историю и ближайшее будущее все более усиливалась. Отсюда попытки большого исторического синтеза, сопоставления времен в лирических поэмах, прежде всего в «Братской ГЭС». Она, пожалуй, и сейчас остается лучшей поэмой Евтушенко и представляет собой систему многоплановых лирико-повествовательных эпизодов и монологов-диалогов, — с общим пафосом и темой, проблемой пути человека к строительству нового, более человеческого мира, к утверждению человечности, отрицающей бесчеловечное; с типичной для нового этапа нашей лирики темой и пафосом соответствия средств целям, величия исторического дела и конкретных прав человеческой личности — как творца, а не «винтика» этого дела, — истинного величия Братской ГЭС в противовес мнимому «пирамид». Но в ос-

нове всей смеси лирического, повествовательного, театрализованного потока разнородных речевых пластов лежит главная речевая струя непосредственного общения сегодняшнего молодого человека в его сегодняшней среде, сегодняшних разговоров с товарищами. Контрасты прозаизмов и поэтизмов и тем более гротесковые и остраненные сдвиги для этой поэтики не характерны. Уже сложившийся в лирике 30—40-х годов сплав сюжетных, повествовательно-описательных и медитативных элементов, иногда с переходами в ораторскую и песенную интонацию или субинтонацию, сохраняет свои основные черты. Несколько даже сужается за счет меньшего использования песенных интонаций и меньшего размаха лирического психологизма и мысли. Но, с другой стороны, и несколько расширяется — как за счет новых тематических мотивов, пластов разговорной и литературной речи, так и за счет дополнительного «расвобождения интонации», благодаря более резко выраженной активности самоопределения и лирического «я», — как именно «я», — и его взаимодействий с разнообразными другими лирическими героями и персонажами. Например, в «Качке» (1964). «Обалдевшие инструкции» превращаются здесь в коллективных лирических персонажей, а весь поток стихотворного языка включает в себя прозаизмы и разнообразные синтаксические вариации, высказывания человека свидетеля и участника, во время «качки», с подлинно лирической стремительностью, энергией. И сами описательные фразы, как мы это видели и во многих других стихотворениях Евтушенко, приобретают настоящий лирический накал. Или «Баллада о выпивке» того же 1964 года. Характерный отрывок: «...Ну кто наш спирт и водку выпил? / И пьют же люди — просто гибель ... / Но тощий, будто бы моща, / Морковский Петька из Одессы, / как и всегда, куда-то делся, / сказав таинственное: «Ща!» В «балладу» здесь входило то, что никогда ни в какие баллады не включалось, кроме пародий на баллады. Но трансформация жанра здесь подымалась до совсем не пародийного образа-символа. Ибо описывалось своеобразное коллективное переживание малой бытовой человеческой общности, в которой подчеркнутая прозаичность жизни, даже пьяные слезы совмещались со скрытым поиском чего-то более значительного. «Я плакал — как освобождался, / я плакал, будто вновь рождался, себе — иному — не чета, / и перед богом и собою, / как слезы пьяных зверобоев, / была душа моя чиста...» Смешение шутки и серьеза, иронии и пафоса в разных вариантах мы уже наблюда-



дали в лирике и Заболоцкого, и Бориса Корнилова, и Прокофьева, и Слуцкого, и других. Но здесь в самой амбивалентности преодолевались амбивалентность и романтическая ирония, противопоставление двух планов. Здесь только один план, и слезы пьяных зверобоев становятся овеществлением чистоты души. В обоих стихотворениях видно не только лексическое разнообразие, от таких слов, как «аж», до таких слов, как «бог», от «мамки» до «ценностей навалом», но и склонность Евтушенко к звуковым ассоциациям, паронимическим переходам («траву — травит» и т. д.), и новое разнообразие ритмического и строфического движения. В общем действительно повышалась степень свободы лирической интонации, силы поглощения ею того, что, казалось бы, далеко от всякой лирики.

Часто эта речь сопровождалась стремлением найти емкие, так сказать, направляющие или озаряющие детали, метафоры-символы, в соответствии с опытом предшественников Евтушенко. И кроме сравнительно элементарных, близких к аллегориям метафор-метонимий типа «качки» на корабле или «долгих криков» у перевоза через реку (1963), возникали и более сложные ассоциативные детали-метонимии-метафоры, как в одном из лучших стихотворений этих лет «Идут белые снеги...» (1965). Мотив соотношений смерти и бессмертия разработан в нем несколько элементарно, но со стремлением к лирическому самоуглублению и с напряженной экспрессивностью. И разговор слит с напевом. «Я не верую в чудо. / Я не снег, не звезда, / и я больше не буду, / никогда, никогда». Преодоление смерти и здесь связано с чувством общности, общности с родиной, общности с ее природой, историей, ее будущим и прошедшим. И в концовке — «Идут снеги большие, / аж до боли светлы, / и мои и чужие / заметая следы ... / Быть бессмертным не в силе, / но надежда моя: / если будет Россия, / значит, буду и я». «Белые снеги» здесь сливают аккомпанемент и мотив в единую метонимию-символ.

Расширение лирической интонации и круга лирических событий шло также и путем откликов, прямых и косвенных, на разнообразные новые явления, связанные с движением НТР, особенно развернувшимся как раз с середины 50-х годов. Наиболее непосредственно они отражались в стихах Мартынова и Вознесенского. Напомню и знаменитые стихи Слуцкого о лириках и физиках. Более косвенная реакция на эпоху и проблемы НТР проявилась

в лирике ряда поэтов, включая Евтушенко, — не только в словаре и наборе ассоциаций, но и в трактовке лирического времени, поэтики памяти. И в общем стремлении к заостренной совмещенности как будто несовместимого.

И еще одна тенденция возникла в поэтике смещений и сплавов, цельности нецельного, реальной сложности, противоречивости путей человека, эпохи, всего бытия. Некоторое возрождение чувства тайны, чуда земли и неба, человеческой души, в особенности тайны и чуда человеческих отношений, что мы прослеживали выше у лириков предыдущих поколений. Здесь опять — с большей активностью высказывания самого себя как некоторой тайны для себя, как чего-то для самого себя неожиданного и непредвиденного. При этом Евтушенко никогда не переходил в наиболее сложную ассоциативность, высшие образцы которой давали лирика Мандельштама или Пастернака, или позже, скажем, Тарковского. Поток высказывания у Евтушенко не выходит за рамки логики естественной речи, при всей неожиданности переходов. Это был более упрощенный, но и расширенный вариант соединения «безумия» с «умом» в самом себе и в окружающем, через себя и по отношению к себе, — даже в самых повседневных ситуациях.

Критика тех лет подчеркивала во всей совокупности лирики Евтушенко и в тесно связанных с ней его лирических поэмах «эстрадность», установку на публичное произношение и массовое восприятие, благодаря чему все тайное сразу же становилось сугубо явным. Сам Евтушенко в 1966 году подчеркивал и границы этой поэтики, ее связь с тем прологом пролога, о котором мы говорили, но вместе с тем и ее возможности. Стихотворение так и называлось — «Эстрада» и было своеобразным подведением итогов периода от 1953-го по 1965-й включительно. «Проклятие мое, / души моей растрата — / эстрада. / Я молод был, / хотел на пьедестал, / хотел аплодисментов и букетов... / Мне было еще нечего сказать, / а были только звон внутри и горло, / но что-то сквозь меня такое перло, / что невозможно сценою сковать. / И голосом ломавшимся моим / ломавшееся время закричало...» Отвергает сопоставление с Северяниным, сопоставляет себя и с Маяковским, и с Есениным, и все же говорит: «Эстрада, / ты давала мне размах / и отбирала таинство оттенков». И дальше: «Я научился вмазывать, / врезать, / но разучился тихо прикасаться». «Тихо прикасаться» Евтушенко иногда как раз умел в лучших своих эстрадных стихах, хотя «таинства оттенков» действительно не хватало. Но «эстрадность» со-

четалась и с некоторой тягой к таинству. И часто восставала против самой себя. На деле границы эстрадности были более широкими, чем определял их сам Евтушенко и критика тех лет. Это была совсем не эстрадность Маяковского и тем более не эстрадность Есенина, хотя эстрадность Евтушенко его соперники и товарищи также почувствовали. Маяковский умел говорить с залом как на митинге — громко о громком, иногда громко и о тихом. Эстрадный поэт 50—60-х годов, особенно если брать его как коллективную индивидуальность, выработал или вырабатывал другое, как бы даже парадоксальное искусство: говорить с эстрады как за столом у себя или даже громким шепотом. Сценический шепот поэтической интонации был известен и раньше. Вспомним некоторые стихи Ахматовой и еще в большей мере Цветаевой. Но хотя лирическая сила Евтушенко не достигала силы этих поэтов, все же и он, и Вознесенский, и другие «эстрадники» открыли новые переходы от сценического шепота к громкому голосу и наоборот.

Изменился тип того поэтического «собеседника», о котором когда-то писал Мандельштам. В зале происходил не митинг, и не собрание, и это была не гостиная, даже не театральная зала, — в нем жил многосторонний и многоликий собеседник. В самом ходе чтения-слушания-произнесения стихотворения с эстрады в этом зале происходило то собрание, то дружеская вечеринка, то беседа нескольких товарищей за столом или на улице, то это одно живое лицо, слушающее поэта или даже отвечающее ему репликами. На общении с многоликим собеседником — более углубленном, чем у Евтушенко, — были основаны и неэстрадные интонации лирических кусков «Теркина на том свете», ряда мест «За далью — даль» и лирических стихотворений Твардовского — и типа «Слова о словах», и типа «Космонавту», а затем и типа «Памяти матери». Перекликаются с такой «эстрадностью» и своеобразная сценка-отрывок «Лермонтов» Гитовича, совсем не замеченная критикой, и ряд стихотворений Вознесенского. При всех отличиях вариантов все же нельзя не отметить их родство. Появился новый тип лирической театральности, с тенденцией как бы небрежности, пунктирности, недосказанности, принципиальной неровности разговора, нерешенности поэтического вопроса, оставляющей больше простора домысливанию и самого поэта, и его читателя-слушателя. Открылись новые возможности разнообразия лирического языка собеседования с разноголосым читателем, разноголосым бытием и бытом, в том числе возможности дальнейшего поиска еди-

ной, хотя и сложной, интонации, которая могла и «вмазать», и «врезать» и «тихо прикосаться». Поиска голоса, исходящего одновременно из глубины и издалека, звучащего наедине и на людях. Этот поиск стал содержанием главного направления следующего этапа развития поэтики нашей лирики, а в пределах этого этапа мы находим его проявления и у поэтов старшего поколения от Пастернака до Заболоцкого и Твардовского, и у поэтов младших поколений, включая только начинавших или переживавших новый расцвет в конце 50-х годов (Гитович, Шефнер, Слуцкий, Межиров, Винокуров, Самойлов и др.). Но прежде чем перейти к следующему разговору, задержимся на другом крупнейшем представителе «эстрадной» лирики.

### **3. Параболы Андрея Вознесенского**

Перечтем его стихотворение, которое называется «Параболическая баллада» (1959). Стихотворение во многих отношениях программное, и сам Вознесенский в этот период его оценивал как свое лучшее.

Судьба, как ракета, летит по параболе  
Обычно — во мраке и реже — по радуге.  
Жил огненно-рыжий художник Гоген,  
Богема, а в прошлом — торговый агент.  
Чтоб в Лувр королевский попасть  
из Монмартра,  
Он  
Дал  
кругаля через Яву с Суматрой!  
Унесся, забыв сумасшествие денег,  
Кудахтанье жен, духоту академий.  
Он преодолел  
Тяготенье земное.

Жрецы гоготали за кружкой пивною:  
«Прямая — короче, парабола — круче,  
Не лучше ль скопировать райские куши?»

А он уносился ракетой ревушей  
Сквозь ветер, срывающий фалды и уши.  
И в Лувр он попал не сквозь главный порог —  
Параболой  
гневно  
пробив потолок!

Идут к своим правдам, по-разному храбро,  
Червяк — через щель, человек — по параболе.

Жила-была девочка рядом в квартале.  
Мы с нею учились, зачеты сдавали.  
Куда ж я уехал!

И черт меня нес  
Меж грузных тбилисских двусмысленных звезд!

Прости мне дурацкую эту параболу.  
Простывшие плечики в черном парадном...  
О, как ты звенела во мраке Вселенной  
Упруго и прямо — как прутик антенны!  
А я все лечу,

приземляясь по ним —  
Земным и озябшим твоим позывным.  
Как трудно дается нам эта парабола!..  
Сметая каноны, прогнозы, параграфы,  
Несутся искусство,

любовь

и история —

По параболической траектории!

В сибирской весне утопают калоши...

.....  
А может быть, все же прямая — короче?

Пафос стихотворения подчеркнут многозначной метафорой; движение по параболе — это ключевой образ-символ подлинного новаторства, творческого начала, выходящего за рамки существующих представлений, быта, повседневности, его разных проявлений — «кудахтанья жен», «сумасшествия денег», «духоты академий» и даже всего «тяготенья земного». И образ-символ пути к самой большой цели, истине, правде, преодолевающей «каноны, прогнозы, параграфы» и стандартные представления о кратчайшем пути. Хотя делается в конце оговорка — «а может быть, все же прямая — короче?». Символическое значение приобретают и определенный тип геометрической кривой, и летящая по этой кривой ракета, как современный образ самого быстрого движения вверх и возможностей человеческого творчества. Ракеты были уже известны во время написания стихотворения, но полет Гагарина был еще впереди, и образы в известной степени были опережающим отражением действительности эпохи НТР. Особое значение параболы как траектории полета отражает вместе с тем общеизвестный факт: любой предмет летит к цели, как известно, не по прямой, а по параболе. Слово «парабола» имеет и еще одно значение — иносказательного рассказа, притчи; на него намекает строчка: «прости мне дурацкую эту параболу». Таким образом, создается система значений с ясной общей направленностью и вместе с тем с широким полем неопределенности, которое может раскрываться боль-

шим разнообразием смыслов. Ведущая метафора-символ играет роль и метонимии всего современного движения человечества. Этот символ-метонимия-метафора имеет некоторые дополнительные предметные признаки, но они также получают метафорическое значение и уходят от непосредственной чувственной достоверности. «Мрак» и «радуга» — два контрастных зрительных образа; однако если любая ракета может действительно лететь во мраке, то по радуге она может лететь только в поэтическом воображении, хотя образ радуги перекликается и с образом параболы — представлением о некоей кривизне, и с образом ракеты — впечатлением чего-то светящегося. Уже с первых строчек предметный образ, сохраняя предметные признаки, переключается в гиперболический и даже сказочный мир. И соединение образов, заимствованных из повседневной практики современной человеческой жизни, даже быта, с гиперболическим, сказочным и подчас алогическим началом проходит через все стихотворение. Так вновь возрождается принцип соединения «безумия» с «умом». С этим связано и дальнейшее расширение круга ассоциаций.

Бросается в глаза пестрота предметов, явлений, языковых оборотов, весьма отдаленных друг от друга и подчас как бы случайно сопоставленных. Иногда они сближены в пространстве двух соседних строчек или даже одной строки. «Кудахтанье жен» и «тяготенье земное». «Жрецы гоготали за кружкой пивною. Дал кругалья... черт меня нес... куда ж я уехал!..» — прозаизмы бытовой речи, часто даже жаргон. А рядом — патетическое обращение, с книжной лексикой: «О, как ты звенела во мраке Вселенной». Размах вариаций лексических пластов ассоциируется с размахом вариаций пространственно-временных отношений, масштабов явлений. Иной раз с нарочитым контрастом: «червяк — через щель, человек — по параболе».

Не меньше размах соотношений «генерализации» и «мелочности», обобщенных, крупных и ультракрупных мазков или афористических изречений-метафор-символов и малых, метонимических деталей, выхваченных памятью из отдельных бытовых сценок — «простывшие плечики в черном парадном...». И вместе с тем их переклички. Например, «чернота» этого парадного в соседней строчке перекликается и контрастирует с мраком вселенной, в котором эта же девочка фигурирует как прутик антенны, по позывным Вселенной летит лирическое «я», подобно ракете, по своей параболе. С этим размахом ассоциируется и размах сочетаний (в 34 строчках!) различных типов человеческого пове-

дения. Таким образом, создается своеобразная описательно-повествовательная и вместе с тем метафорически-символическая, медитативная, разговорная и ораторская лирическая мозаика. Этот принцип своей поэтики Андрей Вознесенский сам подчеркнул названием второго сборника стихов — «Мозаика» (1960) и одного из последних сборников — «Витражных дел мастер» (1976). Элементы этих мозаик и витражей связаны не только смысловыми, но и синтаксическими, ритмическими, звуковыми подобиями и контрастами. Отсюда, в частности, особая роль аллитераций и паронимий, а также рифм и ассонансов, — например, «художник Гоген... богема... торговый агент». Или: «прямая... парабола», «короче... круче», «червяк ... человек» и т. д.

«Случайность» и «нелогичность» цепочек и сцеплений на самом деле, конечно, является формой их художественной логики. Сама по себе эта форма не была открытием. У Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Хармса, Заболоцкого, Цветаевой, даже у Л. Мартынова можно найти еще более «безумные», внешне бессвязные ряды образов-ассоциаций. И еще более контрастные. Вспомним хотя бы у Пастернака — «звезды долго горлом текут в пищевод». Более того. С одной стороны, пестрота сопоставлений у Вознесенского даже превосходит в некоторых отношениях разнородность сопоставляемого у большинства его учителей и предшественников. А с другой стороны, в этом беспорядке намечается более жесткий порядок, некоторая рассудочная заданность. Все движение стихотворения исходит из тезиса, задачи, сформулированной первыми двумя строчками, и дальше идет цепочка примеров двигавшихся по параболе судеб-ракет, хотя с неопределенными переходами. Заключительные пять строчек представляют собой поэтическое умозаключение из описанных судеб-примеров, как парабол искусства и парабол любви. К этим двум параболам добавлена еще более расширительная судьба всей человеческой истории. И движение ракеты так отрывается от всякой бытовой конкретности и превращается в движение самых общих категорий человеческого бытия — искусства, любви, истории. Но к рассудочной последовательности добавляется неожиданная строчка, как будто не имеющая никакой видимой связи со всем предыдущим: «В сибирской весне утопают калоши». Хотя и здесь есть некая подводная связь, скачок из одной параболы в другую. В параболу движения самой природы, ее весеннего творчества, таянья снегов (когда утопают калоши), — как метонимия-символ обычных путей, обычных переходов. И, с другой

стороны, в основную параболу неожиданности, непредвиденности как свойства жизненного творчества, всей реальности бытия. Рассудочная антирассудочность выходит за свои пределы в антирассудочность последовательно-поэтическую. Последняя строчка еще больше акцентирует это отступление от рассудочной логики. Делается оговорка о том, что, может быть, все-таки прямая короче, то есть были правы те «жрецы», которые гоготали над Гогеном? И быть может, действительно есть разные правды, правда червяка и правда человека, и, может быть, эти правды — равноправны?

Парабола стихотворения — ясно заданная траектория. Поэт сознает — куда он целит, что и как бросает, хотя этот бросок, по его утверждению, опровергает то, что кажется ясным, ведет в некую непредвиденность. Но все же, несмотря на элементы заданной иллюстративности, есть в «Параболической балладе» и подлинная художественная логика нелогического. Она заложена и в исходной метафоре, и в свободе переходов интонации, и в многообразии лирической мозаики, и в свободе переходов от бытовой конкретности к гиперболе, к символу, к фантастике — и наоборот, и в общей лирической энергии стихотворения, в частности энергии его звуковой организации. И в некоторых особенностях структуры лирического времени. Это время — с одной стороны, безмерное, а с другой — конкретно-историческое. В соответствии с жанровым обозначением «баллады» речь идет о событиях в законченном прошедшем времени, и ясно выделены два его эпизода. А внутри каждого эпизода выделены дополнительные подразделения прошедшего времени и его протекания в разных слоях эпизодов. Время гоготания жрецов за кружкой пивной, неопределенное настоящее в прошедшем времени — «кудахтанья жен» и «духоты академий», и стремительное время — пространство полета Гогена, с огромностью масштаба и невероятностью темпа. А с другой стороны, хотя и расплывчато, но все-таки намеченные контуры хронотопов повествовательно-описательного времени соединяются в едином настоящем времени лирического высказывания и полета — «я лечу». Это лирическое время представляет собой движущееся настоящее время, без определенных границ, которому подчинены некоторые отзвуки и обломки прошедшего, что резко отличает лирическое время Вознесенского от лирического времени Пастернака, Заболоцкого, Мандельштама и всех других разобранных выше поэтов. А. Марченко определила суть поэтики всего Вознесенского его же



словами, как «ностальгию по настоящему».<sup>1</sup> Слово «настоящее» тут может иметь двойной смысл — настоящее как настоящее время, движущаяся синхронно с поэтом современность, и настоящее — как истина, как та правда, к которой по-разному храбро движутся червяк через щель, человек по параболе. В этом полете настоящего, включающего в себя прошедшее, состоит жанровая особенность «Параболической баллады» как еще одной разновидности повествовательно-лирического стихотворения с высокой активностью лирического «я» — даже тогда, когда оно как будто далеко уходит за свои пределы, с другим типом времени «я».

Этому своеобразию, может быть, не хватает действительного своеобразия. Так же как всей новизне Вознесенского не хватает новизны. Мозаика элементов метафорического и метонимического движения лирического образа является вместе с тем мозаикой литературных традиций. На первом плане видно влияние Пастернака (а также Мандельштама, Цветаевой, Маяковского) и — Леонида Мартынова. С Мартыновым связывает и принцип переклички с различными пластами эпохи НТР. И главное — сочетание смелости и широты смысловых и звуковых сопоставлений, часто как бы антирассудочных, произвольных и вместе с тем достаточно жестко и даже рассудочно-жестко организованных, направленных. Но отличает от Мартынова еще более напряженная метафоричность. Пользуясь выражением Мандельштама, у Вознесенского вновь, как в 20-е годы, земля загудела метафорой, иногда даже назойливыми концен-трациями, сгустками метафор. Метафоричность как суть индивидуальности Вознесенского и главное его достижение подчеркивают авторы большинства работ о нем. Часто приводились примеры его особо выразительных метафор. Из относящихся к разбираемому периоду, например, про конструкцию современного аэропорта — «стакан синевы без стакана».<sup>2</sup> Метафоры, взятые в отдельности, обычно новы; но есть и литературные отзвуки. В стихотворении «Новогоднее письмо» (1961) читаем: «снег антоновкой пахнет». Но за много лет до этого Мандельштам написал: «и пахнет яблоком мороз», причем метафора Мандельштама вскрывала дополнительный, более глубокий слой ассоциаций.

---

<sup>1</sup> М а р ч е н к о А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского). — Вопросы литературы, 1978, № 9, с. 66—94.

<sup>2</sup> См.: М а к е д о н о в А. Чувство вселенной и чувство земли. — В сб.: Герой современной литературы. М.—Л., 1963, с. 207.

Нельзя сказать, чтобы Вознесенский открывал какой-то новый тип метафор, ранее неизвестных. В общем это — мозаика элементов, уже накопленных развитием поэтики русского и мирового стиха. Новизна метафор создается новизной тематики, контрастами мозаики и широким использованием новых лексических пластов. Например, когда Вознесенский хочет спуститься в глубь предметов «как в метрополитен». Позже ему «жжет легкие эпоксидная смола». Такая поэтическая речь представляет собой своеобразную смесь языка современной студенческой «шараги», как он сам выражается, научно-технической и художественной интеллигенции. Особую роль в этом языковом столпотворении играют словарь и ассоциации эпохи НТР или, наоборот, ей контрастные, представляющие собой не только ностальгию по настоящему, но и ностальгию по тому прошлому, которое может продолжиться или возродиться в настоящем или стать залогом перехода в некое будущее, — ностальгию по времени, преодолевающему себя. Вместе с тем характерна тенденция к некоторой извилистости и гиперболичности метафор, иногда переходящая в вычурность. Например, очи «хохочут, как маньяк». Это создает своеобразные «барочные» элементы в словесной живописи и скульптуре стихов Вознесенского.<sup>1</sup> И иногда «депо метафор» (так хвалил Вознесенского В. Катаев) превращается именно в депо, склад, а не оркестр, в отличие от оркестров метафор Пастернака или Заболоцкого. Большую роль в организации этих депо и мозаик играет тесная связь смысловых и звуковых ассоциаций, вся звуковая система, при сохранении общей тенденции эволюции поэтики 30—70-х годов к поискам синтеза классической традиции и экспериментальности XX века, его «ума» и его «безумия», активности лирического «я» и его обогащения объективным предметно-конкретным содержанием окружающего мира.

В «Параболической балладе» эта тенденция уже вполне намечалась и прослеживается затем во всем пути Вознесенского. Для звуковой организации характерно сочетание четкой, вполне традиционной метрической схемы — четырехстопного амфибрахия, — издавна связанной и с балладным жанром (вспомним хотя бы «Как ныне собирается вещей Олег...»), и с медитативно-ораторской речью более или менее значительного, часто — приподнятого или торжественного содержания, с подвижной нетрадиционной строфикой

---

<sup>1</sup> А. Марченко писала о возрождении народного «гротескового реализма» у Вознесенского.

и большим разнообразием ритмико-синтаксических вариаций, интонационных оттенков и переходов, далеких и от традиционной баллады, и от традиционной медитативной элегии. Соседние строфы местами скреплены звуковыми скрепами — например, рифма «параболы... параграфы» связывает в некое звуковое целое две строфы, несмотря на довольно резкий переход смысла. Звуковые ассоциации и подкрепляют смысловые, и контрастируют с ними. Много богатых корневых рифм, усиливающих экспрессивность ключевых слов-образов. Они усилены и повторами. «Парабола» в различных вариациях повторяется восемь раз в тесном пространстве 34 строчек, что усиливает стержневую роль метафоры. Контрастное понятие «прямой» выделено двухкратным повторением и вместе с тем связано звуковой скрепой с параболой. Экспрессивность, настойчивость ключевых слов-понятий дополнительно усилена двадцатипятикратным повторением согласных [п], [р] и слога [ра], девятикратным консонансом — сочетанием [к], [р]. Системы резко выраженных аллитераций характеризуют и все подразделения стихотворения, отдельные смысловые эпизоды, выражая общую тенденцию к широкому использованию паронимических сближений разнородных, однородных и контрастных понятий. Это также сближает Вознесенского с поэтикой Мартынова, раннего Маяковского, Пастернака. В огласовке рифм и всей системы звуков сочетается стремление к полноте использования звукового богатства разговорной речи с дополнительной тенденцией выделения ясных звуковых доминант.<sup>1</sup>

Все это связано с тем же принципом новой эстрадности, соединения домашней и трибунной речи, что подчеркнуто в стихотворении 1961 года «Прощание с Политехническим».

---

<sup>1</sup> Рифмы на [а] составляют 35 %, в том числе 4 сквозных в «центре» стихотворения. Затем следуют в порядке убывания рифмы на [о] — 29 %, [э] — 17 %, [у], [и], [ы]. Среди ударных гласных резко преобладает [а] — около 40 %, затем почти в два раза реже [э] — около 22 %, затем почти столько же [о]. Общее отношение гласных к согласным — близко к среднестатистическому, но повышена частота [у]. Среди согласных резко повышены частоты [р+р'], [п+п'], в связи с ключевыми словами-образами, их паронимическими ассоциациями, с традиционной концентрацией [р] в стихах с повышенной звуковой напряженностью, как мы это видели и на примере «Курсантской венгерки» Луговского. Представлены все согласные и гласные фонемы русского языка, но и в стихотворении в целом, и в двух наиболее крупных его строфах проходит система звуковых доминант, резко отличающаяся от среднестатистической. Внутри общей системы выделяются подразделения, ясно сопряженные со смысловыми подразделениями.

Это стихотворение отличается от «Параболической баллады» прямым высказыванием лирического «я» и прямой ориентацией на коллективного слушателя-читателя, в связи с этим — еще большей экспрессивностью, подчеркнутой обилием восклицательных и местами вопросительных знаков, коротких описательных и вместе с тем повелительных фраз и фраз-призывов типа: «В Политехнический! / В Политехнический!» И рядом: «Кому там хнычется? / В Политехнический! / Ура, студенческая шарага! / А ну, шарахни / по совмещанам свои затрещины! / Как нам мешчане мешали встретиться!» Почти рядом и фразы типа: «Умойтесь! Туалет — налево». Или: «Вы, третья с краю, / с копной на лбу, / я вас не знаю. / Я вас люблю! / Чему смеетесь? Над чем всплакнете? / И что чиркнете, косясь, в блокнотик?». И наконец, восклицание о самом себе: «Ах, как я сыпался!» Напряженная экспрессивность высказывания здесь ясно связана с заостренной публицистичностью, прямо ориентирующей на традицию Маяковского, не случайно упомянутого в стихотворении. Но это не речь того «агитатора, горлана, главаря», а речь товарища, временами фамильярная речь студенческой «шараги», всей этой аудитории. С тем же соединением метафоричности и метонимичности, что и в «Параболической балладе». Здесь роль главной метафоры играет коллективный образ аудитории Политехнического музея, сопоставленный непосредственно с лирическим «я», как с персонажем, и слитый с ним в едином «мы» и «вы», с мотивом саморастворения в «людских количествах». И характерны более далекие от Маяковского и Пастернака «боковые» предметные и ассоциативные сравнения, связанные с дополнительными уменьшенными деталями («мои ботинки — черны, как гири»).

«Прощание с Политехническим» на самом деле не было прощанием, и по существу вся лирика Вознесенского и большая часть его поэм остается также «эстрадной», часто театрализованной, переходящей в явный или подразумеваемый диалог, что и предопределило в дальнейшем успех сотрудничества Вознесенского с театром на Таганке, с его широким использованием принципа мозаики, объединенной, направленной стержневой метафоры-символики. Иногда слушателем и актером в более поздних стихах становится сам автор, пытающийся, находясь на эстраде, углубиться в самого себя и в свои более широкие взаимоотношения с бытием, всем потоком времени и его естественной символики. Вообще — и тут коренное отличие поэтики Вознесенского от Евтушенко — в стихах Вознесенского любая (бы-

товая, предметная, пейзажная) непосредственно наблюдаемая деталь становится более обобщенной. Как и у Евтушенко, в любое высказывание от имени «я» включаются самые разнообразные детали прозаического изображения, вплоть до очерково-туристических впечатлений или реалий окружающей техники, истории и т. д., но отсутствуют те характерологические портретные или сюжетно-портретные зарисовки, целые бытовые эпизоды или жизненные сцены, которыми так богата поэзия Евтушенко. Почти отсутствуют и стихи с острой прямой проблематикой нашей общественной жизни. Вместе с тем стихи Вознесенского обычно также переполнены косвенными откликами на те же современные события и проблемы, которые волновали и других поэтов «эстрады», и не только «эстрады», — например, Твардовского. Но везде у Вознесенского при этом происходит как бы отвлечение от непосредственной исходной конкретности события или переживания, перевод его на язык метафор, ассоциаций и комментариев с гораздо более неопределенным полем истолкований, чем у Евтушенко. И еще большую роль, чем в поэтике Евтушенко и чем в поэтике учителей Вознесенского, играют звуковые сближения разнородных смыслов, паронимические стихотворные формулы типа, например, той, которую с восхищением цитирует Евтушенко: «И неминуемо минуем / Твою беду / В неименуемо немую / Минуту ту». Хотя в таких «мускулах формы», пользуясь другим хвалебным выражением Евтушенко, напор «мычащих» ассонансов и повторов, игра «мускулов», может быть, даже затемняет подлинную силу содержащегося в этих строчках высказывания.

Характерен для Вознесенского переход от господствующего в 30—40-е годы принципа точной достоверности слова, даже когда она обрастает отдаленными сопоставлениями, к поэтике зыбкого слова, больше похожей на поэтику ряда поэтов 20-х годов. Например, словосочетание «снежное сожаление» в стихотворении «Снег в октябре». Исходная метафора поворачивается в ходе стихотворения разными сторонами, исходя из зрительного и психологического впечатления — «снега в октябре» — и его сопоставления с каким-то моментом истории человеческого чувства, любви, и превращается в «ветви отяжелелые светлого сожаления», и перекликается с микроэпизодами подобий и контрастов между историей пейзажа и историей человеческих отношений, отдельных деталей и воспоминаний, с этими отношениями связанных, включая и «снега из детства», и «свежее сожаление / милых твоих одежд». Снежное сожаление пре-

вращается в свежее, по созвучию и по ассоциации, и снег превращается в одежду. А дальше метафора превращается в другую метафору: брошенный женщиной снежок, «вслед лету», как символ, предметная метафора еще одной стадии истории любви, превращается в «велосипедный круглый литой звонок». Многоступенчатые метафоры также не были открытием, в более сложной форме они были разработаны в ряде стихотворений Манделъштама. А превращение психологических переживаний в предметные образы — и наоборот — внутри цепочек метафор было продолжением пастернаковских столпотворений-олицетворений, их пересечений и перекличек. Но тем не менее «Снег в октябре», как и вся поэзия Вознесенского, существует в своей собственной неповторимой индивидуальности. В ней найден язык молодого человека начала 60-х годов, прошедшего через опыт своего поколения, через «Политехнический», через новые сопоставления разнородных психологических, предметных, общественных рядов. И отсюда в одном стихотворении возникает связь темы «нам, как аппендицит, / Поудалляли стыд» с темой «твоей любви авиа-заказной». Здесь в цепочки метафор включается не только новая лексика, но и новые радиусы и поля сближений и пересечений. И может быть, в связи с этим усиливается активность прямого высказывания как средства гуманистического преодоления всего «авиа-заказного», как средства активизации человеческой личности, прошедшей через механизм «винтиков», — «обязанность стиха быть органом стыда». И поэтому особенно подчеркивается самое право на смелость, непредназначенность, незапрограммированность, непредвиденность движения души и слова. Это движение большей частью отражается в рамках метафорического ряда, а не прямого отражения «голой сути». Часто при этом эффектные преобразования метафор заслоняют ту самую суть, в которую они стремятся проникнуть, обнажить, как «треугольную суть» груши в лирической поэме «Треугольная груша». Тем более что суть груши все-таки не в треугольной схеме ее формы. Эффектные преобразования, игра мускулами формы и мускулами реального лирического напряжения превращается в эффектную игру мускулов атлета, подымающего полые гири. Но существуют и действительные ботинки, «тяжелые, как гири», и в лучших стихах Вознесенского он свободно в них двигается. Существует и реальное: снежное, и светлое, и свежее сожаление, подлинное чувство общности, подлинная сила любви и сопереживания, со-бытия в событиях. Существует реальное дальнейшее рассвобождение интонации,

увеличение степени лирической свободы. Хотя этой свободе не хватает той глубины лирико-психологической конкретности и свободы соотношения своего «я» с другим человеком или всей жизнью, которую мы видели в таких стихотворениях, как «Две строчки» Твардовского, «Прохожий» Заболоцкого, «Зимняя ночь» Пастернака.

Евтушенко в статье о Вознесенском писал: «Он соединил русский перепляс («Мастера»), синкопы современного джаза (стихи об Америке) и бетховенские раскаты («Гойя»), трагический захлеб Цветаевой неожиданно перебивается лихой четкой раннего Кирсанова. Лирическая, хрупкая тема — гротесковыми, почти зощенковскими пассажами. Эта резкость перебивов пугала любителей плавных, наигранных гамм». Что она пугала любителей плавных гамм — это правда, хотя пугались лишь те, кому хотелось пугаться. Однако беда в том, что в «Гойе» было больше краснословия и назойливого выкрика, чем бетховенских раскатов, и что настоящего трагизма Вознесенскому пока что не хватает. «Захлебы» имеются, а в упомянутых «Мастерах» есть нечто большее, чем русский перепляс, — есть реальный трагический «захлеб» судеб русского искусства, а в стихах об Америке все же, к счастью, есть нечто большее, чем синкопы современного джаза. В лучших стихах Вознесенского есть чувство острой обязанности «быть органом стыда», чувство — быть сочувствием. Отсюда те мотивы стихов Вознесенского, тот принцип «чувствую, значит существую», который особенно стал провозглашаться Вознесенским уже позже, в 70-е годы. Отсюда лучшие стихи Вознесенского (как «Исповедь»), в которых «эстрадность» действительно сочетается с исповедальностью и декларацией страстности с подлинной страстностью, поднимаются гири действительно тяжелые. Но к этому вернемся, когда будем говорить о 70-х годах. А пока перейдем к совсем другому поэту, которого тоже связывали с «эстрадностью».

#### ***4. Надежды маленький оркестрик и март великодушный***

«Март великодушный» — так называется сборник стихов Булата Окуджавы, вышедший в 1967 году, и стихотворение, его открывающее. «Надежды маленький оркестрик» — лейтмотив «Песенки о ночной Москве», процитированной Евтушенко в статье об Окуджаве (1977). «... В года разлук, в года сражений, / когда свинцовые

дожди / лупили так по нашим спинам, / что снисхождения не жди...» В другом стихотворении звучит близкий мотив: «... Все ухищрения и все уловки / не дали ничего взамен любви... / ... Сто раз я нажимал курок винтовки, / а вылетали только соловьи». Противопоставление любви и «соловьев» как незаменимой ценности всем свинцовым дождям и всем уловкам, даже как бы новое рождение соловьев «из винтовки» проходит через всю лирику Окуджавы (и через его исторические романы последних лет). С любовью и соловьями гармонирует «март великодушный»; «перед наводнением смертельным / все хочет жить. И нету правд других» («То падая...»). В лирике Окуджавы есть трагический фон и, так сказать, трагическое обоснование этой правды, даже некоторый надрыв. В весеннем лесу «какой-то стебелек неосторожный» не просто растет, но «надрывается среди стволов», и нужен рядом «лесник тревожный», который прислушивается, наклоняется и «помочь готов». И отсюда призыв: «Давайте же не будем обижать / сосновых бабок и еловых внучек, / пока они друг друга учат, / как под открытым небом март рожать!» Это один из первых лирических призывов к охране природы и уважению к жизни, перекликающийся с одним из главных настроений людей эпохи винтовок и уловок. «Зачем отчаиваться, / мой дорогой? / Март намечается / великодушный!» «Великодушный!» Надежда — это не только маленький оркестрик, но и жизненная необходимость: «Когда бы не было надежд — на черта белый свет», — говорится в другом стихотворении. И еще в другом: «Ведь у надежд всегда счастливый цвет, / надежный и таинственный немного, / особенно, когда глядишь с порога, / особенно, когда надежды нет» («Подмосковье»). Надежда существует и тогда, когда ее нет. Звуковое сближение надежды и надежности это подчеркивает. Надежда есть, ибо существует реальность жизни, реальность любви, реальность «всей земли и неба», «главных учителей» человека. Есть еще и реальность искусства, есть Бах, который может прозвучать и в обычном городском саду, есть «черешневый кларнет» в руках мастера, и в нем реальность мечты, поэзии в прозе жизни. «О, чтобы было все не так, / чтоб все иначе было, / наверно, именно затем, / наверно, потому / играет будничным оркестр привычно и вполсилы, / а мы так трудно и легко / все тянемся к нему». Реальность надежды и мечты сопровождается серией сомнений даже в своей способности к этой мечте и все же стремлением к этому стремлению. «Я никогда не витал, не витал / в облаках, в которых я не витал / ... Так что же я смею?



И что я могу? / Неужто лишь то, чего не могу? / И неужели я не добегу / до дома, к которому я не бегу? / И неужели не полюблю / женщин, которых не полюблю? / И неужели не разрублю / узел, который не разрублю...» Несмотря на все вопросы — «Я дарю тебе к светлому празднику множество / Всяких странных вещей:/звон неожиданных звонков, запах блюд, не сготовленных вовсе ... / удивленье, надежду на добрую весть, / вид из окон (еще до сих пор не распахнутых)/на дорогу/(которая, может быть, есть)», — то есть реальность открытого будущего. На фундаменте таких основных, даже в своей неопределенности, малых и больших ценностей можно построить целый «дом», такой, «чтобы леса росли на нем и птицы пели». Но при условии, «чтоб был похож он на себя / на самого, / и только. / Ты не по схемам строй его, / ты строй не по стандарту, — / по силе чувства своего, / по сердцу, / по азарту. / ... По чертежам своей души, / от всей души, / рискуя» («Строитель, возведи мне дом...»). Но и этот призыв к риску у Окуджавы также снабжен оговорками. «Голубой человек» упрямо лезет выше «по некоей лестнице» и при этом думает, что он идет домой. Ему кричат снизу: «Эй, заблудишься, заблудишься! / Далеко ли до беды?... — / Он карабкается, бормочет:/— Не порите ерунды...» Есть и «Песенка о бумажном солдатики», который все время хотел огня, забывая, что он бумажный, что он сгорит в этом огне. Но возможна и другая трактовка. При всех этих оговорках, отражающих опыт разочарования в слишком быстрых и безоглядных попытках подняться вверх, опыт разочарования в тех, кто преувеличивает силу бумаги, — при всех этих оговорках есть реальность беспокойной и неосторожной силы жизни, мечты и чувства, их корней, родной страны, земли, ее идеалов как своих корней. «Навсегда-навсегда меж ночами и днями, / меж высокой судьбой и жильем / мы вросли, словно сосны, своими корнями / в ту страну, на которой живем». И на этой земле есть «два неба — там, наверху, и у меня в груди».

Все это — вариации поэзии «воза повседневности», — тема нашей поэзии, нашей лирики с конца 20-х годов и по сей день. Но вариант Окуджавы имеет свои дополнительные особенности. С одной стороны — «я» только «московский муравей». Есть правда жизни и простейших радостей жизни. Есть реальность «капель Датского короля». «Рев орудий, посвист пуль, звон штыков и сабель / растворяются легко в звоне этих капель. / Солнце, май; Арбат, любовь — выше нет карьеры. / ...Капли Датского короля пейте, кав-

леры!» Как будто всего-навсего... А с другой — есть судьба и песня о судьбе арбатского парнишки, который таки погиб на войне. Это был уже не бумажный солдатик, не за бумажное дело он погиб, и мальчишеское свое прозвище «король» он оправдал. Есть и более отдаленные воспоминания о героике гражданской войны, героике отцов: «Но если вдруг когда-нибудь / мне уберечься не удастся, / какое новое сражение ни покачнуло б шар земной, / я все равно паду на той, / на той далекой, / на гражданской, / и комиссары в пыльных шлемах / склонятся молча надо мной». Таким образом, есть и реальность героики прошлого и поэзии настоящего. Внутри реальности Арбата.

Смешение небесного и земного, сказочного и бытового осуществляется несколькими способами. Тройка фронтона Большого театра может «в уличной кружить толчее... / С Духом святым, и Отцом, и Сыном / по магазинам... / по магазинам» («Божественное»). Но и вся система стихотворного языка, метонимий и метафор в самой непосредственной конкретной повседневности современной человеческой жизни превращает ее в нечто большее, чем она сама, оставаясь в ее пределах. Тополя в Подмосковье «шагают, как великие князья — как будто безнадежно, но надменно». Но и эти фантастические деревья — великие князья наделены некоторыми чертами реального, бытового, психологического поведения. И вот продолжение пейзажа в том же стихотворении: «Кричит за лесом электричка, / от лампы — тени по стене, / и бабочки, / как еретички, / горят на медленном огне» («Подмосковье»). Первые две строчки — обычные детали пригородного быта. Но следующие две строчки превращают еще более мелкую деталь — обычную бабочку — в неведомо откуда взявшуюся еретичку, горящую на медленном огне, подобно тому как только что перед этим тополя превратились в великих князей. Каков ход этой ассоциации? Возможно, полет бабочки к свету лампы создает зрительное впечатление, что она горит в ее свете, а дальше ассоциация переходит в отдаленную историческую ассоциацию с еретичками, которых жгли на костре. Сами по себе такие переходы не были чем-то особенно новым и смелым по сравнению с метафорами, к которым уже приучила нас поэтика 20-х годов, например, Вознесенского. Но характерна как бы большая случайность, непредвиденность этих ассоциаций и в то же время слияние их с непосредственностью исходного бытового изображения или впечатления. И такие превращения становятся главным способом изображе-

ния. Обычный вальс в лесу становится чудесным. Музыкант «стоит, к стволу березовому прислонясь плечами». И тут же эта поза переходит в сказку: «И березовые ветки / вместо пальцев у него, / а глаза его березовые / строги и печальны». Иногда и просто сказочные персонажи появляются, вроде того «Голубого человека», но чаще бытовой образ, например человека-барабанщика, или еще более мелкая бытовая деталь, например «капли Датского короля», трансформируются в сказочную, нереальную реальность. Вот — «Песенка о Барабанном переулке»: «В Барабанном переулке барабанщики живут. / Поутру они как встанут, барабаны как возьмут, / как ударят в барабаны, двери настезь отворя... / Где же, где же, барабанщик, барабанщица твоя?» Дальше в следующих трех строфах 16-строчного стихотворения разворачивается, с повторами и небольшими вариациями, странная барабанная деятельность. И повторяется тот же вопрос. В последней строфе происходит заключительный поворот темы. «А в соседнем переулке барабанщицы живут / и, конечно, в переулке очень добрыми слывут. / И за ними ведь не надо отправляться за моря... / Но где же, где же, барабанщик, барабанщица твоя?» Есть и смысл, и бессмыслинка, и бытовая реальность, и фантастика в этой песенке о некоем неведомом Барабанном переулке и о том, как некий барабанщик искал себе подругу, барабанщицу, и искал неведомо зачем, хотя рядом есть другой переулок, в котором барабанщицы живут и добрыми слывут. Отенок иронии и шуточки делает картинку еще более загадочной. Она проникнута настойчивой, напористой звуковой мелодией, с нарастающим эмоциональным подъемом, мелодией, как будто исходящей от какого-то человека, общающегося с этим переулком. Картинка, разговор, настойчивый напев, элементы якобы бытовой зарисовки и маленького лирического происшествия — все слито в одно сказочное и неведомо что означающее лирическое событие. Возникает желание истолковать его как некий образ-символ, в ряду тех образов-символов, которые мы раньше рассматривали. Но каково поле значений этого символа? Можно предположить, что речь идет о некоей человеческой общности, о ее неосуществимости даже тогда, когда она вполне осуществима. Или и о «грохоте» назойливого звучания, «ненасытности» барабанов. Или о судьбе одного из барабанщиков, отделившегося от других. Или о странной концентрации человеческих существ, однообразно, однотипно занимающихся одним и тем же. Всему этому можно найти подобия в реальности

человеческих отношений, но подобия с очень неопределенными, расплывающимися контурами. И получается символика с полем значений настолько широким, что в этой широте расплывается; остается лишь строго определенная и закрепленная четкой системой предметных деталей и звуковых образов картинка сказочной страны со сказочным переулком и сказочными барабанщиками. Но внутри этой картинке все идет вполне естественно, как во всамделишной жизни.

Это отличает сказочность Окуджавы и от мира классической детской сказки, и даже от мира «Алисы в стране чудес». Ибо каждая метаморфоза, взятая в отдельности, не содержит в себе ничего абсурдного или гротескного. Резко отличается мир этих барабанщиков и от мира сказочных метаморфоз, «танцев» раннего Заболоцкого. Алогизм здесь снабжен простой логикой и простым вопросом, из нее возникающим. И особенность этого мирка, его нелогичной логики выражена еще больше его звуковой системой, которая, с одной стороны, действительно перекликается с барабанной дробью, настойчивостью реальных барабанных звуков, а с другой — еще больше отходит от обычной живой речи, чем во всех разобранных выше стихотворениях, нигде, однако, не выходя из ее реальности.<sup>1</sup>

Иногда превращения бытовой реальности создаются непосредственным сопоставлением столь разнородных явлений, что это сопоставление, как отмечал С. Владимиров, «вырванное из контекста, может представиться просто пародийным».<sup>2</sup> «Мы положим на стол канцелярские счета / и ударим по струнам тугим!» Такие сопоставления мы уже не раз видели, в частности у раннего Заболоцкого. Но здесь нет ни гротеска, ни остранения. Здесь — задание соединить канцелярские счета и нечто красивое, без иронии, хотя со сдержанным юмором, утверждающим само это соединение.

---

<sup>1</sup> Системой повторов с вариациями внутренних паронимических сближений типа «бить побудку, как по буквам», содержащих в себе дополнительные метафоры, вместе с нагромождением внутренних рифм, ассонансов, резкой концентрацией ударных [а] и рифм на [а] (десять сквозных!) в пространстве 16-ти строчек, дополненной вариациями второй звуковой доминанты — ударных [у], четырехкратным анафорическим повтором ударных [э] — («Где же, где же»). Система согласных отличается исключительной частотой [б] и [р+р'], а также [п+п'], причем эту концентрацию нельзя вывести только из повторений ключевых слов. Квазиреальный сказочный мир имеет и свой звуковой мир.

<sup>2</sup> Владимиров С. Стих и образ. Л., 1968, с. 148. С. Владимиров, кажется, первый предложил анализ поэтики Окуджавы.

Без параболических полетов. Так же как соединить другие чудеса и сказки в этом городском саду или в этом Барабанном переулке. Возведение канцелярских счетов в поэзию, так сказать, положительно-утверждающим способом происходило, как мы помним, и в потоке прозаизации поэзии в 1929—1932 годах. Но теперь эта прозаизация включает и опыт совмещения юмора и утверждение (в разных вариантах 30-х годов — от молодого Заболоцкого, обернутого до Исаковского и Прокофьева), и возрождение символических метафор. И сплав вновь трансформирован реальностью Барабанного переулки и отталкивания от этой реальности. Перехода от нее к сказочности. Иногда этот переход осуществляется возвращением к поэтике снов. Например, в стихотворении «Ты падаешь навзничь, без сил...». Но, в отличие от Мандельштама и раннего Заболоцкого, здесь нет ни трагического накала, ни режущей силы разрывов и сближений, ни гротеска. Но есть чувство тревоги, томления, смешения страха и надежды, перехода от стучащих «прикладами веток» осин к улыбке скворца как гонца весны. И ряд бытовых деталей, увиденных как бы очень вблизи, — кулачки жены, паренек в цигейковой шапке, паутинка. И при всей видимой иррациональности, «безумии», алогизме движения стихотворения, алогизм как бы оправдывается намеком, что дело происходит во сне, с каким-то падающим навзничь человеком. Движение сна выступает как цепочка четко движущихся, сменяющих друг друга картин, микроэпизодов, вложенных в четкую схему трехстопного амфибрахия. И все это в интонации самоописания, слегка усиленной двухкратным «ах».

В основе всей лирики Окуджавы просвечивает мир вполне реального быта — современного города, пригородного ландшафта, с некоторыми приметами Москвы (в частности, Арбата) и Подмосковья, воспоминаниями, штрихами человеческих портретов, отношений, переживаний лирического «я», хотя обычно это «я» больше находится за сценой, чем на сцене. Все насыщено описаниями или элементами повествования, вместе с разговором и напевом. И есть символичность как некое задание, чертеж души. Но символичность с таким расплывчатым полем значений, что почти ничего не значит, кроме самой себя, и все-таки что-то значит, как мы это видели на примере барабанщиков в Барабанном переулке. И эта реальная символичность в значительной степени осуществляется средствами самой интонации, интонации особого, присущего Окуджаве варианта совмещения разговора и песни, как бы разговора-напева под му-

зыку. Настойчивые повторы, четкие ритмические структуры и вариации, переборы голосов, вместе с переборами возникающих смыслов, превращений деталей конкретной окружающей реальности в детали сказочного мира, создают музыкально-пластическое ядро лирического мира Окуджавы. Его реальности и как бы мифологии.

Свои стихи-песни сам Окуджава часто называл песенками, подчеркивая их внешнюю малозначительность. Не оркестр, а оркестрик. И в нем господствует несколько струн одного инструмента. Не случайно сам Окуджава исполнял свои стихи-песни под аккомпанемент гитары, с мелодией довольно элементарной, но богатой оттенками. Что это за гитара? Вспомним у Мандельштама — «Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая гитара». Вспомним также гитару Лорки, которая прозвучала на весь мир. Гитара стихов-песен Окуджавы перекликается с гитарой Мандельштама тем, что она так же в общем «тихонько говорит», что напев ее — говорящий и что чувствуется в ней некое вольнолюбие. И все же в оркестрике слышны отзвуки больших исторических событий, пережитой войны, новых опасностей, — музыка «надежды на добрую весть». И в самой ограниченности поиска любви среди «вранья» на улицах («Телеграф моей души», «Ярмарка»), драк и поцелуев, среди невыносимого грохота барабанщиков, — это надежда человека, прошедшего через разочарования и сомнения, но все-таки не потерявшего чувства, что дорога «может быть, есть». А любовь, а человеческая близость и общность, а красота, а «розы души» и ее собственные, не навязанные никем «чертежи» — существуют, и человек поет свои песенки, как целый оркестрик — и оркестр!

Современники воспринимали стихи-песни Окуджавы обычно в общем потоке «эстрадной» поэзии, хотя они ясно отличались от поэзии Евтушенко, Рождественского, Вознесенского уже самим фактом этой песенности. «Эстрадность» Окуджавы связана с той «тихой» поэзией, о которой так много писали критики и которую противопоставляли и самому Окуджаве. Не говоря уже о тех стихах Окуджавы, которые и не были рассчитаны на исполнение с гитарой, а были рассчитаны в той же мере на произнесение, как и на медленное прочтение для себя, наедине с поэтом. И для всей лирики Окуджавы характерно соединение музыкальности и разговорности в новом варианте музыки и высказывания души человека, который ищет внутри повседневности начало идеальности, высокой человечности, красоты,

любви, который ищет непосредственного слияния с ними своего «я». А затем зазвучали гитара и песни Высоцкого, но об этом дальше.

**5. Поиски углубления. Разговор наедине с жесткой землей и звездой полей.**

**В. Соколов. Жигулин. Рубцов**

Рядом с эстрадой, часто в сознательном отдалении от нее или противостоянии ей, звучали голоса тех, кого позже критики называли «тихими лириками». Хотя их голоса в ряде случаев были ничуть не тише, чем голоса Евтушенко или Окуджавы, но они действительно избегали «долгих криков». И не ориентировались на прямой контакт с Политехническим. На этот контакт не ориентировалось и большинство поэтов предыдущих поколений, и даже некоторые поэты, которые выступали вместе с Евтушенко или Вознесенским в Политехническом. Например, Белла Ахмадулина. Поэтому неточно утверждение, что в этот период «эстрадная» лирика задавала тон в нашей поэзии. Но она задавала тон в определенной ее генерации, и внутри этой генерации можно выделить поэтов, которые в какой-то мере представляли собой другое течение. Среди наиболее общепризнанных и талантливых назовем Владимира Соколова (самого старшего, раньше других сформировавшегося), Жигулина и — самого молодого из них — Рубцова (хотя и Рубцов отнюдь не чуждался «эстрады»). Поэтов очень разных. Но внутри стадийных признаков всей поэзии 1954—1969 годов их общей особенностью является стремление к предельной естественности лирического высказывания, ориентированного не на большую аудиторию и не на непосредственный контакт с любым в этой аудитории, а на разговор с самим собой и наедине с более широкой общностью, включая общность русской природы, истории, всей страны, Родины, судеб человеческих; или с более конкретным, но обычно незримым, хотя и близким слушателем, иногда даже обмениваясь репликами с ним, но в пределах того же как бы домашнего или даже уединенного общения, без заостренных контрастов, гипербола, эмфазы, резких смысловых сдвигов, скачков. Общим является и повышенное внимание к традиционным и обновленным мотивам русской природы и других унаследованных ценностей народной жизни — истории, труда, быта, культуры; стремление лирически выразить прием-

ственность, связь времен и связь с литературной традицией, — общий пафос, выражаясь словами Жигулина, «источков». Л. Лавлинский включил в число представителей «тихой лирики» также Д. Самойлова и А. Межирова и писал, что «одна из главных особенностей данного направления — значительная концентрация аналитической мысли, ее преобладание над непосредственным переживанием, чувством». <sup>1</sup> Но в качестве главных образцов для анализа «тихой лирики» также выделил стихи Жигулина, Рубцова. Другие критики в их лирике отмечали именно непосредственность переживания. Преобладает тональность, перекликающаяся с традицией медитативной элегии, но трансформированная новым историческим жизненным опытом и опытом поэзии XX века, в том числе и опытом ее метафоричности, несмотря на принципиально более сдержанное отношение к метафоре, чем у Вознесенского. Лирику Жигулина и Рубцова, кроме того, объединяет повышенное внимание к тематике и традициям русской деревни, ее ценностям, к конкретности народного труда, широкое использование мотивов деревенского пейзажа, быта, традиций и в форме прямого отклика, воспоминаний, ассоциаций, и в форме более сложных отдаленных переключек, хотя в целом и у этих поэтов собственно деревенская тема, если исключить русские пейзажи, играет не главную роль.

О Владимире Соколове с большой теплотой и даже с почтением писал Евтушенко,<sup>2</sup> он отметил некоторые действительно характерные особенности и привел характерные цитаты. Например: «Как я хочу, чтоб строчки эти / Забыли, что они слова, / А стали: небо, крыши, ветер, / Сырых бульваров дерева». Суть этой программы в стремлении к предельной естественности стиха, полному слиянию творческой личности с окружающим миром, бытием. И выделен набор примет и реального, и символического пейзажа, который становится пейзажем души. Одной из индивидуальных особенностей Соколова по сравнению с другими «тихими» лириками является при этом преобладание «городских» элементов. А литературные истоки наиболее

---

<sup>1</sup> Лавлинский Л. Не оставляя линии огня (О лирической поэзии наших дней). М., 1975, с. 79—99.

<sup>2</sup> См.: Евтушенко Е. В. Талант—есть чудо не случайное... М., 1980, с. 206—211. В последние годы о Владимире Соколове появилось много статей. В частности, отметим «Вдали от всех Парнасов...» (1978).— В кн.: Михайлов А. Л. Портреты. М., 1983, с. 312—341. См. также работы А. Урбана, В. Мусатова и др.



тесно связаны с Блоком и отчасти, может быть, Буниним и Фетом, но главное — с обобщенной традицией русской лирики XIX и первой четверти XX века, при этом обогащенной и последующим ее опытом. И опытом более напряженной и более широкой ассоциативности, обостренным, благодаря восприятию всей «кожей» всей реальности, и общим новым душевным опытом нашего современника. Сам Соколов говорил, что очень большую роль в его жизни сыграли Маяковский и Пастернак, а также Есенин, «причем я никогда не считал этих поэтов своими учителями» (см.: «И каждый читатель как тайна...». Беседа с Владимиром Соколовым. — «Литературное обозрение», 1983, № 5, с. 101). Именно эта широта переключки с поэтами очень разными, далекими от него, но объединенными общими темами и возможностями поэтики XX века, вместе со стремлением к классической ясности, цельности стиха, с особым чувством радости жизни, но и ее печали, определяет самобытность индивидуальности Владимира Соколова. Как пишет В. Мусатов, «в лучших стихах Соколова дан синтез биографического, природного и социально-исторического».<sup>1</sup>

В стихах Жигулина конца 50-х — начала 60-х годов большое место занимают, как отмечено выше, мотивы им лично пережитого. И позже он подчеркивал: «Хорошо то пишется, / Что выжжется / Болью, раскаленной добела». Эта боль, однако, растворена в картинах труда и быта людей в тяжелейших условиях их сурового товарищества друг с другом и с той землей, которую они своим трудом осваивали. В «Рельсах» (1959) вы видите конкретнейший пейзаж суровой зимы — такой, что «становились молочными черные рельсы», и точное описание тяжелого труда. В описание включаются олицетворенные детали окружающей природы: «... и сочувственно хмурились / Темные ели, / Наше дружное «взяли!» / Сто раз повторив». А вот сам труд: «Нас по восемь на рельс. / А под вечер — по десять, / По четырнадцать / Ставил порой бригадир». Несколько сухих цифр метонимически показывают, как изматывались к концу работы люди. «И казалось нам: / Будь рукавицы из жести, / Все равно бы за смену / Протерлись до дыр». И затем возникает активный лирический комментарий-обращение: «Вы когда-нибудь знали / такую работу? / До соленого пота, / До боли в костях! / Вы леж-

---

<sup>1</sup> Мусатов В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново, 1980, с. 64.

невые трассы / Вели по болотам? / Вы хоть были когда-нибудь / в этих местах?» Тем не менее в конце говорится: «Я пронес на плечах / магистраль многотонную! / Вот на этих плечах. / Позавидуйте мне!» Стертая языковая метафора «на плечах» возрождает свою первоначальную свежесть, и простое повторение слова «плечах» в двух — непосредственном и метафорическом — смыслах завершает нарастание лирического описания, воспоминания, переходящего в непосредственное, патетическое лирическое высказывание. Без риторики, без преувеличений, со всей силой конкретной правды.

В стихотворении «Земля» (1961) воспоминание о тяжелом труде сопряжено с обобщающим образом: «А потом мы ругались, / Суглинок кайля: / До чего ж ты упряма, / Родная земля! / Наконец ты сдавалась, / Дымясь и скорбя. / Мы ведь люди, земля! / Мы сильнее тебя». Сравните это с мотивом «земли» у других поэтов того же времени, включая «Родную землю» Ахматовой, — какой контраст и какая внутренняя переключка! В других стихах земля, как Родина, выступает как высшая сила и друг. «Я копал руду на Крайнем Севере. / Много лет я молока не пил. / Только ты, земля моя, / Не верила, / Что тебе я в чем-то изменил». И потом, в 1969-м, вспоминает: «Как бы прошел я все муки / В той неудобной дали, / Если б не помнил в разлуке / Запах родимой земли?» Жигулин создает целую галерею таких стихов-воспоминаний, оценок, с ясной сюжетно-повествовательной основой, близкой к лирике Твардовского 30-х годов, по основным принципам построения, подчас по такой же зоркости к деталям и стремлению к психологической углубленности. И очерковая, документальная достоверность сочетается с точными, емкими метафорами, иногда олицетворениями, с реалистической символикой и энергией, прямою лирического высказывания.

Суровые воспоминания переключаются с мотивами другой, более светлой памяти — о русской природе, истории и родной земле в ее реальной красоте и традиции. «Петляет дорога, ведя на проселок, / Лобастые камни лежат у ручья. / И маковка церкви за пиками елок — / Как дальняя-дальняя память моя...» Маковка церкви превращается в дальнюю-дальнюю память, — это пример лирической трансформации, вполне впитавшей опыт поэтики XX века. В непринужденном, естественном высказывании, как в дорожном дневнике, органически сливается и непосредственно близкое, и самое отдаленное — в одной метонимии-метафоре.

И дальше идет зарисовка «девочки-спутницы с синим колечком» и «хмурого шофера, что спешит в сельсовет» с какой-то их, ими самими не осознанной, но замеченной душой лирика думой «о чем-то забытом, но мудром и вечном». В таких стихах Жигулина непосредственность переживания совмещается с непосредственностью лирического самоанализа, сливается аналитическое и пластическое. И местное, временное — с вечным. А в общем в стихах этих лет преобладает пластическое начало, подчас с очень емкими, точными метафорическими и метонимическими деталями. Например, в превосходном стихотворении «Коршево» (1966). В заключительном четверостишии конкретность образа подымается до многозначительной метафоричности: «И ночами летними / В каждом спящем пустом дворе / Лопухи, / от росы стеклянные, / Тихо светятся на заре». Эти стеклянные от росы лопухи — пример замечательной зрительной наблюдательности, а вместе с тем, в контексте «странных» ночей и всего стихотворения, передают внутренний свет, немного даже таинственный, всей картины «просто большого» села, родной природы, родной земли.

В целом творчество Жигулина представляет собой дальнейшее развитие той углубленной простоты, того соединения конкретности примет повседневной реальности, без прикрас, с внутренней одухотворенностью, которые были заложены еще поэтикой 30-х годов.

Легко видеть литературные влияния в поэзии Жигулина. Критика (Л. Аннинский и др.) их называла: Бунин, Есенин, Твардовский. Своеобразный сплав есенинской сердечности; непосредственного слияния авторского «я» с изображаемым и твардовской пристальной конкретности, твардовского чувства «крутого и жесткого пота» реального хода истории народной жизни отличают поэзию Жигулина. Но главное — получился самобытный, при кажущейся традиционности, поэт. Л. Аннинский правильно отмечал, что «для интонации Жигулина нелегко найти предшественника» и что лирическое время Жигулина совмещает и «смену» и «связь» времен.<sup>1</sup> Но добавим: в этой смене-связи особенно характерно для Жигулина чувство «истоков», их живого присутствия сейчас, в настоящем, и стремление пройти назад к этим истокам и вернуться к себе от «скурых примет тех дальних лет» («Металлолом», 1966), от «дальней-дале-

---

<sup>1</sup> Аннинский Л. Калина черная. — Вступ. статья к кн.: Анатолий Жигулин. Жизнь, нечаянная радость. М., 1980, с. 10.

кой памяти» к тому, что «суждено» и «переплавлено», ибо «все в этом мире ново, все здесь вечно» (1967). Ибо и сейчас все еще над лирическим «я» «плывет, как рыба, / огромный сонный дирижабль», увиденный в детстве, — «а я всю жизнь за ним бегу» («Дирижабль», 1966). Эта связь открыта не только к прошлому, но и к будущему, но акцент делается на самый ход связи как процесса и как лирического мига. «... И краткий миг судьбы моей тревожной / И нов и вечен в этой чуткой мгле, / Как нов и вечен / Смятый подорожник / На влажной и суглинистой земле». А позже, уже в 70-е годы, возникает еще один призыв, связанный с этой темой: «Ты лети, лети, душа, / На огонь / Любви и ветра! / Может, вправду, хороша, / Может, вправду ты — / Бессмертна?!» («Скоро, скоро холода...», 1973). Символом или мотивом вечности становится у Жигулина отнюдь не вечный «смятый подорожник» и столь же не вечный «одуванчик на могилах». И они не равнодушны человеку, они необходимая среда и часть его бытия. Поэтому жизнь в конце концов и возникает, и существует как «нечаянная радость». Нечаянная! Нечаянная и необходимая в связи времен... и вечная в своей новизне и своей преемственности — хотя бы одуванчиков на могилах.

Основные коллизии здесь — между связью и разрывом времен, путем к своим истокам и обратно; коллизия суровой реальности, даже боли бытия и его ценности, счастья; с этой коллизией связаны тема и пафос правды как основы человеческой общности и основы жизни. «Кто додумался правду / На части делить / И от имени правды / Неправду творить?.. / ...Только полная правда / Жива и права. / А неполная правда — / Пустые слова» («Правда», 1966). Здесь опять переключка Жигулина с Твардовским и неявная публицистическая направленность этой мягкой лирики. Движущейся и вместе с тем незыблемой опорой во всех коллизиях является общность и память малой и большой Родины: «Воронеж!.. Родина. Любовь. / Все это здесь соединилось. / В мой краткий век, / Что так суров». И вот обращение к судьбе: «Тебе вовек не сдамся я, / Пока на свете / Есть Воронеж — / Любовь и родина моя» (1966). Воронеж Жигулина — это брат Смоленска Твардовского. И в другом стихотворении: «О, Родина, в неярком блеске ... / в тебе одной — и утешенье, и исцеление мое». Вспомним аналогичные мотивы и у Рыленкова. Поэзия «неяркого блеска» особенно с ним сближает — и как понимание красоты Родины, и как принцип собственной поэтики. Но с дополнительной индивидуальной особенностью Жигулина.

С только ему присущим сочетанием глубоко скорбной, хотя скромной в своей скорби, и светло-печальной интонации сердечно-душевного и мелодического разговора, в котором сплавляются элементы очерка, обобщенного размышления, но, кроме того, и своеобразного романса, и местами сдержанной — горячей ораторской речи, с непосредственным контактом от сердца к сердцу. И слиянием непосредственности переживания с элементами глубинного осмысления, вплоть до переходов в своеобразную задушевно-философскую лирику, — лирику общих вопросов жизни и смерти, места человека в истории и в природе, в связях и в разрывах времен, как лирику судеб своей души и души народа.

В ходе своей эволюции в 60-х годах Жигулин увеличивает размах размышления, связанных с ним ассоциаций, и прямоты и символичности лирического высказывания. Сюжетная, отчасти повествовательная лирика 1958—1963 годов переходит во все более обобщающую медитацию, сохраняющую богатство конкретных впечатлений. Последующее развитие Жигулина, уже в 70-е годы, еще больше усилило и тихую и напряженную струю прямого лирического высказывания и сочетание в нем многозначных метонимий-метафор-символов, обогащенных ассоциациями связи времен, древнего и современного, природного и человеческого, самого общего и самого личного, даже как бы уединенного. Отсюда — ключевые образы-символы «соловецкой чайки» и «калины черной» его лирики 70-х годов.

... Поэзия Николая Рубцова привлекла большее внимание критиков, и писалось о нем, как об одном из крупнейших лириков современности (В. Кожинов), хотя все же с оговорками о неровности, неравноценности его творчества. У Рубцова лирический мир менее резко очерчен и более противоречив, чем у Жигулина. Хотя также тесно связан с конкретностью мира русской природы, русской деревни, русских традиций. И с чувством своей малой Родины как частицы Большой. И еще более подчеркнуты тема и пафос традиций русской народной жизни, связанных с русской деревней, но и со всем наследием русской духовной культуры.

А. Пикач<sup>1</sup> правильно подчеркнул и противоречивость суждений критики о Рубцове, и противоречивость его творчества. Но было и основное очень целостное начало. Постоянное возвращение к главным устойчивым ценностям.

---

<sup>1</sup> П и к а ч А. «Я люблю судьбу свою ...» (О поэзии Н. Рубцова). — Вопросы литературы, 1977, № 9, с. 92—126.

Например, в программном стихотворении «Видение на холме» (1962): «... Россия, Русь — куда я ни взгляну ... / За все твои страдания и битвы / Люблю твою, Россия, старину, / Твои леса, погосты и молитвы, / Люблю навек, до вечного покоя... / Россия, Русь! Храни себя, храни!» «Видение...» начинается не с этой декларации, а с воспоминания о нашествии Батыя. Но воспоминание всплывает как то, что сейчас видится с этого холма, прошлое всплывает в настоящем и сопряжено с предметно-символической картиной обобщенного пейзажа, выходящего за границы времени: «пустынный свет», «звездные берега», «вереницы птиц». Это предметные образы-лейтмотивы, которые проходят и через ряд других стихотворений и входят в мир не просто видения, но видения, приобретают символический смысл. Прямое лирическое высказывание, объяснение в любви России тоже сопряжено с широкой панорамой видимого и слышимого — от небес, горящих от зноя, до шепота ив у омутов — и с памятью о страданиях и битвах. Затем видение продолжается. Возникает новый самостоятельный его кадр. Образ недавнего прошлого: «Смотри... — / Иных времен татары и монголы» вновь напали на Россию. Ясно подразумеваемые фашистские орды, которые «... крестами небо закрестили, / И не леса мне видятся окрест, / А лес крестов / В окрестностях России». Опять как будто это сейчас происходит и сопровождается вырвавшимся как бы непроизвольно восклицанием: «Кресты, кресты... / Я больше не могу!» И видение обрывается, человек на холме возвращается к реальности того, что он сейчас действительно с этого холма видит: «Я резко отниму от глаз ладони / И вдруг увижу: смиренно на лугу / Траву жуют стреноженные кони. / Заржут они — и где-то у осин / Подхватит эхо медленное ржанье, / И надо мной — / Бессмертных звезд Руси, / Спокойных звезд безбрежное мерцанье...» В заключительной картине вновь возникают и трансформируются образы первого, мысленного или сонного видения — бессмертные звезды подле смиренных стреноженных коней на лугу. И их мерцанье — безбрежное. Реальная картина видимого даже расширяет обобщенную панораму видения; в соседних строчках сочетается непосредственно земное, близкое, повседневное — трава, кони, и самое далекое, высокое, как реальность сверхреальности единой и мгновенной картины.

«Видение на холме» содержит ряд лейтмотивов всей поэзии Рубцова и дает представление о принципах его поэтики: совмещении видения с видением, широкой обобщен-

ности и непосредственности образа, отсутствию подчеркнутой метафоричности, символичности и в то же время превращения картины-переживания в нечто символическое. Эти совмещения не переходят в «мозаики» или совмещения несовместимого. И особенно выделены в этом видении древность и старина. В более поздних стихах Рубцова это еще более подчеркнуто. Так в «Ферапонтове», написанном уже на рубеже 70-х годов:

В потемневших лучах горизонта  
Я смотрел на окрестности те,  
Где узрела душа Ферапонта  
Что-то божье в земной красоте.  
И однажды возникло из грезы,  
Из молящейся этой души,  
Как трава, как вода, как березы,  
Диво дивное в русской глуши!  
И небесно-земной Дионисий,  
Из соседних явившись земель,  
Это дивное диво возвысил  
До черты небывалой досель...  
Неподвижно стояли деревья,  
И ромашки белели во мгле,  
И казалась мне эта деревня  
Чем-то самым святым на земле...

Речь идет о конкретной деревне, о конкретном произведении русского искусства, и через него эта деревня становится «самым святым» на земле. В реальных деревьях и белеющих во мгле ромашках открывается «дивное диво». И через всю лирику Рубцова проходит это диво в связи с «достопадной стариной», традицией. Хотя и в ее теперешней реальности. Это — реальность «укромного края», с растущей над берегом реки ивой. С «лопухами», которыми шевелит ветер. С обычным лесным пейзажем у «сгнившей лесной избушки». Вплоть до «воды болотной». Миг конкретного русского пейзажа часто начинается описанием отдельных его деталей вместе с деталями поведения лирического «я». Например, «люблю собирать волнушки», где-то «меж белых стволов бродя», около этой сгнившей избушки. Но в конце стихотворения видение также переходит в видение: «И словно душа простая / Проносится в мире чудес, / Как птиц одиноких стая / Под куполом светлых небес». Душа превращается в стаю птиц, перекликающихся с птицами древней Руси в «Видении на холме» и с другими птицами фольклора и поэтов. С другой стороны, дивное диво искусства, созданного молящейся душой, вырастает с естественностью самой природы, как трава, как березы. Одушевленное и неодушевленное сливается в нечто нераздель-

ное в непосредственной целостности единой картины и высказывания, без анализа или самоанализа. И раскрывается в их конкретности диво дивное.

В лирический мир Рубцова входит и также скрывает в себе свое диво и городской пейзаж во всей своей конкретности. Но и в него включен образ истории, традиции. Вологда, сегодняшний русский город, выступает «Во всем таинственном величье / Своей глубокой старины». Хотя вместе с ней «свалка бревен, / Подъемный кран, гора песка». Женщины полощут белье с мостка. Рядом — «Темный, будто из преданья, / Квартал дряхлеющих дворов, / Архитектурный чей-то опус, / Среди квартала... Дым густой...» И виден «третий, кажется, автобус», и слышен «крик ворон». Но завершает панораму опять-таки более широкий образ: «невозмутимый небосклон», «повсюду тополя», и в заключительной строчке стихотворения — «Глава безмолвного Кремля», — то есть еще одна метонимия-метафора жизни старины в настоящем («Вологодский пейзаж...», конец 60-х годов). Входят в лирический мир Рубцова и «Весна на берегу Бии», а в этой весне — и трактора, и волокуши с навозом, и горький пьяница с новым червонцем, и грозно ревущие быки, и некая «девушка милая». И еще чаще в этот мир ценностей входит обычный русский традиционный деревенский быт, например изба в бескрайнем мертвом поле, гостеприимство ее жителей, ее «скромный русский огонек». И этот огонек также превращается в метонимию-символ: «с доброй верою дружа, / Среди тревог великих и разбоя / Горишь, горишь, как добрая душа, / Горишь во мгле — и нет тебе покоя...» Но входят в этот мир и события, детали, ситуации чисто современного бытия и быта. Вот поезд, который «мчался с лязганьем и свистом», а вместе с ним и лирическое «я»: «Мчусь куда-то с полным напряженьем / Я, как есть, загадка мирозданья. / Перед самым, может быть, крушеньем / Я кричу кому-то: «До свиданья!...» / Но довольно! Быстрое движенье / Все смелее в мире год от года, / И какое может быть крушенье, / Если столько в поезде народу?» Этим вопросом заканчивается стихотворение. Этот мир резко отличается от таинственного величия той родной старины, и поезд сравнивается с «лешим», а его движение угрожает крушением. Поэт или лирическое «я» выступает как пленник или возможная жертва современного быстрого движения. И конкретный предметный образ опять-таки превращается в метонимию-метафору-символ современности, противостоящей покою и «медлительной лире».



Так в мире Рубцова совмещается самое древнее, устойчивое, непреходящее, которое неизменно ассоциируется с русской стариной, русской природой, культурной, духовной традицией, включая и ее теперешнюю реальность, наследие, — и реальность современного движения. Современные дороги, которые обычно связываются в сознании Рубцова с чем-то нарушающим ценности или очень неопределенным, тревожным. И отсюда ряд образов, в которых дорога выступает как путь в «никуда» или «как путь в ночи», среди вьюги, «с темным домом впереди» («В дороге»), как дорожные муки и разлуки. И становится в этой дороге «страшно немного / без света, без друга» («Дорожная элегия»). Во всей его поэзии светит «русский огонек», не потухая, но главным образом «для тех, кто в поле бездорожном, от всех друзей отчаянно далек». Ощущение поля бездорожного сопрягается с ощущением, даже главным переживанием «одинокой реки» своей жизни («Элегия», 1971, одно из последних стихотворений). Но над полем светит звезда полей и безбрежное, бессмертное мерцание звезд; «русский огонек» с этим мерцанием неизменно перекликается, хотя часто и как будто отделяется, и оба света уходят в «достославную старину», и даже как бы из нее возникают.

В «Утре утраты» уже ярко проявилось наиболее самобытное начало поэтики Рубцова. Внешне это еще один вариант повествовательно-сюжетно-описательной лирики, с изображением лирического переживания в третьем лице, — рассказ о чужой судьбе. Захвачен один момент человеческой жизни — некая утрата, тяжелое, ошеломившее горе, без намека на причины, на предыдущую судьбу. И несмотря на третье лицо, есть невысказанное чувство самого себя в этом человеке. Системой деталей, жестов, как бы незавершенных поступков, их перекличек создается картина и глубокого отчаяния, и намека на утешение — песней, искусством, «гитарой». И концовка: «Вот и все... А ограда стояла. / Тяжки копыа чугунной ограды. / Было утро дождя и металла, / Было смутное утро утраты...». Чугунность ограды и повторный образ «копыа» завершают и усиливают образ утраты и жестокости окружающего мира.

Для Рубцова очень характерно общее чувство смутной утраты и контраста между движением своей души и железным шумом, грохотом движения окружающей жизни. И преобладание мотивов ночных, осенних, зимних не только в пейзаже, но и в бытовых ситуациях и во всем строе ассоциаций. Вспомним для сравнения не только образы осени у Пушкина, но и образы осени, зимы у Пастернака, Забо-

лоцкого, Твардовского и многих-многих других. Рубцов писал: «Я люблю судьбу свою...» Но это не столько любовь, сколько примирение с неизбежностью. И вслед за этой декларацией лирическое «я» заявляет: «Я бегу от помрачений!.. / Суну морду в полынью / и напыюсь, / Как зверь вечерний!» И опорой в теперешнем и будущем остается, кроме памяти «темного леса», сознание непреложности судьбы — «все умрем», и — «огни новых русских деревенок». Только переключка этих свечений и звезды полей создает свет в лирическом мире Рубцова. С утверждением, что «счастлив я, пока на свете белом / Горит, горит звезда моих полей» (1964), контрастирует чувство безнадежности или неясности. Отсюда его последнее стихотворение, хотя, может быть, оно и не было бы его последним словом, если бы жизнь его не оборвалась внезапно и трагически, как бы оправдывая смутную и постоянную тоску его предчувствий, его тревоги. «Мы свалить / не вправе / Вину свою на жизнь. / Кто едет, / тот и правит, / Поехал, так держись! / Я повода оставил. / Смотрю другим вослед. / Сам ехал бы / и правил, / Да мне дороги нет...» Дороги нет! Последняя строчка Рубцова. Но не надо преувеличивать беспросветность этого пессимизма. Кроме утраты есть и утро, и звезды. И не только в воспоминаниях о старине, и не только в той встрече с огоньком в одинокой избе, но во встречах с людьми, с их реальной человечностью, откликом, иногда с «добрым Филей» «без претензий и льгот»; встрече с красотой прошлого, хранящегося в настоящем, и в общем чувстве родины, безграничной любви к ней. Чувство задушевного родства лирического «я» со всем тем, что он описывает и переживает, представляет собой, быть может, самую главную черту поэтики Рубцова, объединяющей его дороги и бездорожья. И при всем разнообразии его интонаций, господствует интонация, тесно связанная с традиционной медитативной элегией, и отчасти с традиционным русским романсом.

Поэтика этой лирики стала еще одним вариантом соединения быта и бытийности, непосредственной реальности и ее дива, видения и видения на холме. А. Пикач писал, с оговоркой об условности определения, что основной принцип поэтики Рубцова — «символический натурализм», понимая под этим типичное для Рубцова свободное сближение житейской прозы «бренчания монет» и «старинного видения». Точнее говорить о некотором символизме и даже мифологизме природы и натуральности. Ибо в этой поэтике превращается в символ и конкретный огонек русской избы, и

чугунная ограда, ее копыя. И эти символы вместе с тем имеют натуральное предметное и психологическое бытие, и в известной мере — бытие, преодолевающее время, хотя и конкретность сегодняшнего дня и сегодняшнего движения в этом бытии участвует. Я. Гордин называл некоторые стихи Рубцова библейскими, в том смысле, что любое событие в них рассматривается «как факт космического значения», и связывал это с традицией Севера в русской поэзии.

Отсюда и особенность рубцовского слова, ясного и выскокого, смутного. И контрастное совмещение пафоса традиций достославной старины с острым чувством необратимого и ускоряющегося реального движения современности, бездорожья, соединение мотивов бездомности и той избытка проявляются во всем строе стиха. Как соединение традиционности, иной раз даже подчеркнутой, почти цитатности, вторичности ряда интонаций, иногда даже банальности — с непринужденным, непосредственно-свежим и довольно разнообразным, несмотря на назойливость нескольких любимых слов-мотивов, современным разговором, иногда — намеком современного бывалого человека. Интересно в этой связи, что среди поэтов XX века, ему особенно близких, Рубцов называет не только Блока и Есенина, но и, на первый взгляд неожиданно, Хлебникова. Но Хлебников для него близок тем, что «шаманит». То есть близок своим чувством древних корней русского слова, связью с народной мифологией и своей непосредственностью высказывания, иной раз как бы юродивого или «шаманского». И своим непосредственным чувством связи любого человеческого действия или переживания с космической всеобщностью. Чувством «дыва». Но у Рубцова нет и намека на хлебниковский размах совмещения не только настоящего с прошлым, но и настоящего с будущим, хлебниковского пафоса будущих «творян», Ладомира. Рубцов гораздо больше повернут назад. Но он прошел и через размах есенинских метафор, его душевность, через чувство дыва реальности и традиции стиха 30—50-х годов. И главной индивидуальной приметой является полет души вперед, вместе с ходом потока современности, но с лицом повернутым назад, к достославной старине, сочетание многообразия лирических жанров, соотношений лирического «я» с повествовательными, описательными, драматическими ситуациями, всех степеней лирического высказывания от себя и о себе — с общей сосредоточенностью на нескольких основных мотивах, интонациях, с общей тенденцией углубления в себя.

Стремление к естественности вырастания дива из существующей реальности «как травы», из недр современной «души простой»; слияние видения и видения, прямоты душевного излияния и рефлексии о себе и мире. Стремление к почве, к исходным корням, к простодушию, прошедшему через аналитику, смятение, динамику и парадоксальные разрывы поэтики XX века.

### **6. Другие поиски глубины. Кушнер. Горбовский**

Эти два поэта представляют собой следующую, хотя и очень близкую, но все же несколько более молодую генерацию. Кушнер начал печататься с 1957 года, первый сборник стихов опубликовал в 1962 году; чуть более старший Горбовский — с 1954 года, первый сборник — 1960 года. Полный расцвет их творчества начинается с середины 60-х и продолжается в 70-е годы. Оба поэта в какой-то степени также причислялись к неэстрадной и даже антиэстрадной «тихой» лирике. И объединялись стремлением к углублению в душу и в свои соотношения с бытием, к беседе наедине с собой, с близким человеком — и самым главным, самым интимным и самым всеобщим в жизни на земле и даже за ее пределами. Вместе с тем, в отличие от Жигулина и Рубцова, эти поэты более тесно связаны с современным городом; собственно деревенские мотивы представлены лишь в той мере, в какой с деревней связана русская природа и вся русская история. У Кушнера, в частности, много образов прямо или косвенно связано с Ленинградом, характерным ленинградским соединением созданного человеком и природой, его культурно-историческими пластами и веяниями. У Горбовского сочетаются образы и различных уголков русской земли, которые он посещал, и родного города: «Мой Васильевский». Все это создает сравнительное разнообразие жизненных впечатлений вместе с сосредоточением на собственном труде души и на разнообразных вариантах общей проблематики жизни человека. И на поисках в них утверждения прочных ценностей личности.

У обоих поэтов пафос традиции редко выявляется прямым высказыванием, хотя не меньше в их стихах чувства Родины, исторической почвы, человеческой общности. Но в чувстве общности еще более усилено внимание к тому, что кажется малозаметным или даже незначительным, или

несколько отвлеченным, но также коренится в самых основах жизни на земле и человеческой личности. И продолжается поиск синтеза высокой организованности стихотворной речи и ее подвижности, свободы. Вместе с тем различия поэтики Кушнера и Горбовского очень велики.

Сначала — о Кушнере. Он и более аналитичен, и более тесно связан с литературной традицией, чем Горбовский; в своих высказываниях сознательно подчеркивает значение «цитатных» элементов, переключек со стихами других поэтов. Принципиальная литературность, однако, не переходит в книжность, а является формой пафоса духовной культуры, ее общности, включающей и свои истоки. Эта «литературность» становится такой же ценностью, как и первичная действительность (вспомним Мандельштама). И литературные реминисценции являются необходимым элементом самобытности, отражая совмещение преемственности и новизны и в самом потоке жизни. Голос Кушнера — не сильный, но выразительный, проникновенно-вдумчивый, богатый оттенками, обертонами. Он соединяет в себе в рамках господствующей сдержанно-сердечной разговорной интонации музыкальное и живописное начало; ряд его стихотворений даже прямо навеян впечатлениями от живописи. Но на первом плане не предметные детали, а осмысление живописи, связанные с ней ассоциации. Отсюда образ «ночного дозора», навеянный картиной Рембрандта. Так озаглавлен и сборник стихов Кушнера этого периода. Стихотворение, открывающее сборник, является в известной мере программным для Кушнера 60-х годов. «Я видел подлость и беду, / Но стих прекрасно так устроен, / Что вот — я весел и спокоен, / Как будто я в большом саду». Дальше в эту декларацию входит призыв к «утроенной» внимательности и через нее — стройности, точности, зоркости и через них — к добру. И затем — «Не будем шага прибавлять / И закрывать лицо руками. / Не лучше ль зорко за ветвями / Просвет далекий различать? / И знать, что зло — как сон дурной, / Добро ж подсказано всем ходом / Стиха, размером, хороводом / Дубов, стоящих за спиной».

Одна из строчек стихотворения — «черты случайные сотру» — является почти точной цитатой из Блока, но включенной в совершенно другую поэтику — внешне спокойного поэтического умозаключения, движения цепочки лирических мыслей-эпизодов и совмещения прямых высказываний с точными, емкими метафорами и их дополнительными более зыбкими ассоциациями. Например, сравне-

нием стиха с «прибором высокой точности», «с которым сверяют дали и углы». Это уже совсем не от поэтики Блока, скорее — от поэтики Иннокентия Анненского и Мандельштама, и вместе с тем типично для самого Кушнера. Точное сопоставление, предметное, конкретное, с многозначной, но ясной символикой; совмещение двух разнородных и даже разнопорядковых понятий — «далей» и «углов», и в этой точности слова все же смещенность основного значения и его обогащение дополнительными значениями, полем неопределенности. Ибо «дали» и «углы» принадлежат к логически малосопоставимым смысловым пластам. Единое словосочетание здесь выходит за рамки точной метафоры, приобретает некоторую зыбкость смысла. Соседство с глаголом «сверяют» еще более усиливает эту зыбкость. Дали можно измерять, но как и с чем их можно сверять? И слово «сверяет» приобретает еще один дополнительный, сдвинутый смысл. Соединение точности и неточности дополняется, расширяется аналогичным соединением метафоры далей и углов с метафорой стиха-прибора. Этот прибор, кроме того, снабжен эпитетом «блестящий», что усиливает общий контраст стиха с «шумной полумглой» — другим слитным метафорическим образом шума времени и полумглы времени.

Сдержанно-экспрессивное, метафорическое и прямое, точное и зыбкое слово характерно для всего Кушнера, и во многих стихотворениях выражено еще более сложное метафорическое начало и обогащение точности — неточностью. В «Ласточке» ласточка выступает как метонимия-метафора «общего чуда». Сначала — картина полета ласточки, цепочкой уподоблений связанная с «мельканием маленьких ножиц», которые получают дальнейшее самостоятельное движение: они «стригут» воздух, и с этой метафорой слита вторая — уподобление работе художницы-модельерши. Работы реальной, но и чудесной. Ласточка — «волшебница и мастерица». Реальность птицы естественно превращается в реальность сказки. Но кроме того, ласточка — «баловница». И мы, таким образом, переходим в третий слой — чего-то домашнего, даже детского. А небо, в котором ласточка летает, — «высокий манеж» (четвертый слой). Но фигуры полета исходят не из волшебства, а из того же зрительного впечатления, как и подобие с ножницами; только схематизированного: ласточка стрижет воздух «на ромбы, квадраты, круги». Причем опять незаметно вводится словесный сдвиг: «стрижи» приобретает дополнительное, несколько противоречащее его обычному смыслу, значение —

«вырежай», «разрежай». Метафорическое описание (как бы со стороны) сопровождается прямым обращением от имени лирического «я» к ласточке — «о ласточка, о баловница». Во второй половине 16-строчного стихотворения «я» прямо говорит от себя и предлагает ласточке — «прикинься веселой судьбой», моей судьбой. Но в этом повороте к себе и «судьбе» продолжается и конкретный пейзаж, «мельканье во мгле голубой» и «все небо в полдневном огне». И все это есть «общее чудо», и «я», человек, с ним рядом. Но нужна ласточка, как мастерица и волшебница, чтобы «выкроить» из этого чуда что-то для меня, «за то, что я ведаю цену» мельканьям ласточки, то есть за то, что «я», поэт, способен постигнуть и непосредственное и символическое значение обычной детали обычного пейзажа. Ласточка, оставаясь реальной птицей, превращается в многозначный символ — и самой судьбы, и некоего существа, которое может «прикинуться» судьбой по чьей-то просьбе; волшебницы, художницы, мастерицы, которая может формировать мир и выкраивать из него, как общего чуда, что-то для конкретного человека. Этот предметный, динамичный, одушевленный символ имеет древнюю традицию, литературную и даже мифологическую, подобно ласточкам Мандельштама, и совсем другим — Исаковского и Твардовского, и ласточке в «Ласточке» Заболоцкого (1958), где она превращается в душу лирического «я» и вместе с тем в его посланницу, и где начало стихотворения также представляет собой конкретный образ стригущего полета ласточки, хотя другому построенный. Вспомним всю серию образов птиц как представителей движущейся жизни, реальности и ее полетов ввысь, и ее способности создавать гнезда. Ласточка Кушнера — еще одна трансформация, с новым соединением в одном образе не только многих сторон жизни, но и «общего чуда» бытия.

В соседнем стихотворении — «В большом гнезде высоко над землей...» — лирическое «я» отождествляет себя с пенцом в некоем гнезде, среди «чудес», и проявляется еще одна черта поэтики Кушнера — слияние воспоминания с настоящим временем, но при этом воспоминания как превращения и превращения как воспоминания, пребывающего и сейчас в этом времени. Такие смены и слияния «земли» и «чудес» внутри повседневной реальности, ее общего чуда, проходят через всю лирику Кушнера. Чуда «простых тяжестей земли» и ночного дозора поэта. И оно включает в себя общность разных рядов явлений, вещей, людей, прошлого и настоящего, движения и устойчивости. Отдель-

ные предметы выступают как «посредники наши и общие наши друзья», даже если это просто «фрукты и чаши, графины ручного литья». Все объединяет «труда круговая порука». Она является носителем и требованием самой истины, она «тебе не позволит соврать». «Повсюду незримые связи», хотя в этих связях «душа тоскует и томится», но она же в них осуществляется.

Лирика Кушнера создает движущуюся панораму всех этих чудес, превращений, незримых связей, «круговой поруки». Самых разномасштабных — от случайного эпизода с неудачной фотографией, сделанной каким-то фотографом, до событий большого значения. В этой панораме особое место занимает ряд образов Ленинграда. «Желтоватый и недужный, / Остужающий висок, / Не оставь меня без дружбы, / Горький охтинский денек». У «ремонтных мастеровских», где «я терялся в переплете / Резких молний заводских!» Это — «прохожий», это — «гудок», и поэт просит их — «не оставь меня». Это — «Паровозный крик невнятный, / В лужах пестрая вода / И суровый смысл понятный / Ежедневного труда!» Точно так же — «мне дорог гул вечерней школы». Точно так же — «текстильных фабрик мягкий шорох». И он связан целой системой связей: «Станок сверкает, словно арфа. / Он связан ниточкой любой / Со всем, от кружева до шарфа / На музыкантше молодой». И в этом шорохе, шелестенье, прилежанье, шуршанье «на всю страну» и «я, подобно одному, / По темным улицам хожу / И все прислушиваюсь к шуму / И все рубашкою шуршу». В систему связей входят и велосипедные прогулки, самые обычные: «есть наслаждение дорогой / Еще в том смысле, самом узком, / Что связан с пылью и морокой, / И с каждым склоном, каждым спуском». Но и в самой простой прогулке есть ассоциация с более многозначительной прогулкой «с сатаной по переулку». И даже время как бы останавливается, задерживается: «Где время?» А как много содержится в простой сценке посещения какого-то темного ресторана в Тарту, где «намечались в полумгле / Слава, дружба, чистый воздух, / Локоть друга на столе!» Ибо «во всем, что было рядом, / эта подлинность жила». Но есть и «горький денек». Есть и воспоминания о Варфоломеевской ночи, параллельные воспоминаниям о Монтене. Есть и неумирающие воспоминания о войне, о народной трагедии, «следы беды, / и доблести, и вздыбленности той». Есть подчас и сила большого чувства, страсти: «Их поцелуй был, как прыжок, / От смерти на вершок». И есть сознание, что среди рассветной тишины «не



помнит куст, что делал ночью, / Каким чудовищем он был», что весь мир, этот сад — «блестящий и непрочный / Противовес небытию!» Есть и странные сны, есть картина ночного бегства, когда «в окне земля тревогу била / И листья поверху гнала. / И, запыхавшись, ночь дышала / Трудней усталого коня. / И, как безумная, бежала / Душа отдельно от меня» («Ночное бегство»). И есть «в самом легком дне, / Самом тихом, незаметном, / Смерть, как зернышко на дне». Эта всеобщая связь содержит в себе и трагические отсветы. В целом строй деталей предметного и поведенческого бытия, вещей и явлений как посредников, с их метафорическими превращениями и символическим бытием, создает картину многозначительного, даже в кажущихся незначительностях, большого естественного потока времени и труда души поэта, вглядывающегося, вслушивающегося в этот поток, не спеша соучаствующего в нем, сопереживающего, иногда прорывающегося к более быстрому, даже «безумному» движению. Включая и безумные путешествия души ночи, и воспоминания о Варфоломеевской ночи, — но и самый процесс времени и текучести бытия, ведущий к добру и свету, стройности, и незримые связи человека с общим чудом земли, бытия, с чудом самой человеческой общности, общности слова и жизни, искусства и действительности, с чудом правды. Хотя бы и высказанной тихим голосом. Так начинается тот поиск глубины и та глубина поиска, которая идет от поэтики Кушнера 60-х годов к поэтике Кушнера 70-х годов, к слиянию поэтики размышления, анализа и самоанализа и поэтики непосредственного совмещения в ласточке мастерицы, волшебницы и баловницы, то есть точности, свободной ассоциативности и зыбкости слова.

Поэтика Глеба Горбовского резко отличается от поэтики Кушнера своей нелитературностью и некой простодушностью высказывания. Также высказывания человека наедине с собой и с миром, но в более непосредственном единстве с самыми его основами, начиная с любого камешка и любого живого существа. Эта поэзия простых ситуаций и смелых, неожиданных и в то же время очень естественных, органически рожденных ассоциаций напоминает естественность и открытость есенинской речи и, может быть, простодушие Ксении Некрасовой, — но также помноженные на современную ассоциативность и новую проблематику, связанную с «правом на себя» и «поисками тепла»

(так назывались первые две книги Горбовского). В отличие от Есенина, нет буйства глаз и половодья чувств. И, при сходной любви и близости к природе, нет и специфического есенинского деревенского корня. Наоборот, это стихи городского юноши, вновь возвращающегося к природе и природному. Но «... Город, город, я твой помазанник» и «...Я и город — одно творенье» (1962). И возникает поэзия потока личности, слитой с потоком всего бытия, как бы вырастающей из него. «С миру по нитке, / и стал я богатым: / ветер отдал мне / свои настроенья, / заняло сердце у грома / раскаты, / а у пернатых — вечернее пенье» (1964). Поэзия еще более внутреннего слияния с природой («Я камень») не через метафоры или метаморфозы, как у Пастернака или Заболоцкого, и даже не через братство с ней, как у Есенина и — по-другому — у Рубцова, а путем как бы прорастания из нее. Неожиданно это перекликалось с возникновением мечты о новом пантеизме у Шефнера («Вопросы литературы», 1967, № 4), перекликалось, но и отличалось, ибо тут было нечто и большее, и меньшее, чем пантеизм. У Рубцова — почти одновременно — красота иконы выростала в душе, как трава, как ее видение или диво. Но икона все же отделялась от травы, и был необходим посредник-художник. А у Горбовского нет посредника между ним и природой, он из нее возникает. Личность человека, таким образом, обогащается, хотя и несколько расплывается, и это — еще один тип лирической личности, ее поисков себя.

Уже С. Владимиров писал, что у Горбовского «человек только выделяется из природы, только возникает», это «человек в его первозданной простоте и чистоте». Цитировал строчки раннего Горбовского: «Тело дышит, делает тело / гениально простое дело». И кратко комментировал: «Вот на этой гениальной простоте жизни и останавливается пока поэт...», для Горбовского «принципиальна» эта «простота, детскость восприятия мира». Это было верно подмечено; но следует добавить, что простота и детскость в поэтике Горбовского уже тогда включала в себя и совсем недетские элементы, и в приведенных цитатах также есть нечто отделяющее лирика от первозданной простоты и чистоты, осложняющее их. Есть элемент рефлексии, оценки глазами человека своего времени, даже в самом определении камня как «полноправного члена земли». Изюминка поэтики Горбовского и состоит, думается, в соединении возврата к простодушию естественного человека с сознательностью этого возврата, его и самопроизвольности и программности у че-

ловека, прошедшего через современный анализ и самоанализ. «Остановись, идущий мимо, / и посмотри: не узнаешь? / Я не ношу на коже грима / или другой системы / ложь / ... Я твой сосед по переходу / из бытия / в иную даль. / Мы — тело нашего народа, / его глаза, его печаль». Здесь ясно выступают элементы современной медитативной элегии и современного разговора с современным другим человеком. И подчеркнуто противопоставление натуральности — гриму, системам лжи. Простодушие, прямота обращения к любому идущему мимо неожиданно переключается с призывами к Прохожему у Евтушенко и у Вознесенского, столь от Горбовского далеких. И сознание «соседства» становится сознанием более широкой и глубокой общности всей жизни на земле и ее перехода из бытия в иную даль. А гениально простое тело превращается в коллективное тело всего нашего народа, еще один вариант общности «я» и «мы», присущее только Горбовскому сознание единой «телесной» непосредственности этой общности. Тело здесь не только тело, его глаза, но и его печаль, его душевное переживание. Один из коренных принципов мировоззрения и поэтики Горбовского — душевная телесность и телесная духовность. А его стремление к общности и с любым прохожим человеком, и со всей природой, и со всем народом выражается в форме прямой беседы.

Приходите ко мне ночевать.  
Мягче ночи моей — только сны.  
Я из трав соберу вам кровать  
на зелененьких ножках весны.

Приходите ко мне молодеть.  
Ванну примете в горной реке, —  
надо только рекой овладеть  
и держать ее гриву в руке.

Приходите ко мне погрузить,  
это лучше всего у костра.  
Надо голову чуть опустить  
и тихонько сидеть до утра.

Я процитировал стихотворение целиком, оно характерно для мотивов и всей поэтики Горбовского. Это — и описание палаточного быта в одной из экспедиций, на фоне зеленой весенней природы, где-то около ночного костра, где-то рядом с горной рекой, уголка природы и человеческого быта, описание конкретного, хотя с несколько зыбкими границами, хронотопа. Но это и разговор человека с человеком, явно отделившимся от природы и при-

глашение вновь с ней соединиться. И это разговор-программа. В программу входит непременно общение с другими людьми, может быть даже случайное, но наедине. Интонация стихотворения соединяет и разговор-обращение от имени лирического «я» к кому-то неведомому, и описательные зарисовки, систему последовательных деталей-действий, играющих роль метонимий всего этого мира; в эту описательность и призывность включены настойчивые повторы-призывы и отдельные метафоры, как бы растворяющиеся в общем потоке высказывания, но и расширяющие этот поток: травы превращаются в зелененькие ножки весны, пена горной реки — в ее гриву и т. д. Но завершается стихотворение не метафорой, а метонимической поведенческой деталью-программой, с некоторым комментарием, пояснением, но также не рассудочным.

Отметим попутно, что близость к природе здесь — близость во время некоего путешествия, дороги — в пространстве и времени. Такие путешествия играют большую роль в лирике Горбовского. «Сырой, истерзанный, поющий, / раскочегаренный весной — / стою, / шатаюсь от свободы...» За этим стояли конкретные впечатления странствий Горбовского и пестрого опыта жизни, времени. Его путешествия резко отличаются от путешествий остальных лириков этого времени — Твардовского, Прокофьева или даже Жигулина, Рубцова. В них нет никакой отчетливой направленности, они произвольны, что вдаль — неизвестно. «И пляшут прожитые годы / Вокруг лохматой головы». Лирическим событием является и сама дорога куда-то или за чем-то, и остановка в пути, у дорожного костра, и встречи в пути, не запрограммированные. Даже любовная лирика частью связана с путешествием. «Где та любовь у печки, на дому? / Мою любовь, ходячую и злую, / копят костры, тревожат комары» (1966). Все «ходячее», «сырое, истерзанное» и «раскочегаренное». Иногда беседа-встреча включает в себя и мимолетный портрет другого человека: «Здравствуй, бабушка-старушка». И во время такой встречи собеседник тоже может уподобиться явлению природы, «грустно-тихая» бабушка—камушку, и это уподобление, как некое «чудо», «вырастает из земли». Беседа обычно идет неторопливо, негромко, с непринужденным переходом от себя к другому и от другого к себе, в той или иной мере душевная, но редко духовная. Получается самооглядка без оглядки, изливание себя как взгляд на себя и на окружающий мир. Но с чувством ценности общения с людьми и «красотищи» бытия, его всеобщей конкретности.

«Красотищей» становится любая осина: «Одна... А какая красавица! / Я музыку к ней подберу...» Хотя «кожу неба болью свело ... / До чего порой тяжело, / даже звать никого не хочется» (1961).

В отличие от крупногабаритных див и чудес других лириков 30—70-х годов, у Горбовского не только нет иерархии предметов и явлений, но особую ценность получает малое в самой его малости. Хлеб и вода — как хлеб и вода. Тишина как тишина. Отсюда небывалое определение своего лирического «я» в одном из лучших его стихотворений: «Я — тихий карлик из дупла». А в другом месте: «У меня в чулане — работа, / у меня в чулане — свобода». И непереносимая общность с другими людьми, адресованность к собеседнику соединяется у Горбовского с чувством уединенности. Поиски тепла и права на себя совмещаются с поиском свободы, в том числе свободы уйти из общего потока, быть наедине с собой или со случайным встречным. В дупле, в чулане или вот около этого костра у дорожной палатки. Поэтому возникало у Горбовского и стремление отъединить свой лирический мир от того, что непосредственно волновало людей современности. «И не надо, не надо проклятых вопросов, / коли эта земля под ногами — жива!» Но не только земля, а и небо, второе небо («в пространствах собственной души» («Небо», 1964). И он же призывал: «Разворошить как муравейник / весь мир загадок и задач. Хотя — заметьте — и здесь мир сравнивается с муравейником, и призыв сопровождается серией вопросов, напоминающих детские «почему?»: «И почему родится двойня, / а ты и я — по одному?» Правда, есть и другой вопрос: «Когда казнит себя палач?» Но уже с оттенком иронии и горечи.

В более поздних стихах усиливается это стремление к размышлению: «В одном — догадаюсь, в другом — / разберусь. / Я вырос на солнце, на трупах, на каше / и так же, как век, человечен и страшен». Характерны и призыв к размышлению, к активности собственной мысли, и объединение в одном ряду солнца, трупов и каши, и определение века как «человечного и страшного». Это сопровождалось расширением лирического времени. Вместо резкого преобладания непосредственно настоящего и вместе с ним появляются стихи-воспоминания, в частности о рубцах войны на теле природы, о реальных трагедиях исторического прошлого, или хотя бы маленькие экскурсы в прошлые судьбы встреченного человека. И возникает, как верно подметил Евтушенко, движение «к пониманию многоплано-

вости мира». Например, роли «веселого зла» в нем. Понимание выражено в той же непосредственной конкретности изображения и высказывания-беседы. Появляется и стремление соотнести любую деталь текущей повседневности с чем-то самым значительным, мимолетное с вечным. «Подобрало темной ночью / доброе такси... / Вас куда? — Домой, конечно... / Ясно... Но куда? / Отвечаю: / — Трогай в вечность!.. / — Вечность? Это да». («Звезда», 1970, № 6). А в другом стихотворении, посвященном Шефнеру, говорится: «Пей сейчас / густую мудрость книг... / Лишь сегодня радуйся и верь! / ... Бей сегодня / хищника в мурло! / Выноси сейчас / себя на суд ... / ... Никакие «завтра» / не спасут» («Нева», 1971, № 2). Все это говорит уже не «тихий карлик из дупла», хотя свое дупло сохраняет, а поэт, который хочет быть и печалью народа, и его активной речью, мыслью, действием. В переключке с пафосом «Слова о словах» Твардовского, стихотворений Шефнера и «Четвертой войны» Гитовича. Но остается и специфичный для Горбовского вопрос — куда? Как будто ясно, что домой — это значит в вечность, но где вечность «проживает»? Это уже тема следующих, 70-х годов...

### 7. «Когда разгуляется...»

А теперь вернемся опять к началу этого периода и к поэту, который тогда представлял собой, вслед за Ахматовой, самое старшее поколение наших поэтов. В цикле «Когда разгуляется...» (1956—1959) Пастернак поднялся на новую, и последнюю, вершину. Цикл является естественным продолжением его послевоенных стихов.

Первое, что бросается в глаза по сравнению со всем предыдущим творчеством Пастернака, — это дальнейшее движение ко все большей, по-прежнему углубленной, простоте и возникновение небывалой ранее программности, иногда даже декларативности некоторых стихотворений. При сохранении основного метафорического начала, энергии лирического напора пастернаковского мироздания, как «страсти разряда», и основного гуманистического принципа — «мирами правит жалость, любовью внушена». Здесь — не только жалость и любовь, но и новая энергия контакта с другими людьми и со всеми основами бытия, его реальной идеальностью.

Часто цитируется ряд программных высказываний. Начиная с первой строфы открывающего цикл стихотворения

(1956) — «Во всем мне хочется дойти / До самой сути / В работе, в поисках пути, / В сердечной смуте». Это — емкая формула общего стремления всех лучших поэтов 30—50-х (да и других) годов, но с пастернаковской акцентацией значения не только работы и поисков пути, но и «сердечной смуты». В продолжении декларации — пояснение и конкретизация: «До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины». И это также перекликалось с общим ходом лирики 50-х годов, и в частности с афоризмами-формулами далекого от Пастернака Твардовского. Афористические формулы не раз встречались и в предыдущем творчестве Пастернака. Но теперь они занимают большее место, образуют своеобразные лирические сгустки, с небывалыми ранее у Пастернака обнаженностью точного прямого слова, простотой речи, повелительной интонацией обращения к самому себе, энергией системы параллелизмов коротких фраз, глаголов в неопределенной форме, обращенных лично к себе и, над своей личностью, ко всем, сжатого ритма. Интересно совпадение схемы этого ритма со стихотворением «Зимняя ночь» предыдущего цикла, сходство общей энергии интонации (но там — более «заклинательной», непосредственно связанной с мотивом метели природы и стихии человеческого чувства) Здесь интонация получает более широкую направленность, большую углубленность в самого себя; вместо повествования-описания зимней ночи — прямой разговор-обращение от себя и о себе, разговор и о самом назначении человека и поэзии, о соотношении человека с природой, с ее «живым чудом». И соответственно — большее разнообразие огласовки. Ход стихотворения после исходной декларации также включает ряд описательных элементов, разнородных и разномасштабных явлений, процессов, деталей, выступающих как серия метонимий и непосредственно возникающих из них метафор. И заключается стихотворение типично пастернаковской ассоциативной метафорой, с двойным слоем, психологическим и предметным: «Достигнутого торжества / Игра и мука — / Натянутая тетива / Тугого лука». Метафора уводит ход стихотворения в совершенно другой слой, относительно малую предметную деталь, которая, однако, получает широчайшее обобщающее значение основной контрастной сути творчества.

Другое стихотворение того же 1956 года также содержит ряд афористических формул-повелений: «Быть знаменитым некрасиво», «Цель творчества — самоотдача», «Но

надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов». И в заключение: «И должен ни единой долькой / Не отступаться от лица, / Но быть живым, живым и только, / Живым и только до конца». Ряд аналогичных формулировок, обращенных к себе, содержится и в других стихотворениях цикла. «Ты понял, что праздность — проклятье / И счастья без подвига нет» («Хлеб»). Так концентрируется этическое начало лирики, предельность самоутверждения как самоотдачи. В ряде случаев эти как бы самоочевидные для идеалов общества формулировки, принципы человечности обогащаются переходами, с одной стороны, в богатую конкретность картины реального жизненного случая, ситуации, ее динамического движения, а с другой — в более сложные лирико-философские представления. В стихотворении «Ночь» (1957) описание ночного полета летчика, динамическая, широко- и многозахватная панорама его пути, сопоставления с художником дополняется силой непосредственного лирического призыва — «Не спи, не спи, работай», — и простота этого призыва усилена не только крылатым сравнением («как летчик, как звезда»), объединяющим в один ряд летчика, художника, вселенную, но и завершающей философско-метафорической формулой — «Ты — вечности заложник / У времени в плену».

Большинство стихотворений цикла, однако, как и раньше, насыщено описанием, местами с элементами повествования, всегда разговором с кем-то и с собой, конкретностью жизненных ситуаций, обычно — наличной или, реже, недавней прошлой реальности. Чаще всего — это реальность природы, но всегда в сопряжении с человеком; иногда это сюжетные бытовые сцены любви; есть и лирический рассказ в стихах с предельным эмоциональным напряжением («Вакханалия»). В некоторых стихах, как и в предыдущем цикле, подчеркнуты мотивы трудового начала жизни человека, общества, природы, прежде всего деревенские — «хлеб», «пахота». Еще больше, чем в предыдущем цикле, в этой богатой описательной и ассоциативной конкретности, изобразительности — активность участия лирического «я» и поэтики памяти, движения времени — «круговращения земного» и его поступательного движения. И в рядах потоках метонимий-метафор, как всегда у Пастернака, — резкие переходы, совмещения, сближения без иерархии рангов самого отдаленного и повседневного, предметного и одушевленного, кратковременного и длительного, даже



вечного. Например, в той же «Ночи» в движущуюся панораму входят видимые сверху ночные бары, вокзалы, казармы, кочегары, поезда, города, явления самой разной размерности и значимости в одном четверостишии, скрепленные одной сквозной рифмовкой. И рядом — видимые снизу признаки летящего самолета: «Став крестиком на ткани / И меткой на белье». Огромный движущийся ландшафт, таким образом, приближается совсем близко к глазам именно благодаря своей удаленности, сопоставляется с самым домашним. А еще рядом, уже более широким зрением, видно, как «Всем корпусом на тучу / Ложится тень крыла. / Блуждают, сбившись в кучу, / Небесные тела. / И страшным, страшным креном / К другим каким-нибудь / Неведомым вселенным / Повернут Млечный Путь». От метки на белье до неведомых вселенных! А в следующем четверостишии — «в пространствах беспредельных / Горят материки. / В подвалах и котельных / Не спят истопники». И сопоставление этих истопников с беспредельным пространством усилено тем, что их объединяет общий огонь, пламя человеческого труда и пламя вселенной. После этого вновь появляются детали повседневного, наземного быта под пролетающим самолетом: «Кому-нибудь не спится / В прекрасном далеке / На крытом черепицей / Старинном чердаке».

Движущиеся ряды состояний природы, человеческого переживания, отношений, ситуаций, ассоциаций обычно нанизаны на стержень ключевого предметного, или портретного, или пейзажного, или бытового образа, в более или менее естественной хронологической последовательности и в малом отрезке времени, часто в едином движущемся, дневниковом, настоящем времени или воспоминании, наиболее близком, того же человека. Но в эту последовательность вкраплены — через ассоциации, или всплывающие детали, или метафоры — экскурсы в другие пространства и времена, вплоть до неведомых вселенных. И в конце обычен переход в более обобщающую картину и (или) высказывание. Все — в движении, и Пастернак подчеркивает его быстроту и многозахватность: «Снег идет, — и все в смятенье, / все пускается в полет». Или движение поезда, связанных с ним лиц, предметов, попутных впечатлений, завершающееся панорамным описанием города в конце пути: «Где всех страстей идет игра / Во имя переделки мира». В процессе движения и в его повседневности открывается высокое начало: «Снег идет — и сходит небо с чердака». Иногда «сказочный чертог». Но чаще не акцентируется

сказочность или чудесность. А просто — предельность реального многообразия; динамика наличной реальности, сопряженной с ней мысли. Высокая идеальность раскрывается размахом сопоставлений и энергией движения реальности. В отличие от поезда у Рубцова, поезд у Пастернака — это именно поезд, и прежде всего как поездка, ход движения, без всякой ориентации на символику. И вместе с тем в целом стихотворение приобретает значение предметно-динамического символа, но именно естественной символики самого бытия в понимании, идущем еще от Гете. Лирическое «я» не противостоит, а входит внутрь этого движения, и в нем самом находит утверждение. Поэтому Пастернак любит образ дороги, но не как пути к чему-то: цель дороги — сама дорога и ее даль. «В гостях и дома — / Все пережить и все пройти, / Как оживляют даль изломы / Мимоидущего пути» («Дорога») В некоторых стихах эта даль определяется как высшее, идеальное, вечное во временном начале, как «рождественская звезда», которая является и предметным символом этого начала. Но поэтика дали больше сосредоточивается на единстве движения с его изломами мимоидущего пути, движения олицетворений, их взаимопревращений и перекличек. Часто — превращений целых ландшафтов или стихий природы, ее времен, в самостоятельные живые существа, соотносенные с лирическим «я», — например: «ночной ветер», «июль», «зима».

Движение сосредоточено в стройном, при всей внутренней свободе, лирическом событии сейчас, здесь, но обычно его границы зыбки, а внутреннее строение состоит в перебирации нескольких «мигов» — «когда» и «там», обстоятельств времени и места в одном «круговращении» и смене. Иногда лирическое время, таким образом, изображает как бы чистую длительность, без ясной меры. В связи с этим возникают особые предметно-временные детали, в которых материализуется эта длительность как сама вечность. «Будущего недостаточно. / Старого, нового мало / Надо, чтоб елкою святочной / Вечность средь комнаты стала» («Зимние праздники»). Вечность как слияние времен осуществляется простой «елкой святочной», бытовой деталью малого хронотопа текущей жизни. Но как его особого момента, остановки, праздника. И при участии активности человека, его «надо». В одном из последних стихотворений («Единственные дни», 1959, январь) подчеркнуто сочетание повторяемости и неповторяемости каждого дня, и выделяется особая «череда» «тех дней единственных, когда / Нам ка-

жется, что время стало... / И полусонным стрелкам лень / Ворочаться на циферблате, / И дольше века длится день /, И не кончается объятье». Эти особые, единственные дни, как и раньше, связаны со «страсти разрядом, человеческим сердцем накопленным», с утверждением предельной человеческой близости. Но переход из времени в вечность совершается и в том ночном полете летчика, и в творчестве художника, и во всем подлинном жизнетворчестве.

Вот обыкновенный «пустующий березняк», встреченный на одной из дорог. Он превращается в метафору: «Как неготовая постройка, / Он высится порожняком». И метафора приобретает дальнейшее движение в самом лирическом «я»: «Я вижу сквозь его пролеты / Всю будущую жизнь насквозь. / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось». Прошрое, настоящее и будущее совмещены, как и в поэтике многих других стихотворений 30—70-х годов, но здесь будущее вошло в настоящее как уже ставшее прошлым; поступательное движение времени совмещено с его круговоротом, время преодолело свои подразделения в совместном бытии конкретного пейзажа — березняка, — его метафорического превращения в неготовую постройку и лирического «я» в этой постройке. И художник, вечности заложник, у времени в плену, освобождается из плена, свободно передвигается в вечности.

### **8. Последняя лирика Твардовского. «Памяти матери»**

Лирика Твардовского стала главным явлением лирики 60-х годов, еще при его жизни получила общественное и литературное признание, была отмечена Государственной премией. В последние годы о ней уже много писалось, в частности — в работах А. Македонова, А. Туркова, А. Павловского, Ю. Иванова, А. Истогиной, А. Кондратовича, В. Дементьева и других. Но детальный анализ ее поэтики только начинается.<sup>1</sup> Главное здесь — это также поиски глубины и новая глубина поисков, пафос труда души и рассмотрения этого труда самим поэтом, его взаимодействия с трудом всей жизни на земле, даже всего бытия, космоса — и по-прежнему с текущим ходом народной жизни. Отсюда небывалая пристальность психологического

---

<sup>1</sup> Подробный анализ этой лирики см.: Македонов А. Творческий путь Твардовского (Дома и дороги), с. 293—341.

анализа средствами лирики и совмещение этого анализа с анализом самой действительности; со-бытие жизни поэта и с народным сознанием, и самосознанием, стремление «прислушаться к собственной душе» «без помех» — «на дне моей жизни». Но эта как бы уединенность превращается в объединенность не только с самим собой как собственным лирическим героем, но и с ходом времени, с его самыми глубинными слоями.

Отсюда дальнейшее развитие жанра философски-психологической дневниковой лирики. Этот жанр позднего Твардовского отдаленно перекликается с пушкинскими «Стихами, сочиненными во время бессонницы». Вместе с новой переработкой мотивов тютчевской лирики и некрасовской — последних некрасовских лет. Вместе с новым переосмыслением ассоциативных возможностей, интонационных свобод величайших лириков XX века, темы и пафоса пути в лирике Блока; неожиданной перекличкой (даже в деталях сложных синтаксических медитативных ритмических конструкций) с поздним Пастернаком, с поэтикой психологизма, совмещения разных времен, соединения конкретности и обобщенности в лирике и Мандельштама, и Заболоцкого; особыми перекличками с углубленным философским лиризмом последних стихов Заболоцкого и т. д. Поворот к углубленному самопознанию и труду души был общей тенденцией лучших наших поэтов самых разных направлений и поколений тех же 60-х годов — Ахматовой, Тарковского, Слуцкого, Шефнера, Межирова, Самойлова, Винокурова, Рыленкова, Гитовича, С. Орлова, Вознесенского, Сосноры, Жигулина, Кушнера, Горбовского. И возникает неожиданная перекличка с несколькими стихотворениями военных лет, особенно с «Двумя строчками». Еще более усилилась свобода движения, разнообразия переходов интонации, систем многоплановых метонимий-метафор, вместе с лирической концентрацией, сжатостью и усилением активности обращенного в себя размышления-переживания, совмещенного, как и прежде, с тем, что вне себя. «Мир мой внутренний и окольный», на едином «смотре» собственной души, как сказано в последнем стихотворении Твардовского, уже на рубеже 70-х годов, — «Час мой утренний, час контрольный...».

Соответственно усиливается в смешанных метонимическо-метафорических и поведенческо-психологических рядах, типичных для всей лирики Твардовского, роль метафоры, переходящей еще чаще, чем раньше, в метафоры-символы. Эту роль мы видели уже в «Слове о словах», а в дальнейшем

возникает, в неожиданной перекличке с Пастернаком, множество олицетворений, хотя и не таких широких, как у Пастернака, более резко отчлененных друг от друга, более тесно связанных с психологическими, поведенческими мотивами, рядами, с непосредственной конкретностью труда души над самой собой, с ее собеседованием с другими людьми. Превращаются в олицетворения часто даже детали пейзажа: береза, сосна, куст или ветка сирени, целый хронотоп ландшафта и т. д.; даже блеклые чернила своих собственных старых записей. Эти олицетворения иногда переходят, в отличие от пастернаковских, в своеобразные коллективные персонажи (например, сосны в больничном парке), с их собственной предыдущей историей, памятью, воспоминаниями, сопряженными с авторским «я» и другими персонажами, людьми или событиями. И ряды метафор тесно связаны с рядами поступков и переживаний определенных типических характеров, в определенных конкретно-исторических ситуациях, отношениях, что лишь частично сопоставляется с более обобщенно-символическими рядами метафор-метонимий у Заболоцкого, Пастернака или у таких молодых поэтов, как Кушнер. Главной формой высказываний становится дневниковая запись своего душевного состояния, воспоминания, размышления, как и раньше у Твардовского, связанного с объективными ситуациями, событиями, не зависящими от лирического «я», с более или менее определенным хронотопом — очень разноразмерным. Это и детали пейзажа — «дымок садового костра... над поселковыми задами», в определенную часть осени, когда «листва и на земле еще пестра, / Еще не обесцвечена дождями» («Там-сям дымок...», 1967). Но и судьба всего человечества, «мальчиков наших» и «весенних веточек» («В случае главной утопии...»).

Часто лирическое стихотворение имеет два или более слоев движения этих объективных ситуаций, ставших лирическим событием или поводом, сопоставленных друг с другом и с явным или скрытым движением лирического «я». Один из движущихся слоев (как и у Пастернака и — по-другому — у Заболоцкого) обычно связан с конкретным ключевым образом. Но этот образ имеет собственную предысторию, непосредственно переходящую в его теперешнее движение. Например, упомянутая история сосен в больничном парке начинается строчкой: «Как неприятно этим соснам в парке — / Там-сям, вразброс, лесные перестарки, / Стоят они — ни дома, ни в гостях, / Прогонистые, выросшие в чаще, / Стоят они, наружу голизной, / Под зимней

стужей и жарой палящей, / Защиты лишены своей лесной». Это — точное описание судьбы остатка от «родного бора», превращенного в больничный парк, с дополнительными деталями, отражающими в настоящем их прошлое. А дальше в олицетворение включается другой слой — неожиданное сопоставление завываний ветра в деревьях с мычанием пьяных голосов. Сравнение «снижает» и тем самым заостряет трагизм и красоту «торжественной песни родного бора», ее превращения в мычание пьяных. Кульминация судьбы сосен обрывается многоточием, за которым еще более неожиданно всплывают две строчки, указывающие, о каком парке идет речь и о какой параллели сосен с людьми. «Но чуток сон сердечников и психов / За окнами больничных корпусов». Больше ничего не сказано. Но вскрывается главный слой лирического события, хотя и подводный, — другая коллективная судьба и переживания людей, их контраст и параллель с судьбой сосен, бывшего бора. А разговорный прозаизм («психов») оттеняет и концентрирует по контрасту, путем психологической антисимметрии, трагизм судьбы людей и природы. Аналогичные олицетворенные пейзажи или другие образы какой-то объективной ситуации, квазиописательные или с более или менее активным участием прямого высказывания от имени «я», часто с более прямым уподоблением природного ландшафта и ландшафта души, играют в последней лирике Твардовского небывало большую роль. И еще более плотную лирическую упаковку и свободу движения получают тема и поэтика времени, совмещения в едином образе прошлого, настоящего и будущего, как это наметилось еще в юношеском стихотворении «Рожь отволновалась». Но теперь гораздо более сложное и многоплановое. Как, например, сквозной образ сирени в стихотворении «Все сроки кратки в этом мире...».

Во многих других стихотворениях Твардовского этих лет предметные детали-метафоры и поведенческие ряды выступают как форма прямого высказывания о себе. В одном из самых замечательных его стихотворений — «На дне моей жизни, / на самом доньшке...» — олицетворение совмещается с о веществе, и затем психологический ряд естественно переходит в некий сопутствующий пейзаж. «Захочется мне посидеть на солнышке, / На теплом пенушке». Поведенческая деталь дальше раскрывается, детализируется, создается образ пейзажа «недалекого вечера». Пейзаж отмечен реальными приметам ранней осени («пала» листва), предвечернего дня, но потом прямо возвра-

щается к теме дна жизни. Пейзаж приобретает дополнительное значение начинающегося вечера человеческой жизни. Затем лирический комментарий «от себя» не развивает уподобление, а без внешней видимой связи высказывает невысказанное: «И пусть оно так, / что морока немалая — / Твой век целиком, / да об этом уж нечего». В последующей заключительной строфе опять совмещаются психологический и наглядно-поведенческий образ: «Я думу свою / без помехи подслушаю, / Черту подведу / стариковскую палочкой», с переходом в конечную горько-оптимистическую самооценку и метафору: «Нет, все-таки нет, / ничего, что по случаю / Я здесь побывал / и отметился галочкой». Метафора продолжает и подводный ход скрытой думы о мороке прожитой жизни, такой, что уж «нечего» об этом говорить, и скрытое самовозражение. Было что-то и кроме мороки. Как неожиданное повторное горячее восклицание «нет ... нет», дополнение и опровержение предыдущего хода, и контраст между ощущением дна жизни и продолжающего светить, хотя уже предвечернего, «солнышка», с оттенком в этом слове непосредственной любви, связывающей человека и окружающий мир. А сопоставление — неожиданное и как бы снижающее — всей человеческой жизни с бюрократической «галочкой», условной пометкой об исполнении — в данном случае приобретает слитную силу и горькой иронии, и грустного юмора, и предчувствия близкого конца, и ощущения неразрывной связи погруженного в себя человека с реальностью окружающей природы и всей жизни, со всей ее морокой и чем-то светлым. А певучие дактилические окончания, уменьшительные обороты вносят дополнительный оттенок в богатство переходов временами как бы затрудненной, неторопливой, раздумчивой беседы с собой. Эта беседа богата подводными ходами, всплесками горячей речи, оттенками иронии и юмора, свободой синтаксических, ритмических звуковых переходов, границ строфики, как мы это видели уже в «Двух строчках», но здесь в рамках другого типа разговора.

В большинстве последних стихотворений Твардовского процесс труда души становится процессом самого лирического высказывания, передающего этот труд, в его непосредственности и в его напряженности, в его самопознании и в его новой сжатой силе. Движение интонации становится, с одной стороны, все более кратким, замкнутым в самой своей кажущейся отрывочности, а с другой стороны, текущим, непосредственным — как одно дыхание, которое парадоксально включает в себя и перерывы дыхания. Отсюда

ритмико-синтаксические и звуковые конструкции с подвижными, скользящими и многоплановыми границами и некоей пунктирностью, рассеченностью паузами, недосказанными («да об этом уж нечего»), неоконченными фразами (типа «а если»), пропущенными словами; подчас речью как бы неуклюжей, формирующейся в процессе своего произнесения. И удивительное разнообразие, на тесной площади 10—20 строк, строения фразовых единиц, иногда тоже усеченных, но с вводными предложениями, а также часто, несмотря на недоговоренность, с настойчивым повторением ключевых слов, поворачиванием их смысла в разных контекстах. И соединение чисто разговорных оборотов, анжамбеманов, с настойчивыми, как в песне, параллелизмами, их быстрым нарастанием.

Элементы метонимических-метафорических рядов и ряды в целом часто превращаются в реалистические символы, но сохраняя полноту конкретности признаков собственного, несимволического и немифологического бытия, — как эти сосны в парке с их приметамы — голизной, прогонистостью, метелками вершин и т. д. И характерна лексическая свобода в любых, даже философско-психологических, наиболее обобщенных медитациях. «Допустим, ты свое уже оттопал». Слово «оттопал» в философской лирике звучит весьма необычно. И дальше в том же стихотворении: «Но вдруг подумать: нет, спасибо в шапку, / От этой сласти береги нас бог». И в конце: «И, может, меньше нашего наврут». Но среди этого предельного просторечия — вполне литературный и даже книжный оборот: «И позади — остался твой предел. / Но при тебе и разум твой, и опыт». И вкраплен емкий предметно-психологический эпитет — «Чертой ревнивой обводя свой след». «Ревнивая черта!» Другой пример — краткости, энергии, прямоты лирического высказывания и выразительности заключительной поведенческой детали-метонимии-метафоры-афоризма: «Я сам дознаюсь, доищусь / До всех моих просчетов. / Я их припомню наизусть, — / Не по готовым нотам. / Мне проку нет, — я сам большой, — / В смешной самозащите. / Не стойте только над душой, / Над ухом не дышите». Это — почти программа и ведущего лирического начала, и формы его выражения. Сюжетно-повествовательные и драматизированные элементы, прямое многоголосье лирики с середины 60-х годов уходят в некую глубину, но иногда возрождаются в стихах, которые были прямым откликом на крупные исторические события (например, «Памяти Гагарина»). И в них также происходит расширение лирической свободы,



многообразия пластов времени, голосов людей, иногда целой эпохи («А ты самих послушай хлебобобов»).

Последнее стихотворение Твардовского, помеченное 1970 годом, подводит в этом отношении итог и намечает новое начало. Здесь он обращается к самому себе, как к своему особому времени. Это уже упоминавшееся «Час мой утренний, час контрольный...». Оно перекликается с мотивом «единственных дней» Пастернака. Но трактовка времени — другая. Особый час, утренний и контрольный, — прежде всего конкретный час рабочего распорядка, отрезок времени. И конкретный час труда души, самопроверки, безусловной правды: «Все, что вольно или невольно / Было, вышло не то, не так» — то есть и продолжение мотива права и обязанности памяти. Но вместе с тем это «час открытий еще возможных» И стремление «верней его подстеречь» — «До того, как пустопорожних / Ни мечтаний, ни слов, ни встреч» Полнота правдивости — условие возможности открытий, воля к ним, пока еще жизнь не кончена. Но, как и в «На дне моей жизни...», после суровой самооценки следует и некоторое самовозражение, надежда, переходящая здесь в призыв к дальнейшему действию: «Но еще не бездействен ропот / огорченной твоей души. / Приобщая к опыту опыт, / Час мой, дело свое верши». В четырех строчках соединены два разговора и два мотива: обращение к самому себе, как к другому человеку, и к своей душе, как душе этого человека, — еще раз повторение «ропота» души и открытие в этом ропоте того, что может преодолеть «огорчение». И второе обращение к своему «часу», как к самостоятельному лицу, способному и обязанному действовать. Час своего времени отделяется от своего «я», оставаясь его частью; подобно тому как в стихах Заболоцкого душа отделялась от него, оставаясь его душой. Таким образом, не только связываются прошлое и современное, но и настоящее обогащается «приобщением», накоплением реального опыта, и в этом суть «дела» часа. И призыв: не просто — делай, а «верши», то есть делай с силой, верой.

Интонация стихотворения продолжает общий ход интонаций лирики Твардовского 60-х годов, но еще больше увеличивается кажущаяся неуклюжесть, даже бессвязность и недоговоренность речи, и в ней, через нее — острая направленность основной мысли-переживания, душевного труда, его напряженность в тесном пространстве 16-ти строк. Движение высказывания осуществляется с возвратами и повторениями, не только поворотами ключевых слов и главного лейтмотива, но и его трансформациями.

Слово «час» повторяется пять раз, и каждый раз в новом контексте, в новом облаке значений, при сохранении исходного смысла. Дважды повторяется, что «контрольный» и что он «мой», трижды повторяется «ни» и «не» — что усиливает роль как бы отрицательных определений. И при всей кажущейся затрудненности, бессвязности речи — ее строгая смысловая, эмоциональная, звуковая организация.<sup>1</sup>

Все это осуществляет лирическую свободу как организованность, организованность — как предельную свободу интонации. Совмещение аналитической, даже как бы расщепленной медитации и непосредственного, как бы алогического потока сознания; объективности отделения себя от себя и его активности. Его конкретности и символичности. В последних стихах Твардовского наиболее полно выразились возможности жанра — дневниковой записи, отрывка из записной книжки — и лирического времени этого жанра, его концентрации, его длительности и меры в однократном обращении к одному собственному часу. И его многоголосья — целых три голоса — в одном голосе своей огорченной души. Его разговорности, как исповедальности и вместе с тем некоей повелительности, но обращенной не к Политехническому музею, а к самому себе и чему-то самому общему в видимом и невидимом мире своей души.

Но до последней встречи со своим особым часом создал Твардовский еще один синтетический лирический жанр, как бы совмещающий все жанры его лирики и 60-х и предшествующих лет. Это был цикл «Памяти матери» (1965).<sup>2</sup> Цикл объединяет четыре стихотворения с единой общей темой прямого автобиографического отклика на смерть матери. Каждое является и самостоятельной лирической

---

<sup>1</sup> В системе звучаний — обычное для Твардовского соединение естественного многообразия русской речи, с полным набором гласных и (кроме одной) согласных и выделением нескольких звуковых доминант. 50 % рифм на [о], усиленных системой внутренних рифм, ассонансов, консонансов, синтаксических и ритмических параллелизмов. Свободное движение одного из поздних дольников Твардовского — на основе трехстопного анапеста, с обилием сверхсхемных ударений в первой стопе и скользящих пауз во второй и третьей, в соединении со свободной строфикой, вариациями размерности и построения фраз.

<sup>2</sup> Краткий разбор всего цикла и отдельного стихотворения — см.: М а к е д о н о в А. Анализ лирического произведения (стихотворение Твардовского «Как не спеша садовники орудуя...»). — В кн.: Анализ литературного произведения. Л., 1976. См. также: М а к е д о н о в А. О Твардовском. — В кн.: Твардовский А. Стихотворения и поэмы, М., 1971; Д е м е н т ь е в В. Исповедь земли. М., 1980, с. 256—260; М а к е д о н о в А. Творческий путь Твардовского, с. 324—341.

целостностью и органической частью целостности всего цикла. Цикл завершил многолетнее движение одной из главных тем всего творчества Твардовского, в переплетении с другими ключевыми темами и мотивами, особенно развитыми в последнем периоде его творчества: жизни и смерти, памяти, человеческой общности, судеб человека и судеб народных. Совмещены главный мотив последнего прощания сына с матерью, мотивы воспоминаний и автора и матери и клубок мотивов, с ними сопряженных прямо и косвенно, метонимически, метафорически, символически. Движение цикла не отвечает простой хронологической последовательности только что пережитого события, ни жизни матери, ни движения памяти, что резко отличает поэтику цикла от предыдущей «семейной» лирики Твардовского, хотя есть фрагменты единой истории жизни, воспоминаний, движения времени, частью как бы бессвязные, но внутренне целостные. В лирике Твардовского 60-х годов и всей советской лирике цикл выделяется многоплановостью, насыщенностью повествовательными, диалогическими, драматическими, описательными элементами, объединенными единым лирико-психологическим сюжетом и единой медитацией, благодаря чему цикл совмещает признаки своеобразной лирической поэмы, рассказа и вместе с тем единого стихотворения.

В первом стихотворении совмещены общие размышления о прощании с матерями, прощаниях всех сыновей и всех матерей, и обобщенный лирический рассказ об истории их жизни, их отношений, и сквозной мотив сознания неравноценности любви матери к сыну, как высшей и безусловной, и любви сына к матери, с нотой некоторой виновности сына. В рассказе, в свою очередь, совмещены естественная хронологическая последовательность и ее нарушения. Ритм трех разлук — первой, когда сын «еще в нашей юности ранней» уходит из материнского дома в самостоятельную жизнь; второй — женитьба сына, с последующим продолжением его жизни — «а там — за невестками — внуки», и последней, после многоточия, с резким скачком: «И вдруг назовет телеграмма/Для самой последней разлуки/Ту старую бабушку мамой». Однако с самого начала звучит мотив последнего прощания, «задолго до крайнего срока». «Крайний срок» объединяет все этапы человеческой жизни в конечной ее границе; время замыкается. Но в истории прощаний заключена, системой метонимических деталей, сопоставлений, история матери, обобщенная, но с конкретными деталями история семьи как принципа человеческой жизни. Последняя разлука как бы реализует первую строку, исход-

ный мотив. Движение времени совмещает свое течение и свою меру. Все это выражено с высокой степенью лирической концентрации в 20-ти строчках, единым высказыванием-размышлением, без называния себя, но и о себе, — единой цепочкой характерных для Твардовского поведенческих метонимий, единой сложной интонацией сдержанно-скорбного, оттененного горьковатой иронией над собой размышления-описания («От щедрой души позволяем/Заочно любить их невесток»), включая звуковую организацию. Традиционная куплетная строфика типа стансов, трехстопный амфибрахий осложнены звуковой структурой, создающей своеобразную музыкальную организованность разговора-размышления-рассказа.<sup>1</sup> Звуковая система создает внутреннее напряжение внешне спокойной аналитической медитации и является, как увидим дальше, музыкальной увертюрой последующего лирического движения.

Второе стихотворение резко отличается от первого переходом к изображению индивидуальной судьбы матери. Но описан только один, наиболее тяжелый период ее жизни — «В краю, куда их вывезли гуртом,/Где ни села вблизи, не то что города,/На севере, тайгою запертом,/Всего там было — холода и голода». Но за исключением вводного четверостишия тяжесть этой жизни описана лишь косвенно — через ее воспоминания о той тайге, о том, «Как не хотелось там ей помирать, —/Уж очень было кладбище немилое». И о том, как матери, в противовес, «виделись во сне/Не столько дом и двор со всеми справями,/А взгорок тот в роди-

---

<sup>1</sup> Из рифм — 40 % на [o], причем все — в первых трех строфах, в третьей строфе — сквозные и усилены внутренними рифмами («родного — порога», «платочки — носочки»), ассонансами. Затем 20 % рифм на [y], в том числе прямой повтор слова «разлука», только в разных падежах. Этот повтор непосредственно соединяет первую и последнюю разлуку — еще один пример диссимметрии лирической структуры. Концентрация рифм на [a] в последней и первой строфах усиливает звучание другого ключевого мотива. Общее отношение суммы гласных к согласным близко к среднестатистическому — 71,4 %. Но среди ударных гласных 33 % [a], что отличает их общую огласовку от огласовки рифм; причем большая часть [a] сконцентрирована в первой и последних строфах, и повторения слогов *ай-ам-ма-ан* создают звуковое усиление основного ключевого слова стихотворения и всего цикла. Повышенная частота всех [y] (4,2 %) по сравнению со среднестатистической (3,3 %) создает дополнительный звуковой мотив, переключаящийся с мотивом разлуки, проходящим и дальше через весь цикл. Среди согласных, при сохранении общей для Твардовского близости к повседневной естественной речи, все-таки также имеются повышенные по отношению к ней частоты: [к+к'] — 5,2 % — в 1,5 раза больше среднестатистической; [р] — 5,0 % — почти в 2 раза; [м+м'] — больше чем в 1,5 раза, а также [j], [с+с'], и сильно понижена частота [т+т'].

мой стороне/С крестами под березами кудрявыми./Такая-то краса и благодать,/Вдали большак, дымит пыльца дорожная». Краса и благодать родного кладбища как предмет снов и мечты женщины, насильно вывезенной в чужой край, — вот типичная для Твардовского косвенная, метонимическая деталь и вместе с тем метафора всего трагизма судьбы человека. А в самом воспоминании, в самой этой мечте-сне матери глубинно раскрывается характер русской крестьянки, кроткой, покорной судьбе, стойкой, готовой к смерти, с неослабной привязанностью к родным местам, с глубоким чувством их красоты, красоты даже самой смерти в родных местах, сопряженной с жизнью родной природы, дорог и дома. И высказано это от лица матери много лет спустя, с предельным внешним спокойствием, типично разговорной интонацией — «так-сяк», «а то», с обычным для Твардовского обилием тире. И как сложное воспоминание о воспоминании матери, слитной речью, совмещающей язык и матери и лирического «я», как это часто бывает у Твардовского. И завершается рассказ-воспоминание о рассказе-воспоминании драматической сценкой, переходом из прошедшего в настоящее того момента рассказа, в котором сталкиваются мечта, сон и действительность; тут впервые в цикле возникает прямая речь лирической героини: «— Проснусь, проснусь, — рассказывала мать, — /А за стеною — кладбище таежное...» Возникает эта реплика и уходит в глубину, и больше уже не повторяется до последнего стихотворения цикла. А затем, после многоточия, — резкий переход от рассказа-воспоминания к теперешнему реальному кладбищу: «Теперь над ней березы, хоть не те,/Что снились за тайгою чужедальнею./Досталось прописаться в тесноте,/На вечную квартиру коммунальную». Выступает на сцену и лирическое «я», хотя не говоря о себе, а только комментируя рассказ. И неожиданная метафора резко переключает ряд трагического прошлого в ряд современного быта. Кладбище — вечная квартира коммунальная! Только Твардовский был способен на такую метафору. Она внешне снижает и внутренне усиливает трагизм воспоминания и теперешнего переживания, вносит элемент трагической иронии сугубой прозаизацией. Комментарий завершается переходом в обобщение и оценку: «И не в обиде. И не все ль равно,/Какою метой вечность сверху мечена./А тех берез кудрявых — их давно/На свете нету. Сниться больше нечему». От коммунальной квартиры переход к вечности и ее «метам». И вносится дополнительный трагический штрих: умерли и те березы. Там, в том краю

мать преодолела смерть, но теперь ее смерть как бы удвоена смертью ее мечты и родной красоты. Заключительные полстрочки лаконичной отрывочной фразой подчеркивают остановку времени и жизни, переход из времени в вечность. Вечность здесь, как и в других стихотворениях Твардовского, — это то, что выходит за рамки конкретного времени, его сроков, хотя сама является последним сроком и хотя продолжает жизнь в посмертном общении (вспомним — «Мы слышим в вечности друг друга и различаем голоса»). Критик В. Дементьев усмотрел в последней строфе некое «смиренномудрие, такую поразительную отрешенность от малых сует света сего, что нельзя не увидеть в этом глубочайших народных корней его творчества». Малой суетой назвал критик муки той жизни, где люди могли мечтать хотя бы о смерти в родном краю! Но в какой-то мере традиционные черты характера русского народа проявились действительно в этой фразе, проявились, однако, как слова матери, а не сына. Проявились и его горькая ирония, и сила горя, — горя и своей матери, и народа. А выражение «сниться больше нечему» доводит трагизм до предела. Ход интонации в заключительном комментарии, в последней строфе становится более отрывистым, резко обрывает более плавный поток предыдущего воспоминания-рассказа. Обрывает, как сама последняя разлука. Четверное отрицание в последней строчке («негу» и «нечему», дважды «не») подчеркивает суть смерти, как перехода бытия в небытие, и вместе с тем скрыто подготавливает переход к прямому описанию последнего прощания, похорон в следующем стихотворении. И весь ход лирического сюжета, интонации продолжает и усиливает скорбное размышление первого стихотворения — конкретизацией, индивидуализацией события, его приближением к глазу и слуху, продолжением и изменением звуковой организации: пятистопный ямб вместо амфибрахия, с чередованием мужских и дактилических рифм, что придает ямбу некоторую певучесть, несколько другая огласовка рифм и всего стихотворения.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Вместо [o] господствует [a] — 43,75%; [o] — 25 %, [э] — 18,4 % (все во второй половине стихотворения). Сквозные [a] выделяют четвертую строфу, сквозные [o] — первую. Появляются рифмы на [и], исчезают на [y]. Но в общем наборе гласных сохраняется повышенная частота [y] 4,2 % против 3,3 %. Отношение гласных к согласным становится ниже среднестатистического — 65,3 %. Среди согласных резко — в отличие от первого стихотворения — преобладают [т+т'] — 7,4 %; затем [н+н'], в соответствии со среднестатистическими рангами; но распределение остальных отличается, как и в первом стихотворе-

Третье стихотворение — «Как не спеша садовники ору-  
дуют...» продолжает концентрацию и конкретизацию собы-  
тия, его хронотопа, посвящено изображению самого послед-  
него прощания, похорон матери, даже только их конца —  
процесса засыпания могилы. Но мать, в отличие от первых  
двух стихотворений, не названа, не назван и сын; только  
из сопоставления с предыдущими стихотворениями можно  
понять, о чьих похоронах идет речь. Лирическое «я» участ-  
вует как незримый свидетель, своеобразный репортер или  
оператор кинохроники; все описание в отличие от предыду-  
щих стихотворений идет в едином движущемся настоящем  
времени, времени записи в дневнике по ходу похорон.  
Эта концентрация основного события цикла и его хронотопа  
делает стихотворение кульминацией цикла. Кульминацией  
основной темы последней разлуки, — но вместе с тем на  
время отходит тема памяти и судьбы самой матери. Более  
того, первые две строфы — треть стихотворения — пара-  
доксально заняты описанием не похорон, а того, как садов-  
ники не спеша закапывают яму при посадке деревьев, —  
того, что параллельно и контрастно возникало в сознании  
присутствующего «я». И дальше три строфы заняты описа-  
нием труда могильщиков, их спешки, в противовес неспеш-  
ности садовников, — параллелью и контрастом труда жизни  
для жизни и труда жизни для смерти как труда самой  
смерти. Горе сына дано через это сопоставление и только  
в последней строфе прямо прорывается как комментарий-  
обращение к самому себе, как вздох и стон: «Чтоб только  
все еще короче». Таким образом, кульминация лирического  
напряжения последней разлуки передана через внешне  
нелирическое, через квазидокументальный очерк, хронику-  
репортаж, с элементами безмолвного драматического дей-  
ствия, своеобразной пантомимы участников сцены, через  
систему поведенческих деталей, жестов, поступков дей-  
ствующих лиц — садовников, могильщиков, ассоциирую-  
щихся с действиями пожарников и других людей. В одном  
месте вкраплена прямая речь («давай, давай») торопящихся  
могильщиков, совмещенная с внутренним голосом наблю-  
дающего. Тем не менее стихотворение проникнуто подлин-  
ным глубоким лиризмом, с высокой лирической concentra-  
цией однократного высказывания. В этом движении можно  
различить три потока, то уходящих в глубину, то подни-

---

нии, повышенной частотой [р+р'] — 5,7 % против 4,7 %; [м+м'] —  
4,9 % против 3,1%, и кроме того — в отличие от предыдущего —  
[в+в'] — 4,4 % против 3,2 %.

мающихся вверх, текущих совместно, слитно, но с разными скоростями и связанных с разными голосами разных людей: садовников, могильщиков, самого сына.

Не останавливаясь здесь на ходе этих потоков, их метонимических, скрыто или явно метафорических и символических рядов, проанализированных в упомянутых выше статье и книге автора, скажу лишь несколько дополнительных слов о звуковой организации стихотворения. Она связана с предыдущим общностью метрической схемы — пятистопного ямба, в первой части стихотворения чередованием мужских и дактилических рифм, частично — их огласовкой. Но затем дактилические окончания сменяются хорейскими, и общая схема рифмовки — более сложная. Звуковая система и продолжает, и обновляет системы предыдущих стихотворений<sup>1</sup> и также связана с ключевыми словами и с общим звуковым впечатлением от похорон, копки, сдержанного глухого рыдания, горя, вздохов, плача.

В целом, по сравнению с предыдущими, стихотворение отличается еще большей психологической углубленностью, другой структурой лирического времени, превращением двух поведенческих рядов в самостоятельные потоки образов, с разным временем, и вместе с тем в метонимические и метафорические символы; дальнейшей детализацией описания и расширением его обобщенного, метафорического, символического смысла, — мотивом внутренней связи и контраста труда жизни и труда смерти, труда души любящего сына, их совместности.

Следующее, последнее стихотворение — может быть, вершина и всей лирики Твардовского, — заслуживает особого детального разбора, на котором здесь нет возможности задерживаться. Отметим только самое главное. От предыдущего отличается, во-первых, возвратом к теме второго стихотворения и к структуре воспоминания в воспоминании, но с расширением и усложнением. Во-вторых,

---

<sup>1</sup> Огласовка рифм объединяет их огласовки на [а] и [о] (по 33 %). Причём сквозной [а] выделена четвертая строфа, сквозной [о] последняя строфа, с её заключительным стоном-вздохом, перекликаясь с первой строфой второго стихотворения. Вновь появляются рифмы на [у] — 16,5 % и впервые на [ы]. Общая частота [у] ещё больше увеличивается, — 6,3 %, почти в два раза больше среднестатистической. Отношение гласных к согласным — 65 %, т. е. как и в предыдущем стихотворении понижено по сравнению со среднестатистическим. Резко повышены частоты [к+к'] — 10,3 % против 3,5 %; а также [р+р'] — 6,5 % против 4,7 %, [в+в'] — 6,2 % против 3,9 %; [j] — 5,9 % против 3,7 %; [г+г'] — больше чем в два раза, [п+п']. Повторяются группы фонем [кр], [гр], [ро-ру-ор] и др.



расширяется время истории жизни матери, начиная с «девичьих слез» и ее предыстории, из «далекой-предалекой деревенской старины». И возникает заключительная ассоциация с приближающимся «последним перевозом» самого лирического «я». В-третьих, появляется еще один большой движущийся слой — истории песни и сопоставления с ней жизни человека, народа в разных прямых и метафорических смыслах. Четыре строчки из бытующей с детства матери старинной народной песни внесены в эпитафию и трижды повторены в тексте: «Перевозчик-водогребщик,/Парень молодой,/Перевези меня на ту сторону,/Сторону — домой...» И текст начинается вопросом из невидимого и неопределенного во времени диалога сына с матерью, после возвращения из того края: «Ты откуда эту песню,/Мать, на старость запасла?» И вот ответ матери, который переходит нечувствительно в слитный голос, слитный рассказ матери и сына. Отметим, что совершенно тот же эпитафию был на много лет раньше использован в стихотворении Исаковского «На реке», датированном еще 1928 годом, так же с пометкой «Из народной песни». Это показывает и древность песни, и связь ее с циклом свадебных народных песен, девических прощальных, с мотивом перевоза на другую сторону речки как фольклорного символа разделяющего течения жизни. Мотив перевоза как прощания «навек» имеет и другие древние, даже мифологические корни, с другим смыслом — перевоза из жизни в смерть (вспомним хотя бы Харона). У Исаковского эпитафию лишь очень косвенно перекликается с темой стихотворения, судьбой современного деревенского перевозчика-паромщика, когда на месте парома строят мост. У Твардовского сплетены накопившиеся веками прямые и символические мотивы и новые конкретные судьбы матери, самой песни, жизни и смерти. Соответственно чередуются повторные цитаты из песни с картинками жизни и высказываниями. В центре рассказа и композиции — период жизни в том краю, где «текла река другая,/Шире нашего Днепра» и где «леса темнее,/Зимы дольше и лютей» и «Даже снег визжал сильнее/Под полозьями саней». Характерны для поэтики Твардовского укрупненная деталь-метонимия-метафора, совмещение конкретного и ассоциативного пейзажа, описанного с предметной точностью, с психологически углубленной метафорой-олицетворением «снег визжал больней». Подчеркнутая жизненная сила «завезенного слова» становится дополнительной метонимией-метафорой силы культурной традиции, духовного, эстетического начала. А цитата из песни получает тройное значение. Непосред-

ственное значение переезда с одного берега реки на другой. Ассоциации-контраста с выходом замуж и прощанием девушки с родным домом и с родными местами, но также в двух смыслах. Перевоз как образ всякого крупного перелома в жизни и даже контакт жизни со смертью проходит через всю поэтику Твардовского, включая знаменитую переправу в «Василии Теркине». И здесь трансформируется в конце стихотворения как «последний перевоз». И соответственно этому перевозчик из «парня молодого» превращается в «старичка седого». Последний перевоз из жизни в смерть относится и к матери, и к предчувствиям лирического «я». «Отжитое — пережито,/А с кого какой же спрос?/Да уже неподалеку/И последний перевоз». Вспомним — «И не в обиде» во втором стихотворении. Также звучит как будто и примирение с судьбой от имени матери, и нежелание искать виноватого, и все же еще более активен вопрос — с кого же можно спрашивать и как? И неожиданно поворачивается смысл понятия «дом» по ту сторону реки. Два смысла — и первоначальный, как родного дома, в родном краю, и совсем противоположный: быть может, и сама смерть — это дом, возвращение в ту родную землю, из которой вырастает жизнь, как об этом пишется в стихотворении Ахматовой «Родная земля». Мотив, перекликающийся с общим мотивом замыкания цикла жизни и с мотивом контрастной совместности труда смерти и труда жизни в труде похорон.

Конец возвращается в начало и продолжается в новом начале, а старина возрождается в обновлении. Прощание с матерью — это прощание с той стариной и воскресение связи времен, памяти — в песне, в человеческой общности, связи поколений, силе любви, многозначности последнего перевоза. Песня продолжается, живет, жив и человек в своей памяти и песне. Родство и разрывы времен, поступательно-ритмическое движение бытия и небытия в самом бытии человека, семьи, смены жизни и смерти времен выражены и движением лирического стихотворения. Его интонационная система приобретает поэтому особенно глубокое смысловое значение.

В этом стихотворении эта система наиболее многопланова и многозначна. Соединены рассказ, скрытый и явный диалог, напев. Сердечность прямого лирического высказывания и углубленность лирического воспоминания-размышления. Поэтому начинается стихотворение как вопрос и кончается возвращением к себе, вопрошающему. Конструкция, перекликающаяся с конструкцией ряда стихотворений

Твардовского. Заключительная рефлексия в себя развивается дальше в особую тему ряда его стихов. Отсюда и слияние чисто разговорных элементов интонации («Ты откуда... мать, на старость запасла» и т. п.) с медитативностью и общей ясно выраженной щемящей песенной мелодией. В ней — еще один вариант излюбленной метрической схемы Твардовского — четырехстопного хоря, как и в «Песне» 30-х годов, как и в «Василии Теркине», как и в «Теркине на том свете», где человек пережил последний перевоз, но вернулся домой, к матери-жизни, Родине, земле, человеческой общности, а не «к последней квартире коммунальной». Особо важная третья строчка цитаты из песни выделена нарушением правильности этого хоря.

В стихотворении 44 строки, 11 строф; это самое большое стихотворение цикла, что отвечает и объемности его содержания. Традиционная куплетная схема осложнена четырехкратным повторением цитаты из песни, каждый раз с новым облаком смыслов и звуковых переключек и более сложной системой рифмовки и всей звуковой организации.<sup>1</sup> Музыка стихотворения в целом сильно отличается от остального цикла, но все же сохраняет общую концентрацию [p + p']. Музыка разговора переходит в музыку разговора-песни, вскрывает таящееся во всей интонации цикла мелодическое начало, совершает прощание с матерью поминальной песнью — соло, дуэтом и хором.

Целостность стихотворения, его смыслов и звучаний, лирически оформляет трагический катарсис всего цикла. Переключка с мотивами первого и второго стихотворений представляет собой еще один вариант диссимметрии лирической структуры. Мы видели многообразие смысла и звучаний, развитое из основной стержневой темы и пафоса, во всех стихотворениях цикла. Но теперь еще яснее можно подчеркнуть, что весь цикл совмещает конкретную историю судьбы матери — с автобиографической достоверностью

---

<sup>1</sup> Сквозных рифм больше, чем в каком-либо другом стихотворении Твардовского (в шести строфах из одиннадцати), в том числе восемь на [o], одна на [a], одна на [э]. В общей системе рифм также преобладают [o] — 46,7 %, затем [a] — 26,6 %, [э] — 20 %; есть [ы] — 6,6 %, но отсутствуют [у] и [и]. И впервые общая частота [y] — 3,4 % — близка к среднестатистической. С другой стороны, общее отношение гласных к согласным — 74,1 % — существенно выше среднестатистического, довольно резко отличается от двух предыдущих стихотворений, что здесь ясно связано с усилением напевности. Среди согласных еще больше повышена частота [p + p'] — 6,66 %, но в отличие от других стихотворений также частоты [д + д'] — 5,1 % против 2,9 %, [п + п'], [с + с'], [н + н'].

судьбы самого поэта — и целый ряд вариаций и ассоциаций темы и пафоса Матери, Материнства, Сыновнего начала и вообще начала Семьи во всех перипетиях жизни человека, народа, даже всей жизни на земле, связи времен, истоков и концов памяти; домов и дорог жизни и смерти, всего бытия. В этой теме есть переклички Твардовского с Заболоцким и другими поэтами, но с особым развитием именно принципа семьи, дома, «перевоза», истории и движущегося настоящего, и непосредственные переклички с проблематикой, поэтикой, жанрами «домов и дорог» на этом и том свете, жизни и смерти во всем творческом пути Твардовского. Но в этом цикле достигнута небывалая концентрация в одном непосредственном лирическом отклике, одном лирическом событии, одном высказывании лирического «я» и его многоголосии — совокупности этих мотивов: новое, еще более сложное и вместе с тем еще более целостное движение лирического времени, поглощение им времени повествовательного и драматического, разнообразных их пластов; новое соединение земли и неба, детализации и обобщения, конкретности и символики, разговорности и музыкальности стиха. Психологизма, углубления в душу и широты социальной, временной панорамности, событийности.

Существенным дополнением к «Памяти матери» являются стихотворения «Памяти Гагарина» и «На сеновале». В обоих — очень разные, но тем не менее глубоко внутренне связанные истории человеческой мечты, путей, выхода за рамки «воза повседневности», путей высокого полета в будущее. В обоих — чувство глубокой связи с матерью — родной землей, со своими истоками. В обоих — живые люди современности, в их реальных днях и далях. В «Памяти Гагарина» (1968) дополнительное начало — соединение земного и небесного в прямом, не только метафорическом смысле, реальности выхода человека в космос и космоса человеческой души. Первый космонавт, героическая, необыкновенная личность, показан как «жилец земли», «геройский этот малый» и «свойский парень, озорной и милый», «просто человек среди людей», и в нем «сын земли смоленской/Землей-планетой был усыновлен». Так косвенно и в этом космическом взлете человека подчеркнуто начало преемственности, материнское-сыновнее-семейное начало, и начало дома на любой дороге, благодаря чему космический корабль сравнивается с «посудиной», и это сравнение не снижает, а еще глубже вскрывает высокую реальность современного живого, действенного человека, который на века свой

строит Дом, вселяет в него небо и землю. И в путешествии на небеса, в космос остается свойским парнем, простым и милым.

Общим итогом развития лирической поэтики в последней лирике Твардовского, таким образом, стало одновременное расширение и углубление труда души как содержания и формы лирического высказывания. Труда души как углубленного самопознания, в нераздельной слитности с углублением во всю окружающую действительность, как напряженного раздумья наедине с самим собой и с миром как товарищем-собеседником. Труда души как труда самого слова, свободного и напряженного движения лирической интонации, как бы ищущей саму себя в ходе общения «я» с «ты» и со всем бытием человека.

### *Выводы*

Период с 1953 по 1965—1968 годы в целом был периодом нового общего подъема русской советской лирики, особенно быстрого вначале, всех поколений лириков, начиная с Ахматовой и Пастернака и кончая широким фронтом новых талантов. Подъема активности лирики, отразившей подъем активности личности и народного лирического начала в эти годы, его разнообразие, его многонаправленность, — в рамках основных принципов и традиций, сложившихся уже в 30—40-е годы, но сильно трансформированных, расширившихся. Заболоцкий, Твардовский, Пастернак представляют собой и главные направления поэтики этого подъема и его вершинные пункты. А стихотворения Евтушенко, Вознесенского, Окуджавы, Рубцова, Жигулина, Горбовского, Кушнера — главные направления следующей волны поэзии, поднявшейся именно в эти годы. Не удалось детально разобрать и новые вершинные стихи Ахматовой, и ряд стихотворений поэтов, наметивших другие пути развития лирики. Например, Высоцкого, Сосноры и других. Но с меньшей детальностью мы попытались это сделать на примере творчества крупных поэтов разных поколений и направлений — Мартынова, Гарковского, Смелякова, Слуцкого, Шефнера, Гитовича, Орлова, Винокурова и по необходимости еще более кратко — ряда других.

Общим основным во всем движении лирики было дальнейшее расширение ее площади, тематики, мотивов, поэтики.

Новый пафос внутренней свободы, права на себя, преодоления ложных запретов, рассвобождения интонации. Свободы именно как чувства ответственности за себя, других, за весь ход народной жизни. В весьма разных, часто перекрещивающихся и контрастных вариантах. Особое значение получили тема и поэтика пересмотра путей — своих и других, активности самопознания, лирического анализа и высказывания, вопросов к себе и к эпохе. И поисков внутренней опоры этой активности. В связи с этим трансформировались и развились тема и пафос памяти, в том числе и памяти «жестокой», разных ее слоев, глубин, структур. Наметилось систематическое влечение к наиболее глубинным мотивам народной памяти, переключки человека со своими истоками, переключки настоящего и будущего не только с ближайшим, но и давнопрошедшим. У некоторых поэтов в этой связи впервые — или вновь — возник пафос преемственности с самыми древними традициями, корнями исторических судеб Родины. Возник новый поворот к сближению человека с его почвой — почвой русской деревни и русской народной культуры в целом, в частности обновление пафоса натурального трудового человека, «доброто Фили» и ему подобных.

Таким образом, усилился и заострился тот принцип конкретной связи времен внутри новой конкретности нашей жизни, который в начале 30-х годов намечался лишь у Твардовского и немногих других, а теперь стал главным у большинства поэтов. Отсюда увеличилось, с одной стороны, разнообразие литературных направлений, жанров, разных типов лирики, в частности повествовательно-лирического размышления, дневника, двух- и многоголосой беседы; с другой — жанровый синтетизм и общее стремление к синтезу опыта классического русского реализма и поисков и проб поэтики XX века. Благодаря этому могло переплетаться продолжение традиций Есенина, Маяковского, Хлебникова, преломленных через разные направления поэтики и 20-х и 30—40-х годов. Продолжалась тенденция нового повышения — вплоть до разнообразной символики — ассоциативной свободы стиха вместе с его строгой организованностью, разных сочетаний точного и многозначного слова. В целом все это продолжало пафос соединения «земного» и «небесного», «дива дивного» в самом конкретном «земном», Пегаса и трудолюбивой лошади поэзии, везущей «воз повседневноности». В самой краткой метафорической формулировке расширение этого принципа можно определить как слитное чувство вселенной и

чувство земли.<sup>1</sup> Такое соединение в широком смысле является принципом всякой подлинной поэзии. Но именно в этот период развития советской лирики он был заострен, получил новое содержание и форму — и в связи с выходом человека в космос, и в связи с общим процессом движения НТР, движения общества, народного сознания. Отсюда и новый размах конкретности лирики — начиная с конкретности стихотворения о том, как любимая стирала, и кончая конкретностью стихотворения о первом человеке-космонавте. И происходило углубление этой конкретности, благодаря которой в небывалой раньше степени самое отдаленное может стать самым домашним и, наоборот, космический корабль становится домашней посудиною, а обычный полет летчика становится полетом через миры в вечность. Это было новым этапом лирической свободы и углублением в себя как углублением в мир, и наоборот. Поиск глубинной музыки естественнейшего разговора с собой, другими и всем Бытием, Временем; со всей страной, даже со всем человечеством. Разговора домашнего, эстрадного и трибунного, с новым многообразием языковых сдвигов (но без гротеска и остранения), прозаизмов и поэтизмов; высказывания о себе, о других, диалогической, ораторской, песенной, повествовательной, описательной речи — часто в рамках одного стихотворения.

---

<sup>1</sup> См.: Македонов А. Чувство вселенной и чувство земли (Заметки о путях новаторства в поэзии). — В сб.: Герой современной литературы. М.—Л., 1963, с. 184—207,

## *Семидесятые. Поиски глубины и глубина поиска*

---

Прежде всего — нужна ли эта особая глава? Ряд авторов (А. Пикач, А. Кондратович, П. Мовчан и др.) считают, что это десятилетие не принесло ничего принципиально нового по сравнению с 60-ми годами. Отмечают, что в 70-е не появились новые большие таланты масштаба Ахматовой, Пастернака, Заболоцкого, Твардовского. И все наиболее крупные поэты 70-х сформировались гораздо раньше и только продолжали свой путь. А самые молодые поэты, несмотря на обычно высокий профессиональный уровень, в основном только варьируют высказанное до них.

И все же есть особенности, отличающие, начиная с конца 60-х и в течение всех 70-х, от предыдущего периода, и есть новые самобытные поэты, хотя пока трудно еще говорить, в какой степени они сопоставимы с именами предыдущего периода по своей поэтической значимости. Эта широкая поросль — очень разной размерности и направленности роста — как целое намечает некоторую новую волну движения лирики: в ней выделяется несколько ярких индивидуальностей, в том числе уже называвшихся в работах ряда критиков (Ал. Михайлова и других). И этот список можно было бы значительно увеличить. А поэты, продолжавшие свой путь, в той или иной мере внесли в него существенно новое. Наконец, новую жизнь и влияние на поэтику получили стихи ряда крупнейших поэтов предыдущих периодов, впервые или заново опубликованные, — Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, Пягровых, Тарковского, и менее крупных, но также значительных поэтов — К. Некрасовой, А. Прасолова и др. И продолжают новые открытия старых залежей, лежавших



под спудом. Ожили многие традиции Блока, Анненского, Бунина, Есенина, творческий опыт лучших стихов Ходасевича. Более углубленно осмыслено наеледие Маяковского, ранний и поздний Заболоцкий, даже оберинуты.

Продолжение основных тем, мотивов предыдущего периода, даже с увеличением их пестроты, совмещалось с некоторым изменением, дополнением акцентов. В частности, мотивы памяти о войне с фашизмом и других исторических трагедий прошлого, дополненные мотивами переключки отцов и детей. Жестокая память о войне в лирике ее участников получила новое освещение и значение. С одной стороны, лирика памяти стала еще более сурово-точной, без прикрас. Получили новое значение и прямые переключки, реминисценции военного времени, начиная с перепечаток некоторых давних стихотворений 40-х годов. Так, в собрании стихов поэта-фронтовика Глеба Пагирева «Лицом к огню» заново зазвучали такие стихотворения 1946 года, как «Дорога», «Время». Но в том же сборнике их органически продолжает цепочка стихотворений-воспоминаний-размышлений, написанных гораздо позже и уже в последние годы, в которых новым светом просвечены события тех лет — тяжесть борьбы со смертью за жизнь на земле, и торжество этой жизни тогда, в момент самой этой борьбы, и позже, как традиция любви и дружбы, зародившихся в том огне, перед его лицом. Отсюда — стихи-воспоминания о фронтовой любви («В сорок третьем», «На фронте») и мотивы общего «воспитания чувств» «на всю жизнь» опытом мужества, стойкости, ответственности, непреходящей силы того фронтового братства. Для ряда поэтов характерна даже своеобразная ностальгия об этом братстве (многие стихи Винокурова, Самойлова, Дудина, С. Орлова и др.), и незатихающий мотив тяжелых следов тех испытаний — и физических болей, незаживающих ран, напоминающих о себе («Осколок под сердцем» Пагирева), и других, более сложных следов войны, например трудностей новых отношений человека с неизгладимыми чертами жестокой памяти («Ты говоришь — я никому не нужен...»).

Разнообразный и вместе с тем внутренне очень целостный клубок аналогичных мотивов проходит в лирике ряда поэтов: Шефнера, Самойлова, Дудина, Сергея Орлова, Винокурова, Межирова, Слуцкого, Друниной, Азарова и многих других. Очень характерны стихотворения-воспоминания-переключки настоящего с прошлым в двухтомнике участницы войны Юлии Друниной. Суровая память войны дополнительно обязывает и память всей жизни, память

обо всем ходе событий, как это мы видели уже в поздней лирике Твардовского. И вот в самых последних стихах Дудина, уже 80-х годов: «И память жизни строже/Беседует со мной». Эти мотивы перекликаются с новыми: тревогами, опасениями, ощущением глобального катастрофизма эпохи, возможности гибели человечества, надежда на ее предотвращение («Ночь» в том же цикле), и одновременно — новая оглядка на все пройденное («Поле жизни»). С этой волной стихов сливаются первые публикации или перепечатки стихов поэтов, только начинавших во время войны, как уже цитировавшиеся стихи Николая Старшинова. И первые публикации поэтов, которые в силу тех или иных причин не могли или не хотели выразить стихом свой военный опыт, свою память и теперь впервые выступают в печати, иногда с подлинной силой чувства (например, Павел Булушев, Игорь Михайлов). Аналогичное явление мы видели и в прозе на примере появления замечательных произведений Кондратьева. Появляются сборники избранных стихов, подытоживающие уже довольно большой и разнообразный путь, в которых по-новому звучат в новом контексте стихи военных и первых послевоенных лет, и с ними неожиданно перекликаются некоторые стихи с нотами душевного беспокойства, поиски уже самых последних лет (например, в сборниках избранных стихов С. Давыдова и С. Ботвинника). Так сформировался целостный, но многоструйный поток стихов поэтов разных поколений, разных времен, соединенных единым принципом и пафосом памяти. К стихам непосредственных участников войны в этом потоке примыкают стихи поэтов, войну не переживших, но так или иначе ее вновь и вновь переживающих. Часто они сопровождаются автобиографическими мотивами военного детства, подчас прямыми воспоминаниями о погибших на войне отцах, воспоминаниями, вспыхивающими иногда с необыкновенной новой яркостью, как в уже ставшем знаменитом стихотворении Юрия Кузнецова о том, как живым факелом шел погибший отец в смерть — и в бессмертие. Или множество стихотворений, навеянных теми или другими воспоминаниями, следами войны, даже в обычном современном мирном пейзаже, или в каких-то встречах, бытовых картинах и т. д., как в ряде стихотворений Горбовского. И создан уже целый лес стихов о героике войны глазами и сердцем людей нового поколения, встречающихся с погибшими как бы при их жизни или воскресшими. Общеизвестна серия лирических песен, сюжетных в той или иной мере, Владимира Высоцкого, с этой тематикой, этим лирическим пафосом.

Таким образом, прошлое получает новую жизнь. Иногда это стихи серии «лирики детей», чувствующих ответственность перед отцами, стремящихся подчеркнуть эту ответственность (например, у Вячеслава Кузнецова).

Эта лирика представлена очень широким и очень неравноценным «строчечным фронтом», но в целом она открыла новые возможности поэзии и поэтики 70-х, и последующих лет. Она часто создает особое ощущение своей судьбы и хода времени. Особенно много стихов о природе, о любви. Например, у Е. Рывиной, — с новой особой глубиной чувства.

В пейзажной лирике, наряду с мотивами домашнего начала в самой природе, ее устойчивости, ее глубинной близости к человеку, иногда возникает и столь характерный для конца 50-х — начала 60-х мотив лирического путешествия, поэтика панорамы движения по стране и вместе со страной во времени. Таков сборник А. Чепурова «Синий утес». Синий утес, другие утесы перекликаются с «родниками», со всем большим и малым этих путешествий. И поэт смог увидеть «на склоне сопки Ленина портрет», а в своем личном путешествии — дорогу «к самородному слову». Самородное слово рождается с трудом и не у многих, но — рождается.

Появились новые струи философской лирики, с одной стороны, и лирики одухотворенной повседневности, в частности лирической песни — с другой. Еще шире стал поток стихов о связи человека со своими истоками, землей, традицией. Настойчивая «экологическая» лирика напоминала о необходимости беречь природу, дружить с ней. У некоторых поэтов продолжается конкретная проблематика современной деревенской жизни (например, С. Викулов). Но в общем преобладали, скажем в отличие от прозы Ф. Абрамова, В. Белова, Распутина и других, более отвлеченные от повседневных трудов и забот направления. С другой стороны, распространилось острое чувство томления, беспоконья, тревоги, — чувство новых поворотов истории, «еще безвестных потрясений», выражаясь словами Твардовского В полной мере это относится и к лирике этих лет. Продолжались поиски слитного чувства вселенной и чувства земли, но и прежде всего дальнейшие поиски новой глубины<sup>1</sup>. И в смысле глубины их взаимопроникновения в реальную конкретность лирических событий,

---

<sup>1</sup> М а к е д о н о в А. Поиски глубины и глубина поисков. — Лит. газета, 1972, 23 августа, с. 5.

размышлений, переживаний, и в смысле устремления в глубину и сложность человеческой личности, и в смысле углубления самого поиска средствами стиха. Если, например, в начале 60-х годов в одном из типичных лирических пейзажей Самойлова писалось: «Листвой наполнены деревья, / деревьями наполнен сад. / А где-то в высшем измерении / садами полнится закат», то это уже было выражением тенденции соединить конкретный пейзажный образ с неким чувством «высшего измерения» за его пределами, совместить землю и небо таким образом. Но в середине 70-х тот же поэт дал другой пейзаж: «А у моря снег лежит / Свежим берегом Вселенной» («В Пярну легкие снега...»). И рядом читаем: «Но внешний мир — он так же хрупок, / Как мир души» («Пройти вдоль нашего квартала...»). Мир души становится исходным для сравнения с внешним миром. Конкретный снег на берегу моря непосредственно отождествляется с берегом вселенной.

Усилилось общее стремление к устойчивости эстетических и этических ценностей. Оно захватило и таких поэтов, как Вознесенский, который в предыдущий период провозглашал прежде всего принцип стремительного обновления, полета ракеты. А теперь уже у него звучит стремление преодолеть «транзитность», «вокзальность». И у ряда других поэтов — самых разных — от Сосноры до Л. Озерова, Горбовского.

Усилился пафос дома и домашнего — и в прямом, и в расширенном, метафорическом и символическом смысле, как пафос чего-то исконного, устойчивого, пребывающего, связующего с прошлым, с традицией, сопрягающегося с мотивами семьи, родства, родных мест, всей родной земли, того, что — помните — мы видели в 30-е годы в поэзии Твардовского, но теперь в более резком противопоставлении мотивам дороги и с дополнительной темой ухода, потери и восстановления дома. Характерно множество стихов о доме и в более прямом смысле. Например, у Горбовского на смену или параллельно мотивам странствия и «вокзалов» с конца 60-х годов: «Построил дом, как прадед, топором...» (1969), «Возвращение в дом, под родное крыло...» (1971), «Дом» (1973) и др. Этот поворот захватил и ряд самых молодых поэтов конца 70-х. Например: Н. Бусыгина — «Когда приближаешься к дому, / Весь мир приближаешь к себе» (1981); Светлана Тарханова — «Печь топлю, какая радость! / Есть еще на свете печи...» и в заключение — «Дом люблю, какое счастье! / Есть еще на свете дом!» (1982). У Горбовского это связано с общим написанием: «Возвращение в дом, под родное крыло — / Неизбывная тема россий-

ских поэтов. /Возвращаюсь и я, оставляя седло» («Возвращение в дом», 1971). Но с желанием возвратиться в дом сопрягается совсем другое стремление, продолжающее страннические мотивы молодого Горбовского, — стремление к еще более далекому путешествию, к некоей мечте, легенде, как бы реализованной действием, — «Так и хочется в море заплывать далеко, /Далеко за маяк, где лишь ветер поет, /где лежит Атлантида и помощи ждет». Желание открыть погибшую Атлантиду, оказать ей помощь, желание даже «Достучаться до звезд...» (1974) и желание лежать зимой на печке несовместимы, но именно в этой несовместимости — характерная черта не только нового Горбовского, но и большого потока всей лирики 70-х годов. И с поисками Атлантиды и стремлением «в вечность скользнуть» сопрягается устойчивый мотив возврата к реальности русской истории. Отсюда переключки с Рубцовым в посвященной ему небольшой лирической поэме «Русская крепость» (1977) и большом стихотворении «Видения на холмах», открывающем сборник под этим названием (1977) — стихотворении во многом параллельном и контрастном почти одноименному стихотворению Рубцова. Мотивы дома, жилья, жизни, земли непосредственно переходят в мотивы внутренней тревоги за всю родную страну, ее людей, в форме прямого обращения и раздумья.

Тема домашних ценностей, не только деревенских, но и городских, проходит через косяки стихов, часто переключаясь с темой родной улицы, города, городского ландшафта, городских культурных ценностей, традиции, семьи, памяти опять-таки у разных поэтов — от Кушнера до Горбовского. Показателен набор этих мотивов у ленинградской поэтессы, уже поколения 70-х, А. Векслер («Поле зрения», 1980). Не только «Моховая улица» с ее родным домом, хотя и поставленным теперь на капитальный ремонт, но сохранившимся в воспоминании, а даже записная книжка ассоциируется с домом. И образ «Фонтанного дома» совмещает в себе несколько пластов времени, памяти самого города, завершаясь памятью об Ахматовой. Тема родной городской окраины, ее домов, улиц, людей стала одной из главных тем лирики О. Дмитриева, а также Передреева и других. Родной переулок своего детства, юности не раз вспоминается в песнях Высоцкого. Иногда эти темы получают существование новое положительное содержание, например у Шефнера, у Горбовского, того же Дмитриева. Но иногда эти радости воспеваются и с оттенком горькой иронии, как в стихах Зои Эзрохи.

Мотив дома имеет очень разные варианты: от сугубо жизнерадостных до тоскливых, от утверждающих до иронических, от поэтизирующих патриархальные деревенские традиции до вводящих нас в конкретный мир современного города. Наряду с этим мотивом вновь возникает и тема стремительного движения по некоей дороге, хотя бы даже у пропасти на краю. И в отличие от синтеза ключевых образов дома и дороги у Твардовского акцентируется их разрыв, иногда переходящий в трагические судьбы человека и даже всего бытия. Но чаще просто акцентируется самый факт движения, изменчивости хода времени, обычно в сопоставлении с ходом памяти. В сборнике Л. Мочалова «Незримое пламя» (1975) — это одна из центральных тем, причем подчеркивается неопределенность движения, его направленности. «Это время — из коротеньких секунд... невесомая бегущая вода.../с этим временем мы ревностно спешим,/устремляемся за временем большим.../это время, как течение подо льдом.../я слежу за ним — никак не услежу.../им в далекую поездку я включен,/но пока еще не знаю ни о чем.../Еду, прошлое теряю на ходу,/а мне кажется, что все еще иду». И незримое пламя — это именно время, которое «точно бремя в самом себе несем/...Мы временем горим/ и время точно пламя/незримое творим». У Нонны Слепаковой — другой вариант темы: «Ты напиралась на одно:/что время мчится своенравно/...Необходимо потому/Отнять у времени свободу.../Ты говоришь, — а все вокруг/живет привычным изменением.../Как ветер через рукава,/прохладно время проскользнуло,/Как догоню его сама?» Проблема времени стала одной из главных в лирике Вл. Соколова, и в ней продолжился мотив совмещения будущего с настоящим в лирике Заболоцкого и Твардовского. «Все уходящее уходит в будущее... Я могу с небывалым уменьем рассказать все, что будет сейчас». И в пейзаже — «Мне дорого то, что весной/Меня посетили они,/Как будущее за спиной,/Осенние дальние дни». При явной переключке с предшественниками есть новый акцент — подчеркнуты активная роль входящего и прямое участие лирического «я» в этом совмещении времен. Другой вариант — у Вознесенского. Его «ностальгия по настоящему» (в двойном смысле — как времени и как подлинности, истинности современного) включает в себя и путешествия в прошлое и более напряженное ожидание некоего особого будущего. «Пусть мы скромны и бренны,/Но, как жемчуг, усердно/ вызревает в нас Время,/как ребенок под сердцем./И внезапно, как слон,/в нас проснется, дубася,/

очарованный звон Чрезвычайного Часа». И призывает в заключение — «Да не минет нас чаша Чрезвычайного Часа». Скопление метафор акцентирует и мотив внутреннего созревания времени, и выделение в нем особого Чрезвычайного Часа. «Река времен» стала одной из главных тем и в поэзии Юнны Мориц. Здесь «третий глаз», дарованный поэзии, дает «чувство будущего». Вспомним «Вторую память» Шефнера, но там она, вторая память, не ограничивалась тайными силами «третьего глаза». Вариант Кушнера — «Времена не выбирают...» («Канва», 1981). Время — это объективная, внешняя необходимость, и суровая, но с просветом впереди. «... Что ни век, то век железный, /Но дымится сад чудесный». Время — это «испытанье», но вместе с тем оно неотделимо от нас самих: «кожа, а не платье», и «с нас — его черты и складки».

Вариации темы «зала ожиданий», «вокзала», транзитности, дороги, поисков в самой неустойчивости «постоянства дороги» (Л. Озеров) проходят через всю поэзию 70-х годов с весьма разными оценками, но с общей констатацией двойственности мотива и поисками ее выражения. Обычно с помощью конкретных и вместе с тем символических лирических событий, ситуаций, деталей, уподоблений. Например, в превосходном стихотворении Слепаковой «Фонтан». Фонтан сопоставлен с растущим «белым деревом», у него «пульс упорный, /оживляющий сады». «Бесконечно воскресая, /Плещет стройный твой поток, /Мне на плечи отрясая /Счастья колкий холодок! /Простодушно и прекрасно /Вечной жизни торжество — /Созиданье постоянства /Из движенья самого». Реалистическая символика, вся поэтика этого стихотворения продолжает поэтику философской лирики предыдущего периода, переключается с Заболоцким, Шефнером, Кушнером, но с новым взаимослиянием конкретности деталей, с развернутым олицетворением, психологизмом, символической многозначностью. «Счастья колкий холодок». Непосредственное ощущение от брызг воды фонтана сливается с открытием в себе, в лирическом субъекте особого душевного состояния, которое в свою очередь наделяется и предметным точным уподоблением («колкий холодок»), и включается в контекст сопоставления фонтана с творчеством вечной жизни, а эта вечность в свою очередь наделяется признаками конкретной человеческой личности, простодушной и прекрасной.

У некоторых это стремление найти постоянство в непостоянстве переходит в стремление открыть для себя нечто надвременное или вневременное. Отсюда возникают и по-

пытки средствами лирики возродить и обновить мифологическое время. Один из последних сборников Винокурова так и назван — «Мифы». Эта мифология далека от действительной мифологии. На деле идет речь о конкретных ситуациях современной или древней жизни, конкретных людях с их неповторимым собственным временем, жизнью, судьбами, но с переключками этих судеб и с мифологическими образами, проходящими через историю человеческого сознания, поэзии. И с характерной тенденцией — в любом жизненном событии и переживании найти что-то как бы достигающее устойчивости мифа (или хотя бы устойчивости замороженного мяса мамонта у Вознесенского). Этот поиск сопрягается и с новой формой поиска чудесного в повседневно-реальном, вечного в мгновенном, некоей тайны, сказочности в конкретных фактах современной или исторической жизни человека, народа. Отсюда переключка тем дома, дороги, памяти, устойчивости и движения, временного и вечного с чувством тайны и некоего чуда, человеческой жизни — тайны внутри любой повседневной бытовой реальности. Вот у Кушнера: «Придешь домой, шурша плащом, / Стирая дождь со щек: / Таинственна ли жизнь еще? / Таинственна еще. / Не надо призраков теней: / Темно и без того. / Ах, проза в ней еще странней, / Таинственной всего». Если у Кушнера мотив таинственности жизни сопрягается с мотивом ее познаваемости неким «биологом», то есть наукой (хотя познание делает жизнь еще более таинственной), и если у Кушнера эта тайна содержится в реальности «прозы», доступной и поэту, и ученому, и любому человеку, то у многих поэтов просто подчеркивается таинственность жизни и всего бытия как нечто главное в ней. У Юнны Мориц «тайнопись» — главная суть бытия. А Игорь Шкляревский озаглавил свой последний сборник «Тайник». Вспомним, что мотив тайны усиливался с годами и в творчестве Шефнера. И что Заболоцкий писал о мире очаровательных тайн, который должна открывать, постигать, воспроизводить поэзия. Но в отличие от поэтики предыдущих лет в лирике 70-х на первый план выступает самый процесс движения тайны и движения человека к тайнам — прежде всего через погружение в тайны собственной личности. Но через это — в тайну всей реальности. Более того, по Б. Ахмадулиной («Тайна» — Лит. газета, 1982, 12 мая), «все, что не тайна, — вздор». Квазиреальный пейзаж, бытовой случай, а февральское полнолуние у поселка Панева (пять дней назад) оказывается глубокой тайной. «Но есть ли впрямь Панево? Есть ли я? / Где обитает тот, чье имя тайна? / Пусть мимоходность



бытия случайна, /Есть вечный миг вблизи небытия». Так возникает новый мотив тайны самой тайны.

Отсюда дальнейшее увеличение роли метафоры, символа, провозглашенной еще в конце 20-х годов, возрожденной и продолженной в конце 50-х метафорами и параболами Вознесенского и других, на новый уровень поднятой реалистической символикой Пастернака, Заболоцкого, Твардовского. Н. Матвеева писала: «Мне самой непонятно — /Отчего это я невпопад, /Поглядев на полоски и пятна, /Вспоминаю про шар и квадрат. /Как могу несовместные вещи, /Врозь простые, но странные вместе, /Надевать на единую нить!.. Отголосок рисует /Против правил и этак и так /И, резвясь, воедино связует /Марс, Афины и старый башмак». Это также не было само по себе новым. Связывать Марс, Афины и старый башмак умели уже и Хлебников, и Маяковский, и Пастернак, и Мандельштам, и Заболоцкий. Но теперь поиск такой связи достиг новой заданной «резвости» и антирассудочности. Так возрождался принцип соединения «безумия» с «умом», который мы прослеживали выше. И часто, как мы видели, бывали рассудочные поиски антирассудочности. Но было и подлинное умение увидеть «недоступное», попадать в него именно через движение «невпопад». Возникла своеобразная полемика со всякого рода рационализмом, у самых разных поэтов — от того же Вознесенского до столь ему противоположных Л. Озерова или Василия Федорова. Характерна двойственность и цельность лирики Вознесенского и его поэм последних пятнадцати лет. «Человек на 60 процентов из химикалиев, /на 40 процентов из лжи и ржи. /Но на один процент из Микеланджело! /Поэтому я делаю витражи». Это язык, целиком порожденный жаргоном эпохи НТР, но суть здесь в утверждении «одного процента» высшего творческого начала. И в творческом начале теперь подчеркивается нечто выходящее за пределы успехов разума: «Скрытымным» — языков праматерь. /Глупо верить разуму, глупо спорить с ним. /Планы прогнозируются по сопромату. /Но часто не учитываем «скрытымным». И Вознесенский напоминает: «Но не забывайте — рухнул Рим, /не поняв приветствия: «Скрытымным!» Заумный или животный возглас «скрытымным» здесь — звуковой образ-символ всего стихийного, темного, из которого вырастает реальное историческое движение, реальность человеческих связей. А «Рим» здесь — образ-символ всего рационально организованного и в особенности государственного. В современных условиях это означает, что движение в будущее не может быть основано только на рассудочных расчетах

типа «сопромата», должно учитывать и стихийное, нерациональное, но реально существующее. Витражи, мозаика Вознесенского теперь исполнены поиском соединения разума и чувства, их наиболее бесспорных ценностей, и лучшие стихи — подлинности лиризма, новой исповедальности. Например, в «Исповеди», с ее экспрессией монолога-диалога, заклинательной интонацией, усиленной, в частности, настойчивой, мелодической сквозной рифмой, напором звучения. Отсюда пафос одного из последних сборников стихов Вознесенского «Соблазн» (1978): «чувствую, значит существую». И правда чувства подчеркнута романтическим образом, личной и сверхличной силы любви «к Тебе». Этот возврат к блоковской символике, однако, сочетается с пестрой конкретной мозаикой современности, прозаичностью и даже грубоватостью ее деталей, неожиданными выходами в психологическую портретную и сюжетную лирику, причудливо смешанную с потоками метафор и ассоциаций. А затем — правда чувства переходит в «безотчетное» (сб. «Безотчетное», 1981): «Есть в душе у каждого, / Не всегда отчетливо, / Тайное отечество / Безотчетное» (с. 14). Заметьте: это безотчетное — вместе с тем нечто тайное и личное — связано со сверхличной общностью, с «отечеством». Это уже большее, чем призыв прислушаться к «скрытымным»... Безотчетное выражает дальнейшее стремление к внутренней лирической свободе, к преодолению запрограммированности. Но эти декларации сопровождаются вполне «отчетными» рассуждениями, комментариями. В поэтике всей лирики Вознесенского 70-х с еще большей пестротой совмещаются и непосредственные зарисовки конкретного «воза повседневности» быта, природы, исторических событий, воспоминаний, человеческих отношений (в частности и особенности — сложных судеб любви), иногда соседствуют бытовые портреты («Проводница») и разнообразные сказочно-символические образы («Воздушные лыжи»). Иногда и малоудачные эксперименты — фигурные стихи, мозаики прозаических и стихотворных кусков в духе умеренного модерна. В целом чувствуется и кризис лирической системы Вознесенского, и реальный поиск, хотя еще чего-то весьма неопределенного.

Поэзия «безотчетности», ее полемика с рассудочной рациональностью проходит через ряд стихов самых разных поэтов с разной степенью отталкивания от этой рассудочности. Молодой поэт С. Стратоновский критикует разум еще хлеще: «В степи мирской мы рады остановке. / Путь страшен и тяжел. / И нуждается в веревке / наш разум —

безумный осел». И в соседней строфе в противовес этому «безумному ослу»: «Тихий дом устроим под звездами./Разведем неслышимый огонь./И лишь сердце — таинственный конь/Будет мчаться куда-то ночами». Все же и в этом тихом доме есть какие-то космические, звездные контакты, и неслышимый огонь сопрягается с бегом таинственного коня. Такие сопряжения характерны и для многих других поэтов, которые не расправляются так лихо с разумом.

Возникла и струя лирики со стремлением «из колеи осточертевшей выпасть». «Развоплощенность — это путь свободы», и тут же: «...я оторвался от своих корней,/И эта память мне уже чужая,/И я уже другой». И вопрос — «Куда летит трамвай, и жизнь, и время?» (О. Чухонцев — «Бывшим маршрутом», 1973). Но у того же поэта, с его потоком смятенного сознания, есть сильное стихотворение о встрече с мертвыми отцом и матерью — как о бессмертии корней личности, родовой преемственности. Здесь шла речь о доступности недоступного, о реальности нереального и также соединялась конкретность с символикой. Это соединение, как и аналогичные «встречи» живых с мертвыми, мы уже прослеживали во всей лирике 30—60-х годов. Но теперь и в них резко усилились поиски самого внутреннего, таинственного. И возник мотив связи «пути свободы» и «развоплощенности», — то есть преодоление движением к свободе ограничивающих ее рамок, существующих форм наличного бытия. С этим связан новый разговор о роли «души». Встречи с душой являются исконной темой лирики, но новыми стали не только частота этих встреч, а и поведение души. У разных поэтов — по-разному. Сергей Орлов написал даже стихи о «бунте» своей души, бунте против психологии «члена профсоюза», который врет и трусит «только в крайнем самом». Другой вариант открытия души пережила Юнна Мориц. Она в обстановке повседневного быта, «на вокзале, с вещами, в толкучке, внушающей грусть», вдруг заметила: «...я обладаю, поскольку страдаю,/Душою, которая есть». Но писала при этом: «противен мне бессмертия разор». Ибо душа заключена в самой бренности, неповторимой ценности текущих дел жизни. Как писал Кушнер, можно соединить в своей душе «весь мир и комнату», причем и душе еще остается место.

Это хорошо видно при анализе пути таких поэтов, как Самойлов, Межиров, Винокуров, с одной стороны, Соснора — с другой. Происходит некоторое как бы расконкречивание, расплывание границ отдельных предметных и поведенческих деталей в движении лирического размышления,

переживания, как это мы видели на примере поэтики Тарковского. Возникает даже своеобразный неосимволизм в разных вариантах. Один из новых его вариантов — творчество Юрия Кузнецова. Он резко отталкивается от повседневности и утверждает принцип «дали рядом с собой», предельной укрупненности лирического переживания-события. И поиска некоего освещающего текущий поток жизни света, исходящего из чего-то за пределами этого потока. В стихотворении «Фонарь» начало: «Где мудрец, что искал человека/С фонарем среди бела дня?/Я дитя ненадежного века,/И фонарь озаряет меня». И концовка: «Сомневаюсь во всем, кроме света,/Кроме света не вижу ни зги./Но тягчит мое сердце поэта/Тьма земной и иной мелюзги». Этот «Фонарь» не имеет более определенных примет и значений. Главное, что постулируется существование света, исходящего откуда-то и противостоящего ненадежности века. В другом стихотворении пишется, что в основе единства всего «изначальная сила» стихии, которая «пришла не от мира сего». Этому культу силы и удали и сверхсильной личности явно не хватает лирической конкретности и лирической общности, которая достигла такого многоголосия в лирике других поэтов 30—70-х годов. Не хватает и углубления в себя. Энергия высказывания демонстрирует себя с большим напором, но не открывает при этом душевной глубины. И это отличает туманную и вместе с тем грубоватую символику Кузнецова от более глубинного и человеческого неосимволизма Тарковского. Тем не менее и в лирике Кузнецова намечилась самобытная новая струя, в которой совмещаются современная потребность в энергии и масштабности лирического обобщения и напора с ассоциациями древней фольклорной, сказочной и мифологической традиции, с некоторым чувством исторической национальной почвы.

Другой тип метафоричности и символики был намечен раньше Виктором Соснорой, который начал печататься с 1960 года и в 1962 году опубликовал первый сборник. Сначала это была лирика современного трудового человека, прошедшего школу жизни рабочего-слесаря, освещенную взлетом современного богатства фантазии, чувства подвижности и взаимопревращаемости вещей и явлений, порожденных и современными трудом, и современным развитием личности, и превратностями эпохи. В дальнейшем была создана система поэтики, в которой накладывались друг на друга мотивы древнего и древнейшего русского фольклора, мифологии, сказки и разнообразной современности, совмещались самые разные пласты времени и быта, вещи и явления при-

чудливо и свободно превращались друг в друга. Белый гриб — это «Сократ», и он «размышляет о дожде». И энергия этих метаморфоз отражала судьбы современного человека, смятения и трагедии движения «гребца» в «мире молний». Но с уклонением к своеобразному герметизму, закрытости лирического мира, который имеет и собственную художественную логику, сопоставимую с реальностью.

Совсем другой путь, более прямо отражающий динамику эпохи, поиски глубины, представляет лирика Слуцкого. В поэтике его сборников 70-х годов — «Продленный полдень», «Неоконченные споры» — продолжалось развитие разговорно-событийной лирики, рефлексии в себя и в других, как в себя, соединялась внешне рассудочная аналитичность и предельная прозаизация с глубинной конкретностью лирической мысли — переживания — изображения и внутренним ее напряжением, концентрацией. Отсюда стихотворение, в котором нравственность коллективного человека науки, позволяющая проверку истины опытом на себе, становится образцом этических и реалистических требований к лирике. Отсюда и постоянное сознание, что «неоконченные споры не окончатся со мной». Но «в делящийся извечно спор /Я введу свой малый опыт. /В океанские просторы /Каплею вольюсь одной». Аналитичность этой речи превращается в ее пластичность. А в стихотворениях, посвященных памяти умершей жены, наметились и новые возможности любовной лирики. «Ты каждую из этих фраз /перепечатала по многу раз, /перепечатала и перепела /на легком портативном языке /машинки, а теперь ты вдалеке. /Все дальше ты уходишь постепенно». Надгробная речь, «плач» (вспомним Исаковского) — разговор живого с мертвой подругой — идет, как будто это разговор о повседневной их работе, почти прозаическим словом, в которое только вкраплена сдержанная метафоричность («пение портативного языка» машинки). «Деловитость» речи глубоко оттеняет, выражает и трагизм непоправимости потери, и силу близости, преодолевающей границы смерти, — силу продолжающейся жизни любви. «Ушла. А мне еще вставать и падать! И вновь вставать. /Еще мне не пора».

Одно из главных мест в развитии поэтики всего этого периода занимает лирика Межирова, которой посвящен уже ряд работ — статьи Евтушенко, Ал. Михайлова, Лавлинского и других, статьи и книга М. Пьяных. В стихах Межирова, наряду с новыми отблесками военных воспоминаний и откликами на различные жизненные ситуации, пейзажами, воспоминаниями, иногда своеобразными лири-

ческими портретами, бытовыми сценами, — большое место занимает углубление в себя, процесс сурового самопере-  
смотра, «самобезжалостности», как выразился Евтушенко.  
«Прервал дневник на полуслове, /Живу не по календарю —/  
И отрешенней и суровой /На собственную жизнь смотрю».  
В другом стихотворении подчеркивается экстремальность  
обычных и чем-то необычных жизненных ситуаций, напри-  
мер циркового «аттракциона», который также совмещен  
с картиной сложных человеческих отношений и становится  
метонимией-метафорой их внутренней напряженности. Есть  
стихи, представляющие собой сжатую философско-лири-  
ческую медитацию от имени «я», хотя опять-таки с вклю-  
чением неожиданного предметно-символического образа. На-  
пример, «отненавидели и отлюбили...» с мотивом своеобраз-  
ного бессмертия: «...трогать нельзя ничего на могиле, —/  
Не исчезает бессмертная плоть». И в заключение — «появ-  
ляется из-за ограды /Черный, веселый, кладбищенский кот».  
Есть и специфический мотив чувства одиночества, потреб-  
ности в товариществе, есть и общие проблемы времени, мо-  
тив дороги и дома. «Все моря перешел. И по суше /Набро-  
дился. /Дорогами сыт. /И теперь, вызывая удушье, /Комом  
в горле пространство стоит». Но несмотря на сокращение  
расстояний современными скоростями — «все еще времени  
мало на душу /Населенья на шаре земном». А в «Балладе  
возраста»: «Я наречен отцом. Отныне /Особый возраст на-  
стает. /Я был помилован свинцом, /Но время милостей не  
знает, — /Признает или не признает, /Что я достоин быть  
отцом?» И эта поэтика и тематика направлена потребностью  
и необходимостью «вписаться» в крутые повороты жизни,  
времени, ценой максимального напряжения отыскать внут-  
реннюю свободу, открыть новую глубину.

В стихах Давида Самойлова критики отмечали особую  
«непринужденность» движения слова, насыщенного подлин-  
ной мыслью, искусство извлекать из обычной разговорно-  
медитативной интонации новую лирическую свободу, совме-  
щать разнообразные оттенки интонаций, историзм мышле-  
ния.<sup>1</sup>

В последних стихах Самойлова усилилась тенденция  
к обобщающему философскому психологизму наряду с по-  
вествовательными и описательными элементами, также  
обычно сопряженными с углубленной медитацией и симво-  
ликой. И подчеркнута тенденция «усложнения» души, ее  
многозначности. «Усложняется, усложняется, усложняется

<sup>1</sup> См., в частности, статью В. Баевского «Большая повесть поколе-  
ния. Заметки о поэзии Д. Самойлова» («Вопросы литературы», 1981, № 5).

душа;/не заботясь о прошедшем,/к будущему не спеша,/умножаются значенья,/расположенные в ней». В этой декларации, характерной и для многих других поэтов 70-х годов, важно также стремление к своеобразной постепенности («не спеша») движения к будущему и некоторое изменение принципа памяти, столь характерного для многих других поэтов, — «не торопи пережитого». Но сборник «Залив» открывается призывом: «Повтори, воссоздай, возверни/жизнь мою, но острее и короче». Значит, есть забота и о прошлом. В целом для творчества Самойлова характерен именно повышенный историзм поэтического мышления, с немалой ролью воспоминания и даже отдаленных исторических экскурсов, ассоциаций. Но в этом историзме проявляется новое стремление — не просто вспомнить, а повторить, закрепить, «острей», «короче», в связи с приближающимся концом жизни и в связи с еще более общим стремлением современников усилить единство времени и его наполненность. «Слей в единую ночь мои дни,/день единственный, долгий, единый.../Ночь одна, что прожить мне дана,/а под утро отлет лебединый/...Крик один, и прощанье одно». В такой прессовке, уплотнении времени личность, как и все ее пережитое, выступает особенно устойчиво, и в этом смысле время преодолевается в одном настоящем дне: «Мы не меняемся совсем,/мы те же, что и в детстве раннем». Так Самойлов создает свой вариант сквозной темы времени — соединения дня и вечности в длящемся, задержанном и многоплановом настоящем.

Отсюда новые варианты труда души, иногда перекликающиеся с поздним Заболоцким, например в стихотворении «Погост». Но отношение к своей душе не менее строгое, чем у Заболоцкого. Та душа, которая есть, которая еще не на погосте, это только «небрежный черновик». И дается суровая оценка своей личности. «Гроза без грома —/вечный мой удел». А в повседневной жизни, в беседе с «другом-стихотворцем» говорится: «Все, братец, мельтешим», «Довольно нам ходить отсюда и досюда» («Другу-стихотворцу»). То есть нужно выйти из привычной заданной колеи, выйти к некой подлинной свободе. Возникает новое чувство самой природы, окружающей реальности, — «светлый силуэт» кленового листа напоминает «древний храм», и вместе с этим силуэтом в том же осеннем тумане «...различим волнение жизни новой,/движенье кораблей». Но чтобы различить — нужно преодолеть черновое состояние души, нужно, чтобы гроза сопровождалась громом. Возникает даже призыв: «надо себя сжечь». Хотя этому призыву далеко до страстности

призыва Заболоцкого не позволять душе лениться, а сжигание себя создает реальный свет, но гораздо более спокойный. И сосредоточенный в этом дне. Отсюда и характерная микросюжетность, также перекликающаяся с традициями поэтики 50—60-х годов и того же Заболоцкого, больше сочетается с дневниковостью, с рефлексией, иногда несколько рассудочным комментарием, а с другой стороны, еще больше выражено стремление к парадоксальному заострению и даже слиянию контрастных душевных состояний, иногда выраженное слитно и интонацией серьезности и игры, «драмы и балагана», большой грусти и большой иронии. В прекрасном стихотворении «Залив» пейзаж превращается в условный пейзаж души. Ряд деталей, микроситуаций переходит в символы с таинственной, невысказанной многозначностью. И из этой реальности нужно выбрать залив как нечто пограничное, соединяющее, «травы и беды от него отделив», «воды и небо приблизив», можно слушать «голос залива» «в предчувствии дивного дива». Вспомним, как проходил этот мотив «дивного дива» сквозь всю нашу лирику, начиная с 30-х годов. И теперь он приобретает новую духовную конкретность. В «Реанимации» изображение как бы действительного больничного случая переходит в фантастически-реальный образ возможности жизни после смерти и парадоксальную тему отказа от этой возможности или сожаления о ней.

Все это создает в поэтике новые интонационные переходы, переклички, тягу к преодолению усложненности и вместе с тем скрытой многосложности. Интонация движется как бы легко, очень близко к непосредственной беседе, но обогащается неожиданным переходом в таинственный, даже надреальный и в реальности, план, в символику самого, казалось бы, несимволического. И классическая строгость звуковой организации стиха сочетается с разнообразными опытами ее вариаций, расширения, иногда даже мастерские верлибры появляются. Но на фоне стойкой, подчеркнутой даже, традиционности.

Интересен путь преодоления рационализма углубленной медитацией, совмещенной с острой наблюдательностью, у Майи Борисовой. На первый план выступает поиск подлинной лирической общности, жизнеустройства, томление по настоящему смыслу жизни, специфический мотив «неприкаянных душ». В замечательном стихотворении «Младенец с огорчением незнаком...» дан своеобразный лирический образ пути человека от младенчества до того времени, когда «нас, уже пробитых сединой,/вдруг озарило молодой уда-



чей:/ты пьешь мое дыханье, милый мой,/А я — твое.  
Мы оба пьем и плачем». Рефрен с вариацией «пьем и плачем»  
создает разные повороты «надежд и унижений». И когда  
«душа — как загнанная кляча,/Воспоминания сладки вдвой-  
не./Мы пьем и плачем, милый, пьем и плачем!». Мотив суро-  
вых судеб души умножен, осложнен рядом своеобразных  
предметных сопоставлений: «...душа, как палкой выбитый  
палас,/Освободясь от пятен и от пыли,/Повисла, распро-  
стерлась, улеглась». «Улеглась».

У многих поэтов проявляется тяга к созданию образов  
одновременно метонимических и метафорических, с эле-  
ментами более или менее многозначной символики, в сочета-  
нии с тягой к самоанализу, рефлексии и поиску цельности.  
Хотя этому поиску обычно не хватает простодушия, и,  
скорее, проявляется некоторое туманное томление.

Интересный вариант этих поисков, соединения анализа  
и непосредственности представляет собой последняя лирика  
Винокурова, отмеченная подлинной откровенностью душев-  
ной боли. «И хлещет мне в лицо всемирный неуют». Если  
у Винокурова 50—60-х годов речь шла о значительности  
того, как «любимая стирала», то теперь детали быта вклю-  
чены в поток более широкой историко-философской пробле-  
матики. И в этом потоке гораздо больше, чем раньше, пред-  
ставлены темы душевного томления, противоречивости  
жизни, всяческих разочарований, отбрасывания иллюзий  
и вместе с тем поисков более прямого выхода в высокие  
сферы бытия и внутри повседневного, бытового, и за его  
пределами. В сборнике «Благоговение» (1981) — уже на  
рубеже 80-х годов — соединяется усиление мотивов памяти,  
воспоминаний о фронтовой общности, «чувство искреннего  
братства», которое «навечно вечное пребудет», — с обострен-  
ным ощущением большой тревоги, опасности новых ката-  
строф, даже апокалипсического события — и некой подчи-  
ненности неизбежному ходу судеб. Апокалипсис может  
начаться с квазибытовой сцены, описания. «Как от неведо-  
мого глаза/вдруг пошатнется белый свет!../И там пойдет:  
утечка газа,/дверь с петель и погаснет свет./Ни одного не  
будет лифта,/чтобы могли подняться мы./И ангелов полднев-  
ных битва/начнется с ангелами тьмы» («Вдруг»). Наряду  
с этим возникает множество стихов-портретов, далеких от  
современной бытовой реальности, — от портретов доистори-  
ческого мужчины, возвращающегося с охоты, до портретов  
Авиценны, протоппа Аввакума, до современной редакцион-  
ной курьерши и даже до мимоходом встреченного запойного  
горемыки, как-то разделяющего и горе лирического «я».

Этот размах времен, пространственно-временных переключек очень характерен не только для позднего Винокурова, но и для всей поэтики 70-х. Как и поиски во всем этом многообразии отдельных устойчивых переключек, мотивов, нового углубления в самого себя. Плюс дополнительные индивидуальные мотивы судеб и переживаний пожилого человека, его личные несчастья, его одиночество, — человека, который все же как-то хочет принять этот мир и свою судьбу в ее пусть тяжелой реальности, включая всех, «кто в буднях потеряли пыл». «Дымок восходит ниточкой витою/от сигареты прямо в белый свет.../ну что ж, мир прав своею правотою,/ и ты напрасно сетуешь, поэт!» («Домохозяйки и пенсионеры»). С этой современной резиньяцией сопряжен целый набор мотивов, характерных для многих других поэтов конца 70-х. Даже «благоговение» перед реальностью жизни. «Двадцатый век не знает постоянства./На всем лежит двулика печать.../Мне страшно!/Век, лукавя, постарался/запутать все и все перемешать» («Манон»). И возникает своеобразный конформизм, поиск тихой жизни при полном сознании ее реальной малой ценности. «Пришел с работы, руки вымыл,/поел, зевнул/да и в кровать.../Но нужен ведь какой-то стимул,/чтоб просто так существовать?/Но ведь нужна же сверхзадача?..» И ответ: а может быть, и не нужна. «Иль, может, эта жизнь простая/права своею простотой./И мир устал опять от зноя/самосожженческих костров/ и от всемирного запоя/международных катастроф?» И вот наедине «с самим собой» можно сказать: «Высокий строй души совсем немного значит,/когда осенний дождь стучит весь день с утра./И тихая тоска случайно обозначит/иной, особый строй, взошедший из нутра./Не надо презирать уж так простые чувства». Самые простые чувства, оказывается, — «жалость ни к кому — к себе же самому»... «И в этот час понять, мешая чай в стакане, —/нет никого себя милее и родней». А в стихотворении «Чаша» начало звучит так: «Итак, кастрюли и корыта./Ну да, мила иль не мила,/обыденная жизнь открыта/в момент наития была». И поэт вспоминает, как «писалось криво о той,/что, схвачена во время стирки,/вдруг поразила красотой». Теперь другой вывод делается: «И если жизнь окинем нашу,/что нам была дана одна,/то я обыденности чашу/допил, поморщившись, до дна». Хотя и поморщившись, но допил. Что же осталось от этого напитка и на этом дне? Воспоминания о военной землянке, о полночи в дружеском кругу, о том чувстве искреннего братства («Круг»). Оно, и только оно. Ибо, «пожив и уходя со света,/я с горечью признаюсь вдруг,/что

было подлинным лишь это, /от печи освещенный круг». Так малая зрительная деталь превращается в многозначную метонимию и метафору-символ грустного, но все же поэтического и подлинного, идеального начала бытия. А что теперь есть? Есть «непостоянство» мира, «путешествие» в нём, вокзалы и аэродромы. И все это только «провода» души, и вот — «как ты дрожишь, душа, боясь непостоянства». Есть старость, есть ее полдень осенний, ее «ослепительная новизна/притупления всех ощущений». Есть встреча в мире, «где нету постоянства», с человеком, от которого ушел самый близкий человек и которому даже, в сущности, не с кем поделиться своим горем. Есть минуты, часы, дни тягостного одиночества, когда только сам с собой может человек говорить и никто ему на свете не нужен — «ни подруга, ни друг, ни жена» («Завари себе крепкого чая...»). Но все же есть и образы героев минувшего, «святых», голос которых доходит через граммофон... «среди содомов двадцатого века», даже когда «за стаканом постылого чая/среди пустыни сижу Мировой». Есть «сошедшая с ума наука», которая «на всех кидается, как пес» («Научная популярная лекция...»). Есть жалость к самому себе и примиренность с миром, каков он есть, каков бы ни был всемирный неуют, какие бы ни грозили новые всемирные катастрофы. И в заключительном стихотворении сборника «День» «за ночным стаканом Телиани...» в разговоре рождается утешительное сознание, что хотя «близок наш предел, /но, слава богу, знаешь, слава богу, /еще у нас есть много всяких дел! /Ура, еще вращается планета, / и каждый шаг наш требует труда! / И надо сделать то, и надо это... /Поговорим же о делах, /как людям/положено, стакан держа в руках. /О вечности же говорить не будем/и о тому подобных пустяках». А все же есть чувство вечности и во всех этих делах, и вновь возникают образы героических людей, героев познания, как Джордано Бруно, или веры, как Аввакум.

Вот что все вместе и составляет «благоговение» Винокурова конца 70-х годов, — то идеальное в реальном, что продолжает существовать, тот Пегас, который продолжает свой полет с «возом повседневности», в его неприкрашенной, часто унылой конкретности. Соответственно во всей поэтике Винокурова 70-х годов как бы заостряется поэтика 50—60-х годов — то же сочетание бытовой непосредственной конкретности со стремлением к многозначительной психологической углубленности. Но теперь резко увеличился размах сопоставлений самого отдаленного с непосредственным настоящим и предстоящим. Более того, намечается

стремление раскрыть в земном неземное; иногда даже таинственное, как бы потустороннее. И каждая деталь передает ужас предчувствия встречи со смертью, заранее описанной с той же бытовой точной конкретностью: «Открычит истошно «неотложка»./И, с трудом зажата в горсти,/будет алюминиевая ложка/по тарелке медленно скрести...» Описана и последовательность этой встречи: «Что же, принимай в себя, больница, хоть и бесприютней места нет!/Будет падать на худые лица/электрический нездешний свет». Заметьте: упоминается даже, что ложка будет алюминиевая, и момент приступа смертельной болезни передан набросом косвенных, метонимических деталей. И то, как кричит «неотложка». И то, как медленно внезапно ослабевшей рукой скребет ложкой по тарелке человек в момент инфаркта или инсульта! И эта обычность, дополненная обычной картиной больницы, с ее обычным электрическим светом, уже становится чем-то нездешним. А затем — «И не станет с сердцем в полночь сладу/в отдаленном шуме дождевом». Пейзаж входит в окружение умирания. Но в заключительных двух строчках все еще продолжается жизнь — но как ожидание смерти, жизнь, сопоставимая с путешествием в одном из кругов дантовского ада. Полет Пегаса с «возом повседневности» продолжается в страну небытия, смерти. Возникает трагическое, даже inferнальное начало. И во всей поэтике Винокурова последних лет прослеживается стремление соединить и глубинную простоту, и глубинную темноту в самой кажущейся простоте. Бытовая конкретность нечувствительно переходит в конкретность неких новых мифов и некоего благоговения человека внутри реальности перед непостижимыми, трагическими ее глубинами.

Особое место в движении этих лет занимает дальнейшее развитие поэтики Шефнера. Это развитие можно проследить в его сборниках «Нежданный день», «Знаки земли», «Стихотворение», «Своды» и последующих, вплоть до последнего — «Северный склон» (1980). В период 1956—1965 годов ясно выявились два основных, противоречивых и целостных, принципа поэтики: с одной стороны, точного, даже точеного поэтического слова, с предельной взвешенностью строгого соотношения с контекстом, предельной упорядоченностью движения интонации; с другой — разнообразной смелой метафоричности, включающей опыт поэтики XX века. Наложение друг на друга самого несовместимого — и во времени, и в пространстве, и в смысловых рядах. Отсюда размах движения памяти — от «знаков земли» древних геологических времен до «второй памяти» о будущем, до

запах в Финском заливе «непойманной рыбы», до соприкосновения с «гонцами» отдаленных будущих времен. Отсюда и всеобщая воодушевленность мира вещей, даже «виадука» или переживаний брошенных паровозов. И соединение рациональности и тайны, сказочности «электронной сказки» в присутствии «ангела» «у светящихся приборов», а позже — у «ангелов ангины». В мире Шефнера соединяется конкретная поэтика самых разнообразных деталей быта, пейзажей (в частности, пейзажей Ленинграда, который стал в его лирике своеобразным коллективным героем, — пейзажей особенно близких Шефнеру — Васильевского острова, побережья Финского залива) — и пространств бытия, потоков и скачков времени, судеб человека в космосе и самого космоса. Особую роль играет память, а в памяти также соединяется конкретное, точное — и таинственное, сказочное, фантастическое, даже непостижимое.

После 1965—1968 годов особенно усилились мотивы чуда, тайны, бесконечной глубины познания и собственной души и всего бытия, вместе с конкретностью воспоминаний, переключек с судьбами других людей, товарищей, людей отдаленного прошлого и мыслимого будущего. В «проходных дворах» «среди будничных забот» «Царевна Неразгаданность живет, / И чудеса грядущие гнездятся». Лирика Шефнера рядом нитей связана с его своеобразной сказочной и сказочно-иронической фантастикой и с его бытовой прозой, насыщенной воспоминаниями детства, чувством корня, чувством исходной земли, конкретностью судеб жизни народа. Элементы некоторой дидактичности в лирике в основном направлены на самого себя, и в них силен мотив часа контрольного, суровой самопроверки, точного самонализа, лирического самовоспитания. Метафоричность переходит в афористичность. Ряды метонимий-метафор-афоризмов-реалистических символов соединены с богатой и строгой звуковой организацией; разговорность — с напевными и реже ораторскими элементами, системами повторов, со всей суммой достижений музыки гармонического разговорного многообразия.

Характерен мотив «ожидания», открытости будущему. «За пятьдесят — а все чего-то жду», — вместе со всей Вселенной, где «материя — лишь форма ожиданья». И мотив «архитектуры огня», то есть соединения определенности, стройности, подвижности, накала. «Архитектура огня» в лучших стихах Шефнера становится принципом его поэтики, соединения подвижного, точного и многозначного слова, различных форм активности лирического «я» и собы-

тийного изображения, конкретности и символики, глубинного поиска глубины.

В «Северном склоне» (стихи 1973—1979 годов) продолжают основные мотивы и тенденции поэтики Шефнера, но с дальнейшим расширением тематики и арсенала жанровых вариаций. И звучат новые мотивы, связанные с природой и ожиданиями человека 70-х годов, в двойном освещении — большого жизненного опыта и новых поисков. Этот человек мог бы вновь повторить вместе с тем, пятидесятилетним: «Мне шестьдесят, а все чего-то жду». Ожидание становится все более напряженным и широкозахватным, и еще теснее сплетены чувство памяти и чувство зримого и незримого хода времени. В переключке и в контакте с другими поэтами 70-х годов подчеркнут мотив «личной вечности»; так и называется стихотворение, завершающее сборник. А в «Северном склоне» явно и подспудно звучат, как и у позднего Смелякова и у Винокурова, мотивы жизни стареющего человека, осмысления опыта и углубления в себя и в новый разворот событий, новые тревоги, ожидания. В широкой панораме конкретных жизненных впечатлений, ситуаций, от проходных дворов Ленинграда, с их «Царевной Неразгаданностью», до «римских впечатлений», непосредственных встреч с узловыми центрами памяти истории, общечеловеческой и европейской культуры. И в этой панорамности впечатлений и рефлексий еще более плотно упакованы типичные для Шефнера контрастные ассоциации деталей, уподоблений, языковых оборотов. В «Проходных дворах» — «Здесь мусорные баки в тупике/стоят, как межпланетные снаряды». А в римских впечатлениях — «На Колизея смолкший барабан/Вселенная натянута, как кожа». Один из грандиознейших памятников мировой архитектуры и былого величия большой цивилизации — это только смолкший барабан, и этим подчеркнута вся сила времени, личной и неличной вечности, но вместе с тем на этот барабан натянута вся Вселенная, как кожа! Образ одновременно и снижает и возвеличивает; в этом единстве осуществляется вся конкретность движения времени, многовекового трагического опыта человечества. И в противоречивости этого образа основой является опять-таки единое точное зрительное подобие. И дальше картина еще конкретизируется, Вселенная переходит в повседневную бытовую прозу: «Там, на арене, в толще темноты,/теперь приют четвероногих нищих:/рассвета ждут бродячие коты —/им римляне сюда приносят пищу». Но следует неожиданная и глубоко подготовленная концовка: «Дряхлеет каменная красота,/Мирская слава — что песок

сыпучий. /А тихая людская доброта, /как кошка бесприютная, живуча». Так выглядит «личная вечность» человека 1970 года, и именно этого поэта, с его обостренным чувством противоречий бытия и поиском их гуманистического преодоления. Значение доброты как главной ценности, которая переживает любую людскую славу, сопоставление доброты с бесприютной кошкой опять как бы снижает и возвышает эту неумирающую ценность. А напоминание о живучести этой кошки — материализация символа, подкрепленного конкретной, прозаической, бытовой деталью текущей современности, — создает двойной контраст и двойной свет — и каменной красоты, и живой человечности, перекликающейся с основами жизни на земле. Это объединение выражает полноту не просто живучести, но жизни человека, поэта, его личной вечности (хотя только «живучей», а не обязательно бессмертной).

Но если можно говорить о Шефнере как, по выражению одного критика, о певце некоего здравого смысла, то с еще большим обоснованием можно видеть в нем и певца того, что находится за пределами всякого здравого смысла. Ибо «Царевна Неразгаданность» соединяет межпланетный снаряд и мусорный бак и указывает на некую тайну за пределами и самого межпланетного снаряда, за пределами всей славы земной и даже, может быть, всей Вселенной, обтягивающей, как кожа, создания этой славы. Отсюда особая роль своеобразной поэтики случая в ряде стихотворений и в последней прозе Шефнера. В его рациональности заложен глубокий антирационализм, все усиливающееся чувство тайны, непредвиденности. Отсюда своеобразная притча о слепоте, о том, что найти дорогу бывает легче всего именно в темноте, и слепому легче, чем зрячему. И вместе с тем в этой антирациональности по-прежнему расцветает чувство глубинного разума, также движущегося в личной и общей вечности. И отсюда в поэтике Шефнера еще более контрастное и более целостное соединение строгой организованности, смысловой четкости и усиливающегося чувства многозначной, очень широкозахватной, уходящей в неведомые глубины и дали символики. Как одно из проявлений этого чувства возникают стихи-притчи, в которых символика совмещается со строгой определенностью описания и метафоры. Вот одно из последних стихотворений, уже 1981 года, «Последний лес». Как будто просто точный пейзаж ночного леса, может быть осенью, на берегу столь любимого Шефнером Финского залива. И ряд точных зрительных уподоблений, деталей. Например, «мышинная шкурка золы» погасшего костра

вместе с неожиданными, но также точными более крупноразмерными деталями-метафорами; ветви сопоставляются с черными руслами рек на карте ночных небес, а деревья — это ноги небесной мглы. И опять контрастное соединение явлений разного масштаба, как и в стихотворениях типа «Проходных дворов». Но здесь все это более обобщенное, даже как бы схематизированное, уведенное в даль карты ночных небес от изображенной реальности с ее мышьиной шкуркой золы. И осенний лес уже становится символическим и сказочным, совершенно неведомым. И страшноватым. Страшноватым, потому что в нем, оказывается, уже нет ни людей, ни зверей. И картинка превращается в предупреждение о возможных последствиях атомной войны, о том, что грозит человечеству. И в образ еще более многозначный — всякой жизни на пороге смерти, жизни, сохранившей свой остов, но потерявшей то, что делало ее жизнью. И что может быть страшней, когда уже нечего бояться, ибо некого бояться! Все-таки надежда на живучую кошку доброты, проходящую через другой ряд стихов Шефнера, и на некую «удачу», и ожидание света остается в этом грозном в своей ночной простоте предупреждении-картине.

Таков Шефнер конца 70-х. В новой полноте зрелости своего мастерства и новой новизне своей прочной традиции, новой антирассудочности своих подчас, казалось бы, рассуждающих, аналитических стихов. В новой свободе своей строго организованной поэтики. Этот Шефнер по-прежнему предельный реалист и по-прежнему открывает нам в реальности «Царевну Неразгаданность». Но яснее выступает «девочка Фортуна», «статистическим законам неподвластное дитя» («Фортуна»). И еще явственней в некую «открытую» ночь обычный «хутор литовский/в стороне от шоссе» оказывается «не простой, не таковский,/не как прочие все.../Предстает мне в чертовской/в марсианской красе».

Из других поэтов примерно того же поколения следовало бы специально остановиться на лирике Глеба Семенова, не получившей при жизни поэта должного освещения в нашей критике, всегда в общем благожелательно на нее отзывавшейся. Эта лирика перекликается с лирикой Шефнера глубиной и органичностью раздумчивого, сосредоточенного, обычно не приподнятого голоса. Но, в отличие от Шефнера, лирика Глеба Семенова не стремилась уходить в такие далекие круги бытия, а была больше сосредоточена на непосредственной конкретности пережитого и передуманного. И несмотря на отсутствие резко обособленных индивидуальных примет,



Глеб Семенов глубоко индивидуален и осуществил еще один из путей лирического синтеза. В стихах последних десятилетий его жизни бросается в глаза повышенная, так сказать, совопросность с миром. Дальнейшее развитие самопересмотра. «Не поймешь, мы откуда,/ Не ответишь, куда./ Мы стесняемся чуда,/ в этом наша беда». Эта тяга к чуду и вместе с тем признание как бы осторожного или недоверчивого отношения к его возможности, соединение неясности с некоторой рациональностью переходит и в другое, характерное для 70-х годов стремление «все, что вечного в мире,/ взять хоть на день взаймы», «Благо соль удивленья/сохранилась у нас». Вечность взаймы хоть не надолго, хоть на день — это еще один поворот столь общего для поэзии 70-х поиска сближения вечного и временного. И с этим поиском возникает еще один вариант встречи со своей душой и с ее полетом. Ибо хоть «неказиста, кособока и не так уж молода,/ а душа летит высоко,/ — ох, куда летит, куда?». И призывает его душа, его поэзия: «Присмирей, доверься, слушай,/ мхом подножным не шурши». И хочет эта поэзия бежать от «пышночувствия» «в самозабвении высоком», «пронзенном страстью созерцания». Пронзенность страстью созерцания — быть может, ключевая формула лирического пафоса Глеба Семенова и его поэтики.

В рамках этой главы нет возможности проследить все варианты путей поэтов 70-х. И, никоим образом не претендуя на полноту даже простого перечисления, отмечу лишь несколько.

О творчестве Горбовского 70-х, представителя уже следующей поэтической волны, о которой говорилось выше, довольно много писалось (Н. Банк, М. Дудин, И. Кузьмичев, А. Пикач и др.). Здесь прежде всего подчеркну, что именно в поэзии Горбовского 70-х ярко проявились и новые поиски самого Горбовского, и существенные тенденции всей поэзии 70-х. До этого был, как помните, провозглашен Горбовским некий поворот к гражданской активности. Желание бить хищников «в мурло». Наряду с желанием поехать на обычном извозчике в вечность. Эта гражданская активность не получила прямого развития, зато общение с вечностью, другой вариант мотива «личной вечности», ее соотношение с временем, получил большое развитие. И в форме углубления в себя, с одной стороны, и в разнообразии человеческих контактов — с другой. И появился новый мотив сурового самопересмотра и встречи в этом пересмотре с душой. «Пусть поприсутствует в речи/ древнее слово «душа». А разговор с собой сравнивается с блужданием

в тайге: «Как в тайге — в себе блуждаю» («Граненое сердце»). Сочетаются непосредственно лирические впечатления со сложным, подчас прихотливым движением души, лирического «я», соединенного с пластическими зарисовками разнообразных встреч с людьми, с самим собой, окружающим миром. Это свободное движение поэтического переживания, слова, не боится быть алогичным, даже как бы невнятным, неожиданным, иногда с двойственными интонациями, одновременно ироническими и серьезными, отдаленно пересекающимися с оберийскими. И в этом движении возникает чувство присутствия — и слабостей, и блужданий в своей «тайне», и вместе с тем некой высшей реальности. И также возникает особый «день»: «Словно белый пароход,/мускулистый, голосистый,/провожаю день лучистый/молча в гибельный поход./Не в купели голубой, —/в дымных сумерках теряю.../«Да святится, — повторяю, —/след, оставленный тобой!»/Ты дождем меня кропил,/дав глазам деревья, книги,/вспышки лиц, предметов сдвиги, —/явью, новью, былью был./Ну а сам я? Чем болел? Болью страждущей эпохи?/Или в праздной суматохе жил,/как дьявол повелел?»

Последние стихи Горбовского переполнены печальной иронией повседневного быта, повседневной реальности личности, раздробленной, рассеянной (в двойном сдвинутом смысле), тоскующей о какой-то целостности. «Улица» — одно из лучших стихотворений последних лет: «Люди, люди, в разном виде,/веренице нет конца./Я давно уже не видел/одинокое лица./Лица, лица, ливнем, шквалом,/от толпы в глазах темно./Все размыто, сплошь навалом,/уйма лиц, а мне б одно...» И опять возникает мотив, в отдаленной переключке с Рубцовым, трагизма современной скорости, этого ливня, этой вереницы. Поэтика иронии и утверждения нового поиска права на себя, но уже не того юношеского, наивного, а просветленного и нагруженного суровым жизненным опытом и самоанализом. И поиска подлинной ценности лица своего и других людей. И в этом поиске возникает «стена», картина того, как среди неких стен «серый вирус разобщенья/из бидона в кровь проник», как «на столе под абажуром/желтый круг унынья, лжи». И вот бьет лирический герой двухпудовой гирей в стену, и все равно тишина, хотя чуть «погромче». И что же делать? «Позвонить? Ответят: «Ждите»./Жду, Молчание в висок./Приходите... Помогите... Улыбнуться... Хоть разок» («Стены»). Тоска по подлинной общности, близости соединяется с «неутоленной печалью». «Как лабиринт была судьба,/а вышел к морю — стало ясно,/что не убить в себе раба/и за три жизни, за три казни».

И все же есть свет в этом блуждании в своей душевной тайге, лабиринте судьбы, несмотря на сетования о тщетности попыток убить в себе раба, преодолеть раздробленность (вспомним слова Самойлова о мельтешении). И вот один из путей к чему-то лучшему: «Словно озеро дремучее,/зарастаю камышом.../...Вглубь, как в скважину, в расщелину,/ухожу в себя, в себя,/ сохраняя душу цельную/и глубиннее любя!» Но есть в этом уходе в себя и выход за пределы себя в глубинность любви. Есть моменты подлинной близости с природой и людьми. Есть «флейта Коктебеля», и она позволяет почувствовать, «...что в век сплошной, как льдина,/в век никотина и нейтрино/не превратились мы в скотину/и не иссякли, видит бог!». Есть и моменты подлинной любви, хотя бы в воспоминании. И есть, хоть не библейские, «травы на лугах», есть древнее слово «душа», и «крылатая душа».

Таким образом, среди боли страждущей эпохи, среди всех своих грехов, сумятиц есть движущее начало непреложного добра, ценностей, есть красота тех мгновений, которые превращаются в вечность; есть путь к небу, есть и поэзия и проза, и неизбежность бытия в любом крике петуха («Крик петуха»); есть «избушки сказочные», которые «дремлют, там, у России на руках». Есть «мудрый свет земли своей» и «всей безмерной жизни свет».

Так создается эта новая поэзия Горбовского, в которой и разрушено простодушие его ранних стихов, и вновь возрождено в смеси сурового самоанализа и непосредственного самоизлияния, отталкивания и слияния своего «я» с миром и с другими людьми и с безмерным светом всей жизни, ее реально существующего идеального начала. Это смятение и поиск создали своеобразную поэтику, в которой перемежается сумятица самых несовместимых слов с удивительной цельностью высказывания, интонации; соединяются открытые фразы, обрывки фраз, перечисления, иной раз как бы в забытии, во сне, сдвиги вещей и слов, подчас настойчивые повторы, неожиданные переходы; столкновение смыслов. Именно во всем этом складывается новая лирическая свобода, ее движение вглубь и вверх, вместе с крылатой душой «в небо». В вечность и современность.

...Эволюция творчества Кушнера в 70-е годы шла в сторону еще большей насыщенности разнообразием культурных пластов, включая античные и мифологические, — разнообразием сочетаний все более глубинных мотивов таинственности жизни, достигающей вечного во временном, истоков антирассудочного творческого разума бытия, — «евангелия» жасминового куста; в каждой реальной ценности природы,

любви, искусства, всего потока жизни, его целостности. Достигается сочетание свободы перемещения лирического образа со строгой ориентированностью стиха. Вновь и вновь возникает обновленный мотив воспоминания, посещения прошлого. Например, переключка с пушкинским «Вновь я посетил...» в стихотворении «Посещение». Переключка вместе даже со своеобразной полемикой: «Я тоже посетил./ Наверное, в наш век/меняются скорей/черты болот и рек;/смотри: подорван тыл./Обвал души твоей./Не в силах человек/замедлить жесткий бег/лужаек и корней». Да, время становится и более быстрым, и более жестким. И «луга сползают в твердь,/как скатерть с бахромой». И «молочай/охраны старины/не ведает. Прощай!/Ведь нашей нет вины». И все же так важен «знак общности людей». Знак общности существует и в более жестком времени, менее склонном к охране старины. И если старое старо, то зато оно как новое для тех, «кто вытащил в лото/свой номер позже нас,/чей шепоток и смех/ты слышишь в поздний час». И вот судьба бабочки — «сложив крылья». Бабочки жизни и бабочки метаморфоз времени, бабочки красоты, бабочки души, бабочки любви. И призыв поэта: «Ах, ах, ах, зорче смотрите,/озираясь вокруг и опять погружаясь в себя./Может быть, и любовь где-то здесь, только в сложенном виде,/примостилась, крыло на крыле, молчаливо любя?/Может быть, и добро, если истинно, то втихомолку,/ совершенное в тайне, оно совершенно темно./Не оставит и щелку,/чтоб подглядывал кто-нибудь, как совершенно оно». А если бабочка знойные крылья сложила — «есть и наша вина, слишком близко мы к ней подошли,/отойдем — и вспорхнет, и очнется, принцесса Брамбила/в разноцветной пыли!» В разноцветности пыли потока жизни, в самом ее малом, в голубой бабочке, в любой детали заключается бессмертие ее смертности, вечности мигнов, добро ее тайны, и необходимость зорко смотреть кругом себя, погружаясь в себя, — смотреть, но иногда не слишком близко, на некотором как бы и отдалении. И тогда возникают новые сближения дальнего: «Невы прохладное дыханье и моря Черного простор./ Для русской музы/расстоянья/меж ними нету с давних пор./...И вот божественный сквозняк/сметает на пол все обиды/с летучим ворохом бумаг». И сама боль сердечная, смертельная тоска любви может вдруг пахнуть, как с моря в сад бодрящей свежестью волн, бьющихся о мыс. («С той стороны любви, с той стороны смертельной...») И вся жизнь в заключительном стихотворении сборника «Канва» — это опять «волна», в которой меняется стиль, но сохраняется

свобода. И сама звуковая волна, «стороной/Узнав, что я гибну и стыну,/Приходит за мной/И тащит обратно в пучину —/Волна в завитках,/Повторных прыжках и мотивах,/Крутых временах,/Соленых и все же — счастливых!». Недавно критик Роднянская, любящая и понимающая стихи Кушнера, все же обвинила его в том, что он, в отличие от Фета, не чувствует высший голос и дух бессмертия, чувствует только запах травы, соприкосновение с жизнью в ее данной реальности. Но, как подметил М. Пьяных, именно в таких соприкосновениях раскрывается, расширяется пространство души. И та личная вечность, которая дана смертному, переходящему и в варианте Шефнера, и в варианте Кушнера, и в варианте всего живого. Хотя, может быть, хотелось бы иногда почувствовать в этих контактах даже не столько более сильное чувство бессмертия, сколько просто более сильное чувство контактов, той самой связующей нити человеческой жизни и бытия, которую так хорошо умеет передавать Кушнер в ее реальных узорах. Мы увидим в его стихах последних лет не только разнообразие «узоров» жизни и соответствующих узоров стихотворной речи, мастерства, но и разнообразие человеческих чувств, связей, подчиняющихся, но и преодолевающих жесткую скорость движения времени, суровых горько-соленых волн.

С лирикой Кушнера многим перекликается лирика Галины Гампер. Эта лирика именно в 70-е годы достигла полноты собственного, при внешней нерезкой обозначенности, голоса, — тихого, но в лучших стихах очень вдумчивого и проникновенного. Неброская, скромная красота этого голоса недостаточно оценена нашей критикой. В этом голосе слиты мужественное преодоление личного несчастья и сердечное соучастие во всех человеческих делах. «Меня трясет на всех земных ухабах/под тонкой крышей моего жилья». Точность слова Галины Гампер достигает афористичной сжатости, вместе с тем психологической углубленности и богатства оттенков интонации. Иногда эта интонация достигает подлинной сжатой энергии, противоречивого и целостного переживания. Вот одно из лучших ее стихотворений:

Уже меня не удивишь бедой,  
Уже меня не утолишь водой.  
Уже из радости не вычтешь боль,  
Как из морской волны морскую соль.

Врастаю в землю всей своей тоской  
И обретаю наконец покой.

Интересно, что и здесь труд души срастается с трудом земли.

Особого, более подробного, разговора заслуживает талантливая лирика Раисы Вдовиной. Она начала печататься в середине 60-х, но достигла полной творческой зрелости в 70-е годы. Все три сборника Вдовиной («Зеленые купола», 1968; «На белом поле», 1974; «Черемуха», 1980) до сих пор не получили должного отклика в нашей критике, хотя представляют собой яркое, самобытное поэтическое явление. Здесь отмечу только, что для ее лирики характерно соединение предельно конкретной живописной изобразительности, предметного богатства, с углубленной одухотворенностью, подчас даже своеобразной философской поэтичностью. Характерно стремление и искусства «бескрайность в конечную форму облечь», и, наоборот, в движении конкретных деталей природы родного города, жизненных ситуаций, во всем движении «времени — плетеной корзины» найти основы строительства душевного «дома», открыть и связать «дуэт» «земли и неба».

Другую, резко отличную, линию эволюции лирики 70-х годов представляет Роберт Рождественский. В его голосе больше всего звучали и звучат ораторские интонации, часто с подчеркнутым стремлением продолжить традицию Маяковского. Отсюда — широкий размах гражданской проблематики, оперативность отклика на крупные текущие события; при этом все же имеют место риторическое «краснословие» и рассудочная заданность. Но в лучших стихах Рождественского звучит и более глубокий поиск, и чувство неудовлетворенности собой. Отсюда стихотворение «Мотив» с темой, переживанием неясного, но глубинного, движущего душу и слово «мотива», который мучительно трудно отчетливо услышать, выразить, но который все-таки звучит и звучит. Поэтика Рождественского продолжает стремление сочетать высокую гражданственность с конкретностью разговорной речи и жизненных ситуаций, хотя и несколько (обычно) схематизированных, совместив этот пафос, как и у других поэтов, с пафосом большого чувства, и как главного чувства — любви. «Все начинается с любви».

Из поэтов следующего поколения в особенности выделились Игорь Шкляревский и Олег Чухонцев. У Шкляревского резко выражено чувство всеобщей «тайны» бытия — природы, человеческого личности в соединении с зорким глазом, чувством конкретной жизненной ситуации — пейзажной, бытовой, исторической.

Для Олега Чухонцева существенно более глубинное

погружение в труд души и ее контакты с окружающим; подчас новые варианты лирики большого обобщения, реалистической символики, конкретности. Как подметил В. Бавский, одной из характерных тем и проблем Чухонцева является «сознание дисгармонии идеалов и реальности», а одной из особенностей его поэтики — «поразительное сочетание видимой осязаемости — и одновременно духовности его стихов». К этому надо добавить, что «осязаемость» и «духовность» стихов Чухонцева соединяются прежде всего стремлением к новому историзму, переосмыслению прошлого настоящим, его корней, и новой устремленностью к некоему будущему, хотя большей частью в форме вопроса, поиска, стремления вырваться из привычной колеи.

Из лириков следующего поколения «тридцатилеток», которое представляется наиболее молодым, можно отметить стремление к широкому ассоциативному метафорическому потоку напряженного душевного переживания; с подчеркнутой духовностью, как бы даже оторванной от конкретного изображения, но тем не менее насыщенной столкновениями разнородных впечатлений и повседневной жизни, и памяти, и исторических событий. Например, О. Бешенковская. Местами ее лирика переходит в некую невнятицу, затрудненность речи, самую эту предельность свободы лирических ассоциаций. Несмотря на принципиальное стремление к распредмечиванию, расконкречиванию стиха, к некой высшей его духовности, в лучших стихах Бешенковской проявляется поиск и начало обновленной психологической конкретности труда души, сочетающей разные стороны человеческой личности и окружающего бытия в его объективной реальности. Вот характерный образчик одного из последних ее пейзажей, — как реального осеннего пейзажа и как ландшафта души: «Пощадил, припозднилс сентябрь./И, почуяв все это,/Затаилс, как птица в сетях/Узколистного лунного света.../На весу ощущая тела,/Переполнив глаза небесами,/Мы все те же комочки тепла,/С ледяными кровью голосами». В восьми строчках сконцентрированы мотивы слияния земли и неба, которые мы уже слышали в разных вариантах, но с обновленным сочетанием сжатости, афористичности, точной и смелой метафоричности, чувства силы жизни и некой трагической основы. Во многих стихах неопределенное томление «тоски ни о ком», выраженное с предельной искренностью, соединяется с чувством более глубокого драматизма эпохи и более высокого духовного запроса к себе, потребности дышать «внутренним небом». Со стихами Бешенковской кое в чем перекликаются, кое

в чем расходятся стихи Ольги Николаевой, уже получившей благоприятные отклики в печати.

В целом небывалая множественность настроений и разнонаправленность поисков характерны для большой новой поэтической волны. «Чувство катастрофы — как домашний зверь —/стало частью городской квартиры» (Виктор Кривулин, 1976). У лучших поэтов это чувство компенсируется чувством реальной силы жизни, ее напора, выраженном и напряженностью всего движения стиха, размахом метафоричности и свободной ассоциативности в сочетании с бытовой и психологической конкретностью (например, в стихах О. Ермолаевой). В других поисках возрождаются мотивы трагической иронии обериутов. Например, у Ирины Знаменской и — в другом, более суховатом, жестком варианте — у упомянутого выше Стратоновского. Хотя не хватает того размаха воображения, мысли, свободного игрового движения, чувства глубинного смысла бытия, соединения «безумия» с умом, которые мы видели выше и у Хармса, и у молодого Заболоцкого.

У ряда молодых поэтов стремление к дальнейшей раскованности лирического движения соединяется с более острым чувством непосредственной конкретности, так сказать, одновременно и домашней, и удаленной от всего домашнего. Отсюда продолжение поисков глубины в поэзии 60—70-х годов, как других вариантов нового синтеза земного и небесного, почвы и полета, реальности предметов и смелости фантазии (например, в стихах А. Плахова). Иногда это проявляется и в новой струе описательной, портретной и сюжетной лирики, перекликающейся с опытом лирики 30-х годов. Но также в сочетании с повышенной метафоричностью. Например, в стихах Владимира Жилина. Намечаются и другие направления, искания, очень разнокалиберные и неравноценные, но в целом образующие богатый спектр нарастающей новой лирической волны конца 70-х — начала 80-х годов, требующей специального анализа уже за рамками возможностей этой книги. В частности, можно отметить яркую и своеобразную подборку стихов 8-летней девочки, недавно опубликованную в «Комсомольской правде». Черты детской наивности удивительно сочетаются с несколько даже преждевременной зрелостью, душевной тонкостью. И характерно повышенное чувство общности с другими людьми, контакта с миром, слияния фантазии и реальности. Особое место занимает лирика Высоцкого, именно в 70-е годы достигшая зрелости и резонанса у слушателей. Это тема специального разго-



вора. Здесь подчеркну лишь, что, хотя песни Высоцкого неотделимы от его музыки и его исполнения, все же это прежде всего лирические произведения. И в последнее время появились их первые публикации (сборник «Нерв» и в периодике). Появились и первые попытки осмысления их общественного и литературного значения. Что же сделало эти песни такой захватывающей биографией времени? Их многоголосие и его слитная энергия в едином, предельно напряженном лирическом голосе! Необыкновенное разнообразие откликов на все стороны нашей действительности, хода истории, разнообразие набора лирических жанров (в том числе лирики другого человека), интонаций — объединены исключительной активностью лирического начала, высказывания. Именно в глубине этого соединения широчайшей панорамы объективной действительности и напора живого, действенного личного голоса человека современности. Это первое. И второе, тесно с ним связанное: особая экстремальность, заостренность всех ситуаций и форм их выражения. Как говорил сам Высоцкий, он предпочитал «брать людей в крайних положениях», когда они встречаются со смертельной опасностью, но в сочетании со всем разнообразием потока жизни — и «воза повседневности», и исключительных событий. Характерно сочетание разнообразных сатирических, с одной стороны, трагикомических, трагических и героических — с другой, — мотивов, лиц, ситуаций, действий. Большое место занимают героика Великой Отечественной войны и ее отсветы в современном человеке; тема и пафос мужественного действия в любых, даже безнадежных, ситуациях. Тема и пафос человека, мчащегося на неведомых конях по краю пропасти; канатоходца, идущего без страховки; человека, силой удали, быстротой движения совершающего даже невозможное, пересекающего линию горизонта. И фантастически-реального человека, который побеждает саму смерть, совершает путешествие за райскими яблоками и возвращается на землю после трехкратной гибели. С пафосом мужества сопряжены другие главные, прочные человеческие ценности — достоинство, свободолюбие, правдивость, сила любви, товарищества, уважение к другому человеку. Но этот пафос чужд всякой внешней приподнятости, эмфазы. Это суровая реалистическая романтика вместе с антиромантикой. Пафос правды не боится и насмешки над самим собой, как в замечательной притче «Правда и ложь». Ибо включает в себя разоблачение иллюзий и фальши, и самый горький смех, и снисходительный юмор, и дружеский разговор, и «отчаянь-

ем сорванный голос». Но и голос надежды даже в безнадежности, надежды, что «распогодится». Суровая правдивость этой панорамы жизни и активности личности определяет в поэтике Высоцкого еще большую, чем у его предшественников, целостную контрастность, слияние самых разных пластов народной речи, быта, психологии, профессий, событий, прошлого и настоящего, далекого и близкого. Соединение точности деталей языка и быта, примет конкретной картины жизни с гиперболами, гротеском и часто сказочными или условными ситуациями. А в интонациях Высоцкого — соединение горькой иронии и мягкого юмора, патетического возгласа, напористого хрипа и щемящей задушевности, многослойного просторечия, часто как бы бессвязного, и высокой ораторской речи, бесчисленных прозаизмов и настойчивой песенной мелодии.

Все это как бы синтезировало основные направления лирики 30—70-х годов. Можно назвать множество предшественников Высоцкого во всех жанрах его работы. Но он везде только он. Этот синтез ограничен рамками его специфического жанра, но он необыкновенно раздвинул эти рамки. И этот синтез является итогом, свершением и вместе с тем новым кануном. И в своей разнообразии он также продолжал поиск глубины и полет Пегаса, запряженного в «воз повседневности».

Таковы в сугубо сжатом просмотре разные варианты этой ключевой формулы общего движения нашей поэтики в 70-е годы. Ну а другая — «свободы черная работа», как сказал В. Леонович. Как видим, общее движение имело очень разные и даже противоречивые стороны. Наряду с увеличением роли символического и сказочного начала и углубления в душу за счет некоторого уменьшения непосредственной изобразительной конкретности продолжались и продолжают новые варианты сюжетной и описательной лирики. И во всех жанрах лирики увеличилась роль мотивов «дома» и «земли», лирики корней, поисков и утверждения исконных ценностей и их метаморфоз. А с другой стороны, поисков перехода к некоему новому лирическому синтезу классического и новаторского, «ума» и «безумия», по еще неясным путям. Думается, что эти пути будут прежде всего опираться на опыт позднего Заболоцкого и позднего Твардовского, начиная с «Двух строчек» и кончая «Памяти матери» и беседой со своим часом контрольным. И отчасти и других поэтов. И может быть, еще больше расширятся поиски новых путей и философско-психологической, и событийной, и гражданской, и сказочной,

фантастической лирики, наряду с сохранением прежних направлений. Главное — будем предвидеть непредвиденное. И стремиться к дальнейшему развитию гуманистически мыслящей народности, лирического многоголосья, активности ищущего, беспокойного, творческого человека. Эта активность должна включать в себя и новый подъем прямой гражданской активности, в том числе и публицистической лирики в широком ее понимании. И так хочется услышать горячее молодое слово, слово большой страсти, большого накала, большой мечты, подлинного лирического пафоса современного, живого, действенного человека, пролагающего новые пути!

### ***Вместо заключения***

Автор прошел, вместе с Вами, читатель, хотя с разной скоростью, по этапам путей поэтики нашей лирики 30—70-х годов. Больше всего мы задержались на первом этапе, ибо в нем уже наметились основные черты поэтики всего сорокалетия, выступили на сцену наиболее крупные индивидуальности. Но мы не могли писать историю русской советской поэзии за сорок лет или курс ее исторической поэтики. Это уже другая, гораздо большая задача. Пришлось ограничиться тем, чтобы выделить некоторые узловые моменты ее движущейся панорамы, сочетая по возможности «генерализацию и мелочность», как ее соединяли и сами поэты.

Определяющим на всех этапах были поиск и осуществление лирики живого, действенного человека эпохи, лирики новой конкретности истории и мечты народной жизни. Живой, действенный человек выступил в лирике в разнообразных вариантах и соотношениях лирических субъектов, героев, характеров, персонажей. И впервые господствующим в этой галерее стал человек конкретного народного труда в разнообразных его формах — от самого массового, физического, до углубленного труда души, воплощавшей те или другие стороны души народа. В условиях сочетания мирного труда и катастрофических конфликтов; повседневной организованности и напряженности, часто экстремальности всех жизненных ситуаций; небывало контрастного взаимопроникновения быта и Бытия, «воза повседневности», как выразился Маяковский, и стремительного движения. И в связи с этим — перестройка самой человеческой личности, ее многоликость, совмещение «я», «ты», «мы», «вы»,

«они». На этой основе происходила дальнейшая демократизация лирики, развитие ее реализма вместе с развитием ее мечты; сочетание «безумия» с «умом», в соответствии с тенденциями жизни XX века, эпохи величайших революций в обществе и человеческом сознании, величайших войн и величайших новостроек и перестроек. Эпохи самых удивительных фантазий, рывков в неизведанное и даже, казалось бы, непостижимое, — и устремления к точности, рациональности самой смелой фантазии, ее «ума». В лирику поэтому вошли большие пласты того, что раньше представлялось чуждым лирике или даже несовместимым с ней. Лирика включила в себя элементы художественной прозы, драмы или даже документа, или публицистики. Аналогичные процессы расширения лирики происходили на всех этапах ее истории. Но именно в 30—70-е годы в русской советской лирике этот процесс получил новые основы и небывалые масштабы. И можно сказать без преувеличения, что вершины этой лирики стали вершинами всей мировой лирики, открыли новые пути ее развития.

Все подлинно талантливое и честное в той или иной мере отражало, выражало существенные стороны многообразного лирического начала самой народной жизни, многостороннюю диалектику ее истории.

Расширение лирического пространства было неотделимо от расширения лирического времени. Оно достигло небывалой многоплановости; прошедшее, настоящее, будущее совмещались друг с другом так, как они никогда раньше не совмещались; система лирического времени совмещалась с новым типом соотношений «я» с лирическими героями, персонажами, теми или другими явлениями объективного мира. Возник небывалый в истории лирики тип лирического «я» или авторского голоса, совмещавший в себе опять-таки то, что казалось несовместимым; единство и множественность — «нас много» — в одном человеке. В лучших лирических произведениях товарищество людей, лирическая общность человека с другим человеком, человека с природой, человека со всем бытием превращалась не только в тему, но и в новый метод лирики.

В совокупности эти процессы можно определить как новый этап развития лирической свободы — той формы свободы, которая является необходимостью всякого художественного творчества, но в лирике выступает наиболее непосредственно, обнаженно. Развитие свободы осуществлялось и как развитие ее организованности, направленности, ответственности. В общем это было продолжение рас-

кованности лирических интонаций, начатой еще Блоком и Хлебниковым, продолженной великими поэтами 20-х годов, но теперь дальнейшая расsvобожденность выступала также в форме стремления к еще большей внутренней упорядоченности, в форме новых совмещений несовместимого на основе общего стремления к предельной естественности, приближения к реальной разговорности, многоголосья в одном голосе, «беседности» человека среди людей, к реальной стихии живого народного языка, движения его старых и новых пластов.

Стихи пишутся стихами, и стихи звучат. И особое внимание в рамках объема этой книги уделено детальному анализу интонации как интенции, установки, выраженной звуком. При этом оказалось необходимым делать некоторые подсчеты, с тем чтобы избежать чисто вкусовых, не поддающихся проверке впечатлений. Но всегда исходя из конкретности данного произведения, данной творческой индивидуальности, творческого задания.

Общей чертой поэтики лирики 30—70-х годов была близость звуковой организации к нормам литературной и разговорной речи соответствующего времени. Но сходство сопровождалось и отличиями — даже самых разговорных интонаций лирического стихотворения от норм непозитического языка. Эти отличия определялись идейно-эмоциональным заданием, тематикой, жанром и в свою очередь закономерно варьировались в зависимости от общей стадии развития поэтики, от индивидуальных лирических систем и систем отдельных произведений.

Еще большее значение имели новые соотношения в лирике прямого изображения, названия и косвенного — через метонимии, метафоры, паронимии, — и общее отношение конкретности образа к его символическим возможностям. В целом для всей лирики 30—70-х годов характерны сочетание и резкая контрастность двух тенденций: к точному, даже квазидокументальному слову, прямому высказыванию и к повышенной фигурности речи, — поиски слияния, синтеза этих тенденций. Слияние противоположных тенденций наблюдалось даже в рамках одного лирического стихотворения. Аналогичные контрастность и целостность соединяли метонимическое и метафорическое начала. И небывало широкое распространение более или менее равновесных сочетаний метонимий и метафор и особого типа поэтических деталей, которые одновременно являются и метонимией, и метафорой, часто обладают и богатым полем символических значений.

В самой краткой форме господствующей тенденцией развития поэтики по сравнению с предыдущим периодом 10—20-х годов и фоном мировой зарубежной лирики того же времени является именно небывалое в истории развитие разнообразной реалистической символики. Это согласуется и с тенденциями поэтики прозы, драматургии, кино, театральной практики, живописи. Ценность этой символики зависит от степени ее правдивости, полноты воспроизведения народного лирического начала.

Мы видели также, как в лирике 30-х годов уточнялись и расширялись границы самого лирического рода; наметились некоторые общие принципы лирического времени, лирической общности, «поля неопределенности», лирического построения, его диссимметрии, системы высказывания лирического «я», которые действительно отличают лирическую речь, даже наиболее обогащенную повествовательными и другими нелирическими элементами. И можно наметить классификацию лирики по соотношению прямого высказывания лирического «я» или автора, других людей, лирических героев друг с другом или с иными явлениями объективной действительности, того, что стихотворением так или иначе изображается. Эта классификация близка к классификации, предложенной Т. И. Сильман,<sup>1</sup> но дополняет ее особой группой разновидностей лирики другого человека и наиболее многоплановых, синтетических жанров, рассмотренных нами на примере «Памяти матери». Наметились также естественные классификации лирических жанров и по другим признакам и их трансформации, более детальная классификация лирических интонаций, чем три обычно выделяемые группы, разнообразие синтетических и смешанных интонаций.

Новые возможности лирики и ее подразделений отразили, выразили новый опыт человеческой личности, борьбы за самостояние человека, за свободное развитие каждого как условие развития всех. Лирика отразила и конкретные перипетии этой борьбы, становление личности, трудности, противоречия.

В целом поэтика русской советской лирики 30—70-х годов открыла новые страницы всего художественного развития человечества.

---

<sup>1</sup> См.: Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 122—135.

О чем и как будем говорить (Вместо введения) . . .	3
<b>ГЛАВА 1. ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ. «КРИЗИС» ЛИРИКИ И ЕЕ НОВЫЕ ПУТИ</b>	
1. Кануны и начало . . . . .	10
2. «Настали времена, чтоб в оде поговорить о рыбоводе» . . . . .	21
3. Новые пути. Исаковский. Твардовский . . . . .	30
4. Молодой Заболоцкий. Карнавалы бытия и движение лирики. Заболоцкий и Хармс . . . . .	33
5. Волшебные сны и подсолнухи Леонида Мартынова	42
6. «Мы» и «братенники» Александра Прокофьева . .	50
7. И еще варианты реалистической романтики, ее новой конкретности, Борис Корнилов. Павел Васильев, . . . . .	59
8. Лирика работы и любви. Ярослав Смеляков . . .	67
9. Философская, пейзажная и героическая лирика Заболоцкого середины и конца 30-х годов . . . .	74
10. «Народу нужен стих таинственно родной» . . . .	80
11. Твардовский. «Я иду и радуюсь . . .». «Песня» . .	90
12. Николай Рыленков. «Нет, не весна, а ты сама . . .»	102
Выводы, Первые свершения и новые кануны . . . . .	106
<b>ГЛАВА 2. «СОРОКОВЫЕ, РОКОВЫЕ» (ЛИРИЧЕСКИЕ ГОЛОДА ВЕЛИКОЙ НАРОДНОЙ ВОЙНЫ С ФАШИЗМОМ)</b>	
1. Несколько общих замечаний и справок . . . . .	110
2. Предчувствия и встречи. Троицкий. Луговской . .	114
3. Реальность войны и реализм поэзии . . . . .	122
4. Анна Ахматова . . . . .	128
5. Блокадная лирика Ольги Берггольц . . . . .	139
6. Гитович, «Солдаты Волхова», «Разведчик» . . . . .	142
7. Шефнер, «Зеркало» . . . . .	147
8. Дудин. «Здесь грязь и бред . . .». «Соловьи» . . .	152
9. Симонов. «Жди меня». Любовная лирика «сороковых, роковых» . . . . .	156
10. Твардовский. «Две строчки» . . . . .	160
Выводы . . . . .	170
<b>ГЛАВА 3. ПОСЛЕ ВОЙНЫ</b>	
1. Первые послевоенные пути лирики . . . . .	173
2. «Враги сожгли родную хату . . .» (1946) . . . . .	177

3. «Я убит подо Ржевом...» (1945—1946) . . . . .	193
4. «Прохожий» Заболоцкого (1948) . . . . .	293
5. Конец 40-х — начало 50-х. Перекрещивание путей. Винокуров, Слуцкий, Орлов, Смеляков, Рыленков, Пастиернак, Тарковский, Твардовский . . . . .	212
Выводы . . . . .	225

**ГЛАВА 4. СЕРЕДИНА 50-х — 60-е. НОВЫЙ ВЕТЕР ВЕКА И ОБ-  
НОВЛЕНИЕ ПОЭТИКИ. РАЗНОЕ И РАЗНООБРАЗ-  
НОЕ**

1. Право на себя и право отвечать собой . . . . .	227
2. Еще о Евтушенко . . . . .	240
3. Параболы Андрея Вознесенского . . . . .	251
4. Надежды маленький оркестрик и март великодуш- ный . . . . .	262
5. Поиски углубления. Разговор наедине с жесткой землей и звездой полей. В. Соколов, Жигулин, Рубцов . . . . .	270
6. Другие поиски глубины. Кушнер, Горбовский	283
7. «Когда разгуляется...» . . . . .	293
8. Последняя лирика Твардовского, «Памяти матери»	298
Выводы . . . . .	316

**ГЛАВА 5. СЕМИДЕСЯТЫЕ. ПОИСКИ ГЛУБИНЫ И ГЛУБИНА  
ПОИСКА . . . . .** 319

Вместо заключения . . . . .	354
-----------------------------	-----



*Адриан Владимирович Македонов*

**СВЕРШЕНИЯ И ЗАКОНЫ**

---

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1985, 360 с.

План выпуска 1984 г. № 427.

Редактор Ф. Г. Кацац

Худож. редактор А. С. Орлов. Техн. редактор Л. П. Полякова.

Корректоры Ф. Н. Аврунина и И. Г. Клейнер

ИБ № 4173

Сдано в набор 04.06.84. Подписано к печати 07.12.84. М 24427. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 18,90. Уч.-изд. л. 20,97. Тираж 6500 экз. Заказ № 803. Цена 1 р. 60 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36.

Отпечатано с матриц ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького в ордена Трудового Красного Знамени Ленинградской типографии № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.