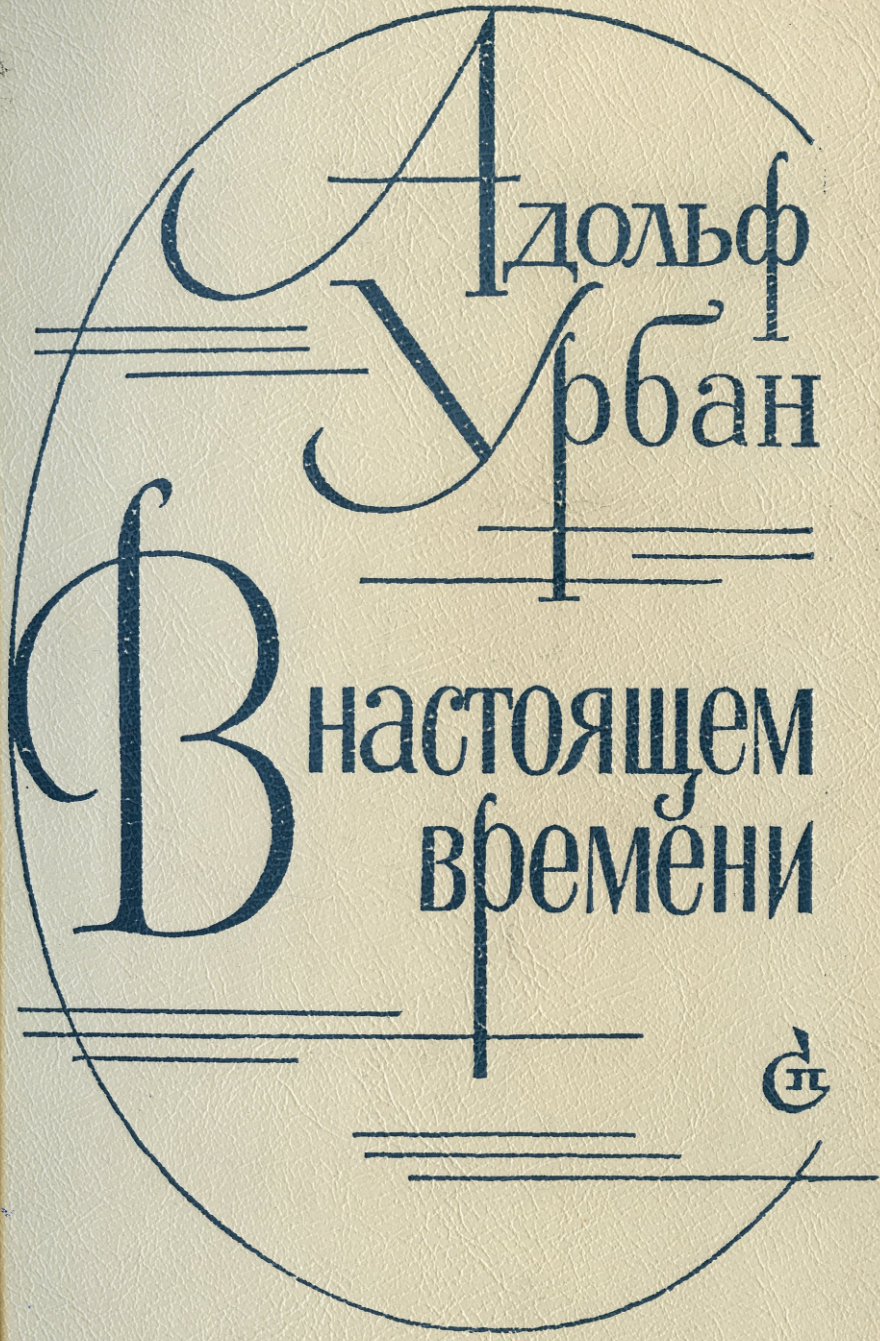


Адольф Урбан  
В настоящем времени



Г

Адольф  
Урбан  
В настоящем  
времени



ББК 83.3Р7

У64

*Художник Николай Нефедов*

У  $\frac{4603010102--151}{083(02)--84}$  438—84

© Издательство «Советский писатель», 1984 г.

## О содержании поэтического образа

Вместо предисловия

---

1

**Д**авно известно: художник мыслит образами. Поэзия — это не зарифмованная обыденная речь и не соотношение понятий, но речь особого качества — образная. Образ обладает пластичностью. Его можно увидеть, услышать, представить. Он ориентирован на все богатство восприятия и воображения, призван пробуждать эстетическое чувство.

Но из чего возникает сам образ? Из какого материала и как? Конструируется, выдумывается, изыскивается?

«Два обвинения чаще всего слышат поэты от своих критиков. «Банально! избито! старо!» — говорят одни. «Слишком изысканно! слишком излишне! вымученно!» — кричат другие», — писал Валерий Брюсов в статье «Погоня за образами». Он сетовал, что образы быстро ветшают, и задавался вопросом: «Неужели поэзия есть какая-то постоянная скачка с препятствиями в погоне за образами, стипль-чез поэтов, выдумывающих все новые сочетания слов, которым через десяток лет суждено стать старыми и банальными?»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Избранные сочинения. М., 1955, т. 2, с. 339—340.



В начале века — да и десятилетия спустя — этот вопрос задавал себе не один Брюсов.

Русская поэзия XX века имеет одну в глаза бросающую особенность — это поэзия повышенной образной плотности. Сколь бы ни были ярки исключения, это факт, что, начиная с эпохи символизма, то есть со второй половины 1890-х годов, она не прекращает погони за образами. Осознанно и расчетливо заинтересована средствами выражения. Ее занимает сам процесс и формы художественного мышления. Его приемы и структура порой определяют даже некую содержательную концепцию. Если не самодостаточную, то по крайней мере очень влиятельную, окрашивающую не только индивидуальные поэтические системы, но и творения целых литературных школ, как, например, символизм или футуризм.

Символизм утвердил возможность для каждого слова стать символом. Иначе говоря, в конкретном и тесном значении слова подчеркнул общие связи, его устремленность к таинственному и неизреченному. Слово экзотическое, архаика, мифологема, неологизм, имя собственное, любое особенное и редкостное речение способны были стать в поэтический ряд.

«Слово, — пишет Л. Гинзбург, — представало читателю не только как многозначное, но и как особенно многозначительное, *суггестивное*. Эта поэтическая система приучала своего читателя воспринимать каждое ее слово как выражение неких глубинных значений, часто не до конца проясненных. Обязательное ожидание второго плана распространяется и на традиционно поэтические, даже банальные слова и на их противоположность — прозаизмы».<sup>1</sup>

Значима стала сама инструментовка стиха. Бальмонтовские аллитерации по своей внутренней цели вовсе не были щегольством, незаинтересованным артистизмом. Они намекали все на те же неизреченные тайны. Заманивали и увлекали в глубины неведомого. Поэзия для Бальмонта — волшебство, заклинание, бессознательное постижение неуловимой сути. Его пряный, мелодичный, густо инструментованный стих должен был подготовить к восприятию иносказаний и символов.

Но повторялись темы, механизировались намеки на таинственное, приемы инструментовки. И к имени новатора Бальмонта стало применимо слово «банально».

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 252.

Брюсов, переживший кризис символизма, хорошо знал, что такое «исхищенно» и что такое «банально». Одно легко переходило в другое, роняя достоинство поэтического слова. Символизм, возникший как течение новаторское, тоже создал свои штампы и уходил освищенный под крики: «избито! старо!»

На чем же тогда держится стих, если даже новаторские образы быстро устаревают? Устарел Бальмонт, устарел — тоже встреченный как создатель свежих и изысканных образов — эгофутурист Игорь Северянин. Кто же не стареет?

Не стареет Александр Блок, не стареет Сергей Есенин, не стареет Владимир Маяковский — тоже поэты насыщенной образности. Но тут легко сослаться на исключительность дарований, на энергию новаторского стиха, которые изначально обеспечили им прорыв в будущее.

Обратим внимание на одну парадоксальную судьбу в символизме. На подвиг, совершенный поэтом, так и не вкусившим славы новатора.

Жизнь Иннокентия Анненского (1855—1909) бедна событиями до скудости. Она укладывается в короткий послужной список: преподаватель латыни и греческого, директор Царскосельской мужской гимназии, инспектор Петербургского учебного округа, за несколько часов до смерти узнавший об отставке по его собственному прошению. И — одинокая кончина в подъезде Царскосельского (Витебского) вокзала от паралича сердца.

Корректный чиновник с высоким накрахмаленным воротничком. Мягкий администратор. Добросовестный педагог, энтузиаст классического образования, пописывавший статьи для «Журнала Министерства народного просвещения» и на досуге переводивший античную классику. Вот и вся внешняя сторона его жизни.

По службе он карьеры не сделал. Начальство его не жаловало за потворство вольномыслию. Переводы не приносили ни славы, ни денег. Тайная и самая большая страсть — стихотворство — долгое время оставалась тайной даже для близких. Первую тоненькую книжку его стихов, опубликованную в 1904 году под псевдонимом Ник. Т — о («Никто»), заметили немногие любители поэзии. Правда, среди них А. Блок и В. Брюсов. Вторая — «Кипарисовый ларец» — вышла уже посмертно. Две книги литературно-критических статей — «Книги отражений» (1906 и 1909) — не были оценены современниками.

Только в последний год жизни вошел он в круг лите-

раторов, собиравшихся вокруг журнала «Аполлон», куда был приглашен издателем К. С. Маковским на роль главного критика. Его поэзией тоже начинали интересоваться.

М. Волошин, познакомившийся с малоизвестным «переводчиком Еврипида», найдя в нем прекрасного собеседника, очарованный исключительными познаниями и остроумием, с удивлением писал: «Вы существовали для меня до самого последнего времени не как один писатель, а как много писателей. Я знал переводчика Еврипида, но вовсе не соединял его с тем, кто писал о ритмах Бальмонта и Брюсова. . . И, конечно, этого И. Ф. Анненского я не соединял с И. Анненским, «молодым» поэтом. . .»<sup>1</sup>

«Молодому поэту» шел 54-й год и восемь месяцев оставалось до смерти.

Известность пришла к Анненскому после издания книги «Кипарисовый ларец» (1910). Но он уже покоился на Казанском кладбище в Царском Селе. Так закончился скромный путь Анненского-человека.

Литературная же судьба его во всех отношениях необычна. Внутренняя жизнь Анненского была богата и интенсивна. К творчеству он относился трепетно: «Но я люблю стихи — и чувства нет святей: так любит только мать, и лишь больных детей».

Родившийся в 1855 году, он был на пять лет старше Чехова. Писать стихи начал раньше, чем старшие символисты — В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский. Главная же его книга «Кипарисовый ларец» была издана, когда уже начался кризис символизма в целом.

Эпоха символизма уходила в прошлое. «Молодой» же поэт Анненский, корнями своими связанный с народничеством, под влиянием новейшей французской и русской поэзии приходил к символизму.

Самое неожиданное в том, что он оказался необходимым поэтом. Анна Ахматова запоем читала гранки «Кипарисового ларца». Для нее он на всю жизнь остался Учителем. Юный В. Маяковский на даче у К. Чуковского наизусть, правда с юношеской бравадой, распевал стихи Анненского. Маяковскому они тоже были нужны. Исследователи нашли в его поэзии следы этого освоения. Есть они и у Б. Пастернака. Сегодня редкая статья или интервью Арсения Тарковского обходятся без упоминания

---

<sup>1</sup> Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978, с. 243.

Анненского. Это — один из очень близких ему поэтов. Не прошли мимо его поэзии А. Кушнер и Ю. Мориц, О. Чухонцев и Л. Григорьян. . .

Был он не совсем обычным символистом. В письме Волошину Анненский писал: «. . . Как много этих, которые нянчатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об *его культе*. Но они не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное* — может быть именно слово — будничное». <sup>1</sup>

В свою поэзию Анненский вводил загадочное, страшное будничное слово. Оно — столь непоэтичное по своим истокам — становилось поэтическим образом.

Снегов немую черноту  
Прожгло два глаза из тумана,  
И дым остался на лету  
Горящим золотом фонтана.

Я знаю — пышущий дракон,  
Весь занесен пушистым снегом,  
Сейчас порвет мятежным бегом  
Завороженной дали сон.

А с ним усталые рабы,  
Обречены холодной яме,  
Влачатся тяжкие гробы,  
Скрипя и лязгая цепями.

Пока с разбитым фонарем,  
Наполовину притушенным,  
Среди кошмара дум и дрем  
Проходит Полночь по вагонам.

Это — начало стихотворения «Зимний поезд». Здесь все крайне характерно для Анненского. Поезд нигде не назван поездом, кроме как в заглавии стихотворения и теме цикла — «Трилистник вагонный». Но все признаки, все метафоры — «огнедышащий дракон», «два глаза из тумана», дым, взвивающийся «горящим золотом фонтана», — рисуя картину таинственную и мрачноватую, в то же время предметно воссоздают поезд. «Тяжелые гробы», лязгающие цепями, — вагоны. И то, что происходит внутри них, так же таинственно и так же реально. Полночь с разбитым фонарем — она же и проводник. А кошмар дум и дрем, испарения «чада в черных снах, и затеканий, и удуший» исходят от тоже не названных пассажиров.

---

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 486.

Но мы видим «запрокинутых голов в подушках красных колыханье» — и этого достаточно, чтобы по детали представить воочию всю картину.

Таков один из главнейших принципов поэтики Анненского. Он, не называя предмета, явления или действия, с величайшей яркостью изображает их следы, то материальное окружение, которое преобразовано их влиянием. В итоге мы получаем картину реальную и фантастическую, предметную и текуче зыбкую одновременно, потому что, в сущности, отсутствует главный объект и прочерчены лишь его многочисленные связи с предлежащим миром, его многочисленные отражения.

Анненский не назовет «гром», а напишет — «за тучей разом потемнелой раскатно-гулкне шары». Не пламя в камине, а «золотая змея, змеей перевита». Не выглянет солнце, но «печи распахнутся средь потемневших облаков». И молнии — «то оранжевый, то белый лишь миг живущие миры».

Изменения в природе тоже не названы, а переданы иносказательно. «Едва пчелиное гуденье замолчало, уж ноющий комар приблизился, звеня» — значит, наступает вечер. «Уж черной Ночи бледный День свой факел отдал, улетая», — взошла луна. Распорот «сизый чехол» и по городским улицам «хлестнула холодная сеть» — пошел дождь.

Если природа прекрасна в своих превращениях, то окружающие человека вещи бездушны. Они образуют концентрические круги «неполного ада»: грязные карты и «зеленое сукно — цвета малахитов тины», стук бильярдных шаров, «муть вина, нагие кости, пепел стынувших сигар».

Да по стенке ночь и день,  
В душной клетке человеческой,  
Ходит-машет сумасшедший,  
Волоча немую тень.

Ходит-ходит, вдруг отскочит,  
Зашипит — отмерил час,  
Зашипит и захохочет,  
Залопочет, горячась.

По тому, как, «уравнивая шаг, с злобным рвением «так-то, так-то» повторяет маниак», нетрудно догадаться, что это маятник, отмеривающий время жизни. К нему отсылает и заглавце — «Тоска маятника».



Заглавие у Анненского необыкновенно содержательно. Это — ключ к стихотворению. Обычно его объект нигде не называется прямо, кроме как в заглавии или наименовании цикла. Заглавие — это освещенный всем стихотворением предмет, тема, чувство. Или — зерно, из которого разовьется растение. В растении зерна уже не будет. В нем зерно умрет, чтоб росли ствол и крона.

Фантастические превращения темы исполнены строгих соответствий: «Узорную пишу я четко фразу». Отражения объекта так предметны и точны, что он узнается безошибочно.

Анненский остро чувствовал фантастику реального в жизни и в литературе. В «Книгах отражений» он средствами критической прозы воспроизводил фантазмагии «Носа» и «Портрета» Гоголя, «Двойника» и «Господина Прохарчина» Достоевского. Злоключения гоголевского Носа для него не бессмысленны и вполне совпадают с действительными отношениями в этом страшном мире: «Нос майора Ковалева кажется мне отнюдь не более несообразным литературным героем, чем Макбет или Дон-Жуан, а превращения его я считаю если не столь же разнообразными, то отнюдь не менее поучительными, чем когда-то воспетые Овидием».<sup>1</sup>

Анненского томил страшный мир обыденности, житейской суеты, мелочей. Он приобретал фантастические формы, обставал душу со всех сторон: «Вкруг белеющей Психеи те же фикусы торчат, те же грустные лакеи, тот же гам и тот же чад. . .»

Весь этот сор жизни взвинчивал чувства до предельных состояний. И зовутся они у Анненского именами с большой буквы — Тоска, Скука, Страх, Злоба, Помыканья, Сомненья, Тревога. . . Это — реальные чувства, естественные реакции на страшный мир, в каждой отдельной ситуации индивидуально выраженные, в своей же предельности — символы.

Эти символы лишены мистики, они, так сказать, реалистического плана и вполне укладываются в психологические формы. Вообще для Анненского всякое подлинное произведение искусства символично, потому что содержит типическое. Типическое в пределе — символ.

«Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*,

---

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 12.

т. е. реального субстрата жизни, и для настроений, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию.

Стихи и проза вступают в таинственный союз». <sup>1</sup>

Символы Анненского основаны на ощущениях и настроениях, пробуждаемых действительностью, которая окружает современного человека. Она томительна, страшна, фантастична. Но она же удерживает его на почве не иллюзорного, а подлинного бытия.

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.  
Зачем мне рай, которым грезят все?  
А если грязь и низость — только мука  
По где-то там сияющей красе...

Анненский стремился достигнуть красоты не в мистическом прозрении, а через страдание, через сожжение той жизни, которая «грязь и низость», но которая также и возбудитель очищающего огня: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне».

Стремясь к предельному выявлению реальных ощущений и настроений, к их символической значимости, входящей «в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию», — Анненский с той же предельностью выявляет «грязь и низость» страшного мира.

...Кто-то жалостно-чуткий  
На скамье там дремал, уходя в котелок.

А к рассвету в молочном тумане повис  
На березе искривленно-жуткий  
И мучительно-черный стручок,  
Чуть пониже растрепанных гнезд,  
А длиной — в человеческий рост...

Удавленник — «порождение» осенней тоски, скуки, отчаяния. От этих картин — прямой путь к «адищу города» Маяковского, где «в каменных аллеях полосатое лицо повешенной скуки».

Анненский, прикасаясь к непосредственной материи жизни, материализовал и ощущения. Слитые с вещью, они сами овеществляются. Он мог написать: «дрожу за свой покой, как спичку на ветру загородив рукой», потому что «мучительно душе прикосновенье». Метафора

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 206.

близка к реализации. Душу загораживают, как спичку, — душа чуть ли не физическое понятие. Он писал — «камень привычки», «налей мне *капель* чуткого *забвенья*». Пожар сердца у него — настоящий пожар: «В сердце, как после пожара, ходит *удушливый дым*». В другом стихотворении сказано: «в сердце *огонь языками*». «Солнце за гарью тумана желто, как *вставший больной*». Тут не метафорический, а настоящий огонь и пожар, хотя происходит и в сердце.

Это — художественные принципы, усвоенные и развитые Маяковским. Материализация чувств — «булка вчерашней ласки», «мысли, крови сгустки», «душа... ключьями порванной тучи». Развитие — реализация — метафоры в конкретную картину. У Маяковского, между прочим, тоже есть пожар сердца. По принципу эта модель родственна модели Анненского, только построена с большей последовательностью: «Мама! У него пожар сердца... Люди нюхают — запахло жареным. Нагнали каких-то. Блестящие! В касках!» Тут даже пожарные появились.

Солнце желтое, как «вставший больной», «от солнечных ран стал даже желтеть туман», у Анненского находит себе аналогию в метафорах Маяковского: «У раненого солнца вытек глаз» или: солнце «как маленькая гноящаяся ранка».

Примечательно, что Анненский глубоко задумывался над предметностью, вещностью, рукотворностью окружающего мира. Вещи несут с собой свое имя. И они так или иначе участвуют в переживании жизни, связаны с внутренним я и тем самым не безразличны для поэзии. Они тоже входят в строение поэтического мира.

В отдельной четкости лучей  
И в чадной слитности видений  
Всегда над нами — власть вещей  
С ее триадой измерений.

И грани ль ширишь бытия  
Иль формы вымыслом ты множишь,  
Но в самом Я от глаз — Не Я  
Ты никуда уйти не можешь.

Та власть маяк, зовет она,  
В ней сочетались бог и тленность,  
И перед нею так бледна  
Вещей в искусстве прикровенность.

В известном смысле он здесь даже противоречит себе. Его поэзии свойственна «прикровенность» вещей. Буднич-

ное слово у него загадочно и фантастично. Но он осознает, что реальная вещь с ее тремя измерениями обладает властительными силами. Она тленна в своей единичности. Но божественна как форма, как объективная данность. Это из нее смотрит «глаз *Не Я*» — символ внешнего мира, отражающегося в *Я*. Проще говоря, Анненский сознательно и последовательно включает в переживание человека, а следовательно и в лирику, внешний вещественный мир, его новизну, современность.

В статье «Что такое поэзия?» он писал: «Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых».<sup>1</sup>

Поезд, прожигающий черноту ночи глазами из тумана. Гробы-вагоны, лязгающие цепями. Граммофонная пластинка. «С рожком для синих губ подушка кислорода». Все это вещи во времена Анненского достаточно необычные, по крайней мере — для поэзии. Он непринужденно вводил в стихи «атом бытия», «хлороз жасмина», «черный вискатин» и даже — руки «с анкилозами на пальцах», крадущийся «дыханьем фенол в дыханья левкоев и лилий».

Через несколько лет футуристы прославят современную вещь. Пройдет еще немного времени, и новые вещи, понятия, техническая и научная терминология хлынут в поэзию мощным потоком.

В литературную эпоху Анненского их эстетическая ценность казалась сомнительной. Требовалась немалая смелость, чтобы написать: «левкоем и фенолом равнодушно дышащая Дама», окружив символ смерти запахом карболки. Это был очевидный прозаизм.

От прозаизмов Анненского был и другой путь — к психологической точности Анны Ахматовой. Тоска и отчаяние часто заставляли его фиксировать зрение на ближнем плане:

Полумертвые мухи  
На забитом киоске,  
На пролитой известке  
Слепы, жадны и глухи.

Эту наблюдательность ближнего плана переняла Анна Ахматова. Деталь у нее приближена к глазу, пси-

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 206.

хологически значима, порою, как и у Анненского, мучительно.

Символ у Анненского венчал самую точную и конкретную ситуацию: «Скормить Помыканьям и Злобам и сердце, и силы дотла — чтоб дочь за глазетовым гробом, горбатая, с зонтиком шла». Эта дочь, забитая и униженная в своей собственной семье, как бы связана с истерзанной музой Некрасова и босоногой, в дырявом платке музой Анны Ахматовой.

Лиризм Анненского был беспощаден. «Бесстрашие анализа» он считал особенностью новой поэзии. Он позволял себе в минуту прощания с любимой женщиной заметить: «Господи, я и не знал, до чего она некрасива». П. Громов писал, что это по сути «„прозаически“, „романно“ схваченные психологические детали». <sup>1</sup> В самом деле это напоминает большой рот Наташи Ростовской в «Войне и мире» Льва Толстого.

Анненский был мастером точного эпитета, наблюдаемой детали, графически четкой линии: «на меди крепкой водкой проведенные штрихи», «нежные, с тонкими венами руки» или «мартовский колющий воздух».

Все это — одна из дорог к строгому реалистическому стиху, начало того затянувшегося романа поэзии с прозой — прозой жизни и литературной прозой — у истоков которого в XX веке, без сомнения, стоит Анненский.

Где же центр его мироощущения? Обращаясь к поэзии, Анненский писал: «Творящий дух и жизни случай в тебе мучительно слиты, и меж намеков красоты нет утонченней и летучей...» Красоту он искал в просвете между самой жестокой действительностью и горными высотами духа. В том слое бытия, где протянуты лишь связующие нити между этими сферами, там, где «мир — мираж», погруженный в «неразрешенность разнозвучий». Это самый тонкий, самый хрупкий слой бытия — мерцающей стыдливой красоты, музыки, чувств. Он лишен материальной грубости. Неизъясним. Развеществлен. Но еще не опрокинут в абстракцию. Его пронизывают живые токи, несущие следы материального. И он духовен, но не в умозрении, а в полноте переживания, в повышенной эмоциональности. Это добрый, горячий, светящийся мир.

Отсюда третий путь: поэтика ассоциаций. Упомянувшееся уже узнавание объекта по его связям. Смысл узна-

---

<sup>1</sup> Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1963, с. 226.



вания не в том, чтобы разгадать формальную загадку: «мне вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм, ни таинственных собак на спичечных коробках. . .» — писал Анненский. Ассоциации дают не столько вещь, сколько ее ореол. И в этом суть. Ореол — не фотография вещи, а ее духовный портрет. Система отношений — взаимовлияний, отражений. Не ее тяжесть, шершавость, цвет, контур, а ее значимость в окружающей сфере и в конечном счете в духовном мире личности, говоря словами Анненского, — в том я, «которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою». <sup>1</sup>

Я розовых, узких жемчужин  
Губами узнал холодок.

О сестры, о нежные десять,  
Две ласково дружных семьи.  
Вас пологом ночи завесить  
Так рады желанья мон.

Сестры. Розовые жемчужины. «Нежные десять». «Пять роз, обрученных стеблю». Две дружные семьи. Сколько разнообразнейших отражений! Но это всего лишь — «Дальние руки», как указывает заглавие. Семьи по пять сестер, пять роз на одном стебле — рука. Но смысл-то не просто в том, что они белы, нежны, красивы. Это — любимые дальние руки, воспоминание, мираж, мечта, наполняющие сердце восторгом. Этот ореол нежных чувств, представляющих высокую духовную ценность, Анненский хотел бы изобразить с наибольшей полнотой и пластикой.

Здесь пролегал путь ассоциативной лирики, столь влиятельной в XX столетии. В непосредственной близости к Анненскому стоят О. Мандельштам и Б. Пастернак.

Открытия Анненского были связаны с тем, что он не изобретал новые образы, а прокладывал новые пути, по которым живая жизнь входила в поэзию. Сам символ — предельное обобщение — он сделал эмоционально и психологически достоверным. Зыбким чувствам сумел придать чуть ли не материальную предметность. В будничном слове разглядел фантазмагорию страшного мира. Вводил в поэзию современную вещность, но не в ее эмпирическом облике, а сняв с нее психологический портрет, обнаружив всю полноту ее связей — притяжений и отталкиваний — с внутренним миром человека. Он при-

---

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 206.

слушивался к словарю интеллектуального обихода, который создавало время, и сумел найти в нем токи жизни, сделать его непосредственно эмоциональным и, следовательно, поэтическим. Наконец, он изошрился психологическую наблюдательность до того предела, где она граничит с аналитичностью художественной прозы, с романым словом, проникающим в потаенные извивы души.

Испанский поэт Антонио Мачадо, основываясь на опыте новой испанской и французской поэзии, писал: «Стоит поэту усомниться в том, что центр вселенной — в его собственном сердце, а его дух — бьющий ключом источник, фокус, собирающий творческую энергию, которая в состоянии формировать и даже деформировать окружающий мир, и душа поэта снова растерянно бродит вокруг предметов. Поэт уже сомневается в значительности своих эмоций, и, раз эмоции, как содержание поэзии, обесцениваются в его глазах, он начинает фетишизировать вещи. Образы уже не могут выражать внутренний мир поэта, потому что сам поэт пренебрегает своими глубоко личными чувствами, почти стыдится их. Образы становятся транссубъективными, приобретают свойства вещей. Но если поэт хоть в какой-то степени осознает это обесценивание своего внутреннего мира, он обязательно поймет, что одновременно обесценивается также и внешний мир, мир вещей, ибо все очарование внешнему миру придавали чувства поэта, ныне утраченные или вырождающиеся».<sup>1</sup>

Позже Мачадо еще энергичнее сформулирует свои наблюдения: «Стихи сейчас перегружены концепциями, образы уже не сливаются, как прежде, в поток сознания. Лирическая поэзия никогда не отличалась таким богатством образов, как сегодня, но сейчас ее образы только обволакивают идеи, не передают пережитого человеком и не несут никакого чувства. Им недостает сердечного тепла и эмоциональной глубины. Это новое барокко... представляет собой запутанный узор, сотканный из идей».<sup>2</sup>

Стихи Анненского насыщены новой образностью. Но в них не было в глаза бьющей яркости, новаций демонстративных, холодной концептуальности. Он ни на минуту не усомнился в могуществе духовного начала в человеке. И потому нигде не вышел за пределы поэзии. Пере-

---

<sup>1</sup> М а ч а д о А н т о н и о. Избранное. М., 1975, с. 163.

<sup>2</sup> Там же, с. 177.

Живание грязи и низости жизни было освящено у него мучительной жаждой красоты. Он утверждал свой мир нравственных ценностей, которые служили ему путеводной звездой на уединенном и трудном пути.

Это была поэзия мучительная, страдающая, жаждущая. Она от начала до конца духовна, основана на эмоциях большой глубины и интенсивности. В элитарной символистской поэзии он прорубил множество окон и дверей, через которые непосредственная жизнь проникала в поэзию. Даже в самых своих дальних и сокровенных устремлениях поэзия Анненского — поэзия жизни. Отсюда все его открытия.

Скромный чиновник Министерства народного просвещения, символист позднего призыва, он оставил ценнейшее литературное наследство. Оно оказалось необходимым очень разным поэтам и надолго. Подвиг Анненского, совершенный втайне, с великой скромностью и самоотверженностью, продолжает жить в русской литературе и сегодня.

2

Большой поклонник изощренного, точного, яркого образа, Николай Ушаков писал: «История поэзии — это история вхождения жизни в поэзию...»<sup>1</sup> На этом пути она и обретает свое лицо, общественную и эстетическую значимость, долговечность.

Однако, — продолжает Ушаков, — «жизнь входит в поэзию через образ.

Образ — это все, что картинно, образ — описание и метафора, сравнение и аллегория, энергия конкретного действия и намек, прямое высказывание — дорогая массам мысль и сложное пересечение планов, где предметы быта становятся настроением, а настроение — идеей».<sup>2</sup>

Но поэт не столько изобретает образы, сколько их находит, выбирает — выкраивает — из бесконечной материи жизни. Жизнь наполняет образ неповторимым содержанием, которое не дает ему устареть. Субъективное построение, не опирающееся на реальность, еще не образ. Как и сам предмет или его название — тоже не образ. Образ — это одухотворенный портрет жизни, в котором

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии. Киев, 1909, с. 25.

<sup>2</sup> Там же, с. 30.

объединяется *я* и *не я*, субъект и объект. Только в этом единении достигается полноценное эстетическое качество стихотворения.

Однако сама жизнь ежедневно меняется. Меняется ее внешний облик. Меняется социальная структура. Природная среда. Техническое обеспечение. Вещный состав. Быт. Духовные потребности. Она меняется на космическом и генетическом уровнях. На уровнях человечества и человека. Поэтому нет нормативного синтеза внешнего и внутреннего. Он динамичен и обновляется с каждым новым шагом.

Вхождение жизни в поэзию — процесс мучительный. Обеспечение образа действительным содержанием всегда поиск, выбор, соотнесение реальных ценностей внешнего и внутреннего мира.

Жизнь — понятие всеобъемлющее. Целikom — один к одному — поместиться в стихи она не может, как и быть объятай или до дна проанализированной словом. В своем пределе она способна войти в поэзию лишь как символ. По сути речь можно вести только о разных структурных уровнях, доступных поэзии. Или, что почти одно и то же, — поддающихся одухотворению, притягивающихся к человеческой личности.

В этом смысле жизнь достаточно конкретна, дифференцирована, обладает определенным составом. И можно проследить наиболее важные моменты замыкания поэзии и меняющейся жизни. Или иными словами — поэзии и современности, поэзии и той новизны, на которую так щедр XX век.

Событие, факт, портрет — эпические элементы стиха. Они увеличивают его площадь, тяготеют к сюжетности, разрежая образную основу, ослабляя эмоциональный напор. Двигателем лирического стиха по-прежнему остается образ, сгущающий его энергию. Образ, возникающий непосредственно из самой материи языка, обновляя стершиеся значения, возводя в поэтическое достоинство слово прозаическое, узкопрактическое или нейтральное.

Лирика не столько внешние события отражает, сколько — через образ — интерпретирует их психологически, в сфере духа. Образ посредничает между событиями эпического масштаба и внутренней жизнью личности. В его клетке схвачена динамика отношений мира и человека, времени и психологических реакций на его приобретения и потери.

Состав образа необыкновенно разнообразен, порою

неожидан и парадоксален. Ведь он должен предоставить уникальную художественную информацию о человеке во времени и о времени в человеке. Поэтому так важны не только общие отношения человека с миром, его участие в событиях, эпическая сторона бытия, но и отношения на уровне живого восприятия действительности, где большие ее масштабы воспринимаются и познаются в ежедневной действительности через непосредственный контакт с конкретными людьми, материалом, орудиями труда, средствами связи, вещами. . .

Этот слой бытия издавна занимал поэтов. Он всегда был источником новой образности. Давал стиху иллюзию действительности и достоверности. Еще в доломоносовскую эпоху в виршах мы встречаем реалии предлежащего мира. У Феофана Прокоповича — «канал всеплодный» (Ладожский канал), ветер, что «финобалтицкия движет волны». Рождается новая точность. Описание Прутского похода Петра I, в котором участвовал Феофан Прокопович, лаконично и необыкновенно конкретно. Указано место, где произошло главное сражение, — «за Могилою Рябсю над рекою Прутовою»; время — «день неделный околудны», то есть в воскресенье около полудня. Состав петровского войска:

Пошли навстречь козацкия,  
пошли полки волоския,  
пошли загоны донския.

Дальше в деталях описан первый день сражения. Доблесть «легкого воина», который хорошо сражался, но «был числа малого» (малочисленный), отход «на Прут колемутный», грозовая ночь («страшно гремят и облаки»), новый бой утром. Стихотворение Феофана Прокоповича пользовалось большим успехом. Стало песней. В нем был напряженный лиризм, доказанный изображением самой действительности. Теперь, столетия спустя, в реалиях, закрепленных в виршах Феофана Прокоповича, поражает не только их историческая достоверность, но и дух Петровской эпохи. На мир смотрит человек новой практической хватки — воин, деятель, преобразователь.

Ломоносов был уже стесняем правилами классицизма. Но, великий ученый; он не мог пройти мимо новой красоты, представшей просвещенному уму. В его стихах рядом с одической риторикой — «микроскоп», открывший множества «невидимых животных» и «невидимых ча-



стиц», «барометры», «предвозвещающие» погоду и указывающие «в погодах разность сил», чувство земных просторов: «Как утрення заря Камчатку озаряет, вечерняя отсель тогда отходит прочь». И воображаемые — на уровне науки того времени — картины мироздания:

Когда бы смертным столь высоко  
Возможно было взлететь,  
Чтоб к солищу бренно наше око  
Могло, приблизившись, воззреть, —  
Тогда б со всех открылся стран  
Горящий вечно океан.

Там огненны валы стремятся  
И не находят берегов;  
Там вихры пламенны крутятся,  
Борючись множество веков;  
Там камни как вода кипят,  
Горящи там дожди шумят.

Картина вполне отвечает сегодняшним нашим представлениям. В эпоху Ломоносова это были и поражающие воображение научные сведения, и высочайшая поэзия. Здесь несомненны признаки нового видения природы. Не только научного, но и поэтического. Страсть познания. Мятужный, вопрошающий, проникающий ум. Он обращен и к космосу: «Открылась бездна, звезд полна, — звездам числа нет, бездне дна. . . Там разных множество светов; несчетны солнца там горят; народы там и круг веков. . .» И к человеку: «Вам путь известен всех планет; скажите, что вас так мятет?» Велико, но не кружно, расстояние между Ломоносовым и Тютчевым, писавшим: «Из края в край, из града в град могучий вихрь людей метет. . .» Обращавшим свой взор к звездному небу: «Таинственно, как в первый день создания, в бездонном небе звездный сонм горит». И столь же остро видевшим современную приметку — над спящим городом, «как в вершинах леса. . . еженочный гул». «Откуда он, сей гул непостижимый?» Колесный пароход: «Все звучней колеса пели, разгребая шумный вал. . .»

Взгляд вовне — на реалии обновляющегося мира, на его первоприметы — обогащает язык поэзии. Процесс этот идет непрерывно, хотя и не равномерно. Одни ее жанры более восприимчивы, другие — меньше. Индивидуальная избирательность тоже значит немало. Но трудно представить настоящего поэта, целиком погруженного в отвлеченный мир, в дистиллированную языковую среду, начисто лишенную — так или иначе соотнесенного с жиз-

нию — предметного состава. Даже такой чистопородный классицист, как П. А. Сумароков, в стихи легких жанров — эпистолы, сатиры, притчи, песни, хоры — охотно включал самые новые и сниженные слова: «горизонт», «госпиталь», «доктора», «ланцеты», «астрономы», «пошлина», «протокол», «справка», «казенный интерес». В эпистоле о русском языке он сравнил человека, искусного в писании, с пчелой, что, «посещающа благоуханну розу, берет в свои соты частицы и навозу». Не о том ли двумя столетиями позже скажет А. А. Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»

Особенно живы и богаты реалиями сатиры Сумарокова. Но сатирам так и полагается. Они не могут быть беспредметными, нуждаются в убедительных доказательствах. Другое дело, когда тот же Сумароков в риторической оде, изображая фейерверк, напишет:

Здесь молния, играя, блещет,  
Радостны грома селитра мечет.

Эта «селитра» стоит многих украшений. Правдивая подробность преобразила строчку, сделала ее живой. Нам дано ощутить материальный источник громов и молний.

Было, оказывается, у Сумарокова чувство живой подробности, детали или, как он писал, «чувство вещества». Были предвосхищения, умещавшиеся иногда в две-три строчки: «О люты человеки! Преобратили вы златые веки в железны времена...» Направление к Баратынскому: «Век шествует путем своим железным». Три строчки зимнего пейзажа:

Зимой луга покрыты снегом,  
Река спрягается со берегом,  
Творя из струй крепчайший мост...

Что дальше? Водопад Державина? «Мосты ледяные» Некрасова? Пусть еще неблизко до них, но Сумароков уже понял: с «помощию слов пространна языка» «изображением вселяемся в сердца». Иными словами, поэт может сделать стих изобразительным, зримым, цветным.

И он, даже скованный классицистическими канонами, умел видеть. Он повторил ломоносовский сюжет с солнцем. Определения Сумарокова традиционны: «Чистейший бурный огонь, лампада перед вечным», — не достигают яркости Ломоносова. И все-таки у Сумарокова есть обоб-

шающий образ, стоящий многих описательных: лампада — «висяща в широте пустой!». Эта пустая широта пространственна и зрима.

Державин был уже великим живописцем слова. У него мы найдем прекрасные пейзажи, натюрморты, жанровые картины. Из его послания «Евгению. Жизнь Званская» охотно и непременно цитируют описание обеденного стола: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, румяно желт пирог, сыр белый, раки красны. . .» Такого рода натюрморт сам по себе в поэзии того времени необычен. Но ветчина, зелены щи и румяный пирог несомненно были и сто лет назад — на столе Феофана Прокоповича, хотя он и не написал об этом. Державин в «Жизни Званской» показал и то, что было новым, что вошло недавно или только входило в жизнь, — в поэзии же до него и вовсе не значилось. Он «в стекла оптики» рассматривает «картинные места» своих усадеб. В «мрачном фонаре» любителю звезд. Наблюдает, «как вода с плотины с ревом льет, и, движа машину, дрова на доски делит». Показывает паровую мукомольню: «Как сквозь чугунных пар столпов на воздух бьет; клокоча, огонь толчет и мелет». С таким же восхищением описывает привезенную из Англии прядильную машину, работающую более чем на ста веретенах: «бумажных руны волн в лотки сквозь игл, колес, подобно снегу, льются». Дальше — красильня, кузница. . . И завершают все это «плавны тоны» «тихогрома» — фортепяно, нового музыкального инструмента.

Все это несколько не похоже на статистику, на перечень примет, описательство. Поэтом владеет восторг, как и при зрелище «янтаря» и «смоли» икры, щуки «с голубым пером», кубка «липца» и «воронка» — желтого и черного, варенного с воском, меда. Патриархальная размеренная жизнь и новые первоприметы одинаково веселят сердце, возбуждают любопытство, входят в круг поэтического созерцания.

Было бы очень интересно составить подробный обзор, у кого, когда и какие приметы входили в поэзию и как они влияли на художественную форму, как соотносились с творческой личностью поэта.

Еще один — скажем прямо — необычный пример.

Ум по всем концам Европы  
К изобретеньям прилип,  
Телеграфы, микроскопы,  
Газ, асфальт, дагерротип,  
Светописные эстампы,

Переносный сжатый газ,  
 Гальванические лампы,  
 Каучуковый атлас,  
 Паровозы, пароходы,  
 Переносные дома,  
 Летоходы, весоходы,  
 Страховых компаний тьма!  
 Пневматические трубы,  
 Стеарин и спермацет,  
 Сбили с толку белый свет.  
 ...С быстротою паровоза  
 Совершенствуется век;  
 Ни пожара, ни мороза  
 Не боится человек.  
 ...Нет для нас уж тайны в море:  
 Были на его мы дне;  
 Кто же знает? Может, вскоре  
 Побываем на луне.

Просто водопад новшеств, действительных и возможных, названных с упреждением! Вплоть до высадки на луну. Самое же интересное: кто? когда? где? Стихотворение опубликовано в марте 1840 года. Впервые введено в первый том «Полного собрания сочинений и писем» Н. А. Некрасова (Л., 1981, с. 277). Атрибуция его вполне убедительна. Время же написания озадачивает — почти одновременно с книгой «Мечты и звуки», изданной в 1839 году, где трудно найти даже несколько живых, не замученных поэтическими банальностями строк. Примет же современной жизни в ней и вовсе нет.

Первая зрелая книга Некрасова выйдет лишь в 1856-м. Первое зрелое стихотворение в ней относится к 1845-му году. Таким образом, цитировавшееся стихотворение «Наш век» — это Некрасов до Некрасова. Но уже ушедший от книги «Мечты и звуки». Некрасов на самом переломе.

Как оно могло возникнуть? Юношеская книга надежд поэта не оправдала. Критика была неблагоприятна. Некрасов пережил внутренний кризис. Осмеяв недавних своих кумиров — бенедиктовщину, — он бросается в практическую журналистику. Пишет юмористические фельетоны, о которых в предсмертных записках упомянет: «Юмористические стихотворения с признаком толку.

Поворот к правде...»<sup>1</sup>

В них — в противоположность отвлеченному романтизму первой книги — он открывает реальность.

<sup>1</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1953, т. 12, с. 23.

В пору своих скитаний по петербургским углам Некрасов оказался в потоке деловой, торговой, промышленной жизни с ее изнанкой. На себе испытал ее мощь и агрессию. Но не отвернулся и не поддался ей. Он вошел в эту жизнь, стал наблюдать и описывать, юмористически перетолковывая ее grimасы. Юмор требовал наблюдений, подробностей, неожиданности, новизны — сюжета, ситуации, слова. В «Нашем веке» Некрасов сгустил новшества. Осмеял сенсации и мошеннические — спекуляторские — уловки. Но вместе с тем закончил стихотворение вопросом:

А потом: как знать! С терпением  
Где не будет человек? ..  
Малый с толком, с просвещением  
Далеко пойдет наш век! ..

Есть тут не только ирония, но и нечто серьезное, то, что потом поможет ему написать «Железную дорогу», заметить в дальних предместьях «клубы дыма из труб колоссальных, где сплошными огнями горят красных фабрик громадные стены». Увидеть современность во всем ее размахе, познать беду и горе народное. Определить и свое место в этой трагедии.

Реальность слова, обозначающего реальность предмета, никогда не была безразличной для поэзии. Из этого материала лепился образ, возникало новое видение.

«Все рожденное жизнью и названное языком в эпоху предпушкинскую, преднекрасовскую и предмаяковскую, накапливалось и, накопившись, рано или поздно должно было прорвать плотину, воздвигаемую аристократическими представлениями о поэзии как о красивом, а не живом»,<sup>1</sup> — писал Н. Ушаков.

И в другом месте — о поэтах-современниках: «Присутствуя при рождении нового мира, мы хотели видеть его во всех подробностях, и в нашу поэзию вошли вещи, превосходно определявшие суть эпохи: тихоновские «винтовка, подсумок, противогаз», «дулом книзу ружьецо» колхозного сторожа из «Страны Муравии», серенькое платье светловской рабфаковки и шапка Безыменского, рубанок Казина и стальной асеевский соловей, фронтовая печурка Суркова и электроплитки ночных городов под самолетом у Вознесенского».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 38.

<sup>2</sup> Там же, с. 76.

Здесь речь идет уже о новой действительности в ее становлении, динамике и творческом осознании. У разных поэтов акцентируются разные ее аспекты: социально-политические, нравственно-психологические, натурфилософские, связанные с новыми отношениями человека и природы.

Соответственно они находят и разные формы эстетического выражения в стихе. Стих все время раздвигает свои границы. Развиваются и изощряются его повествовательные формы. Происходит углубление психологизма. Психологизм не ограничивается лирическим монологом, прямым самовыражением. В стихе поселяются персонажи, не дублирующие голос автора. Возникают драматические ситуации, требующие тонкого и многосложного анализа. Выстраивается цепь взаимоотношений автора — лирического героя — с множеством других людей, обладающих своими характерами.

Поэзия необыкновенно расширила свой словарь. В принципе сегодня нет слова, которое не могло бы стать образом или участвовать в его создании. Поэзия стала широко захватывать профессиональную и энтэровскую лексику, слова, обозначающие новые понятия или дающие имена новым вещам. Как их назвал Ушаков — первоприметы времени. Становится привычным перевод слова точного, с ограниченной сферой применения, в слово образное, метафорически активное, принявшее отпечаток личности поэта, обретшее многозначность.

В этом смысле характерны стихи и целые поэтические системы, ориентированные на социально-политический и нравственно-философский трактат, на социологию в современном понимании слова. Стихи, так сказать, исследовательского аналитического плана. Проблемные, обладающие логикой сложного умозаключения, приводящего к содержательным выводам социального, морального, педагогического характера. В них прижилось и уютно себя чувствует «газетное» слово, фразеология политических документов, экономики, социальной психологии, всевозможная информация и даже число.

Происходящее в современной поэзии, ее поиски новых жизненных источников, часто наводит на аналогии с поисками художественной прозы. Но надо заметить, что словом «проза» определяется и сам материал, его содержательные элементы. Говорят: поэтическая — лирическая проза. Но может быть и «прозаическая» поэзия.

В том смысле, что она занята прозой жизни, ее повседневным течением, практическими заботами.

Это предварительные замечания. В книге не будет теории. Речь пойдет о «вхождении жизни в поэзию». О преобразении черного материала средствами поэзии. О разных способах этого преобразования, трудно поддающихся строгой классификации. В ней прослеживаются разнообразные пути, которыми жизнь вторгается в стихи. Большими социальными массами и целыми историческими эпохами, как у А. Твардовского. Модификациями оды и той же темы у разных поэтов — война и послевоенный мир у Б. Слуцкого, К. Ваншенкина, С. Орлова, А. Межирова. Предметным составом, новой лексикой, терминологией — от индустриальных примет до проблематики НТР у Н. Ушакова, Л. Мартынова, В. Шефнера, А. Вознесенского. Исследованием той духовной атмосферы, которая порождена жизнью в целом, как у Анны Ахматовой. Дальше пойдет конкретный разговор о творчестве названных здесь поэтов в их отношении к запросам идущей жизни, в их связях с современностью. Отсюда название книги: «В настоящем времени».

# Поэзия и проза

Александр Твардовский

---

1

**М**олодой А. Т. Твардовский, уже овладевший основами литературного ремесла, достигший первых успехов в поэзии, хоть и в нешироком еще кругу признанный стихотворец, вдруг разучился писать стихи: «Отрываясь от книг и учебы, я ездил в колхозы в качестве корреспондента областных газет, вникал со страстью во все, что составляло собой новый, впервые складывающийся строй сельской жизни, писал статьи, корреспонденции и вел всякие записи, за каждой поездкой отмечая для себя то новое, что открылось мне в сложном процессе становления колхозной жизни. Около этого времени я совсем разучился писать стихи, как писал их прежде, пережил крайнее отращение к «стихотворству» — составлению строк определенного размера с обязательным набором эпитетов, подыскиванием редких рифм и ассонансов, стремлением попасть в известный, принятый в тогдашнем поэтическом обиходе тон». <sup>1</sup>

Стихотворения, написанные до этого кризиса, и сегодня печатаются в собраниях сочинений Твардовского. Одно из самых ранних начинается так:

Дышат грудью запотелой  
Желтогривые овсы.  
Чем-то теплым,  
Чем-то спелым  
Веет с нашей полосы.

---

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч. в 6-ти тт. М., 1976, т. 1, с. 24.



Написано это уже опытной рукой. «Дышат грудью... овсы» — неожиданная и довольно смелая метафора. «Чем-то теплым, чем-то спелым» — умело выделенное усиление главных примет зреющей нивы. В дальнейшем течении стиха Твардовский покажет себя мастером точного эпитета. Тут вслед за «желтогривыми овсами» будет «овсяный говор нивы», блестящая коса, срезающая полюсу, золотая метель нового урожая.

Читая стихи того же времени, нетрудно ощутить вполне отчетливую поэтику юного — шестнадцати-, восемнадцатилетнего! — Твардовского. «Дорог израненные спины, тягучий запах конопли»; «утренник лег на дорогу ровным сухим полотном»; «солнце... выросло медным кустом» — опять выдвинутые вперед с несильным нажимом метафоры: спины дорог, солнце кустом — и вслед за ними точные наблюдения с точным эпитетом: *тягучий* запах конопли, *сухое* полотно утренника. . . Вообще пронзительная точность эпитета — сильнейшая черта поэтики пушкинской школы — отличает Твардовского с самых первых шагов: у девушки «внимательный профиль», уборщица расставляет «остывшие стулья, на которых еще заседали недавно», и «после уборки всё на месте, *предупредительно* и опрятно».

Это связано с незаемным знанием жизни. Формула точного эпитета основывается не столько на фантазии, сколько на обостренной наблюдательности. Художественная деталь — итог проникновения в материю бытия. Конкретное ее видение и осязание. Когда Твардовский пишет: «До заморозка в город не пробиться сквозь неживой болотный полукруг» или: «иду в затихнувшие сени, где пахнет залежью пеньки» — можно не сомневаться, что ведет его непосредственный опыт, живое восприятие, а не литературные представления о должном и вероятном.

Эти строки — из стихотворений Твардовского 1926—1928 годов. В них же найдем простонародные слова и обороты — «незнамо», «бесхлебица». Сложную «литературную» рифму: «постройки — стой тут»; «походка — год как»; «то ж — дождь». И несомненное желание включить в поэзию признаки перемен, новые черты деревенской жизни: «Пришла «Крестьянская газета», как ворох мужиковских дум», а «Песня урожая» «шумит *машинами* и голосами сел».

При всей цельности есть в ранних стихотворениях Твардовского очевидное противоречие. Они устремлены к жизненно достоверному, полнокровно современному,

новому. И в то же время его связывает традиционная поэтика. То, что он видит и делает, разъезжая по губернии как газетчик, не помещается в стих. Тогда-то и начинается испытание стиха прозой, даже временный отказ от поэзии во имя неурезанной жизненной правды. Тогда-то и пишет Твардовский свои первые поэмы — «Вступление» и «Путь к социализму», в которых преобладает прозаическое начало: деловой репортерский текст, лексика «не поэтического обихода», ритмическая свобода, диалог, передающий разговорную речь, насыщенный поговорками, прибаутками, присказками, «шутейными» репликами и оборотами.

Но нам важны последствия этой прозаизации для лирики Твардовского. Важно, какой стала эта малая форма, пройдя проверку непосредственной жизнью, ее нуждами и заботами.

2

На первых порах лирическое стихотворение у Твардовского становится формой очерка или репортажа о событиях и людях. Строго говоря, это внелитературный жанр, приближающийся к деловому обсуждению, документу, сообщению. Жанр, обслуживающий газетную индустрию, ее насущные потребности и прямые задачи текущего дня.

А. Кондратович в своей книге о Твардовском пишет о влиянии на него конструктивизма и, прежде всего, И. Сельвинского. По свидетельству Кондратовича, Твардовский говорил: «Стих конструктивистов с его нарочитой прозаичностью стремлением использовать средства прозы и, значит, вобрать в себя как можно больше «впечатлений бытия». Мне показалось, что таким путем я смогу выразить переполнявшие меня наблюдения над жизнью».<sup>1</sup>

Оспаривать эти утверждения нет оснований. Но можно поставить вопрос и шире. Постоянным драматическим сюжетом остается отношение Твардовского к Маяковскому. Твардовский, без сомнения, поэт другой стилистической тональности, другой ветви. Он сам это глубоко осознавал и подчеркивал свое отличие от Маяковского, даже свое несогласие с его художественными принципа-

---

<sup>1</sup> Кондратович А. Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1978, с. 73—74.

ми. Но, подтверждая «бесспорное и огромное» влияние Некрасова, Твардовский пишет: его «не нужно понимать в слишком прямом смысле, т. е. так, как будто для меня не существовало поэзии посленекрасовской, поэзии двадцатого века, Маяковского...»<sup>1</sup>

Через кратковременное увлечение конструктивизмом как раз и очевидно «непрямое» влияние Маяковского, его понимания поэзии как «жизнестроения», непосредственного и деятельного участия в жизни.

Маяковский видел это участие как практическую пользу от поэзии, агитацию, ежедневную газетную работу, отклик на события. И он безусловно включал всю «прозу» жизни в сферу своей поэтической деятельности. Прозу, впрочем, в поэзии перестающую быть прозаичной, преображенную средствами стиха, изощренным мастерством художника, способного и мелкий факт увидеть в масштабах большого времени, дать в ярком словесном оформлении. Прозу жизни с выходом в большой эпос («Хорошо!»).

Стихотворные репортажи и очерки Твардовского тоже не чужды умысла о пользе, не чужды жизнестроительных стремлений. «Стихи о всеобуче», трактующие эту в самом деле первой общественной важности тему, заканчиваются строфами:

Ровный свет под потолком блестящим,  
Зимние большие вечера —  
Вечера  
Учебы настоящей,  
Шелесты страниц, движение пера.

Гнутся к партам  
Головы и груди...  
Диаграммы, карты на стене...

Требуются  
Грамотные люди нашей стране!..

Тут, вместе со свойственной Твардовскому пластикой, явствен и призыв к делу, практическая подоплека социального преобразования. Последние же строки с их прозаическим ритмом способны даже напомнить некоторые подчеркнута деловые стихотворные очерки Б. Слуцкого, поэта, конечно, мало похожего на Твардовского: «Пшеница сушится на шоссе!.. Мне удобно про это писать,

---

<sup>1</sup> Цит. по: Кондратович А. Указ. изд., с. 90.

потому что пшеницу нужно спасать... Стройте заранее помещения!» — вот схема одного из стихотворений Слуцкого с публицистической рекомендацией в конце.

Твардовский, нарочито прозаизируя стих, открыл в свою поэзию путь разговорному языку, обновленному революцией, новой лексике. Если в ранних его стихах современность возникала в отдельном словечке, штрихе, наблюдении, детали, то теперь в одном только стихотворении «Гостеприимство» (1929) она представлена целым лексическим слоем, целой цепью новых понятий. Тут названы «фосфат» и «суперфосфат», есть «таблица норм» и «образцовый двор», есть ненавязчивый канцелярит, столь естественный в обыденной речи, — «количество», «досрочно», «дальнейший разговор»...

А рядом, как в этом, так и в других стихотворениях, с еще большей энергией зазвучало образное народное слово — «лишний рот», «кузнечик сверчал», «обапол», «кум королю», коровка — «единственный хвост на дворе».

Стихи в целом стали более масштабными и более объемными. По сути, в них наметилось многоголосие, свойственное крупным литературным формам — поэме, повести, роману. Продолжая писать лирику, Твардовский шел к эпосу.

### 3

Он недолго держался полемической линии. Поэзия для него оставалась поэзией, проза — прозой: «Я не мог не почувствовать сам, — писал Твардовский в «Автобиографии», — что такие стихи — езда со спущенными вожжами, утрата ритмической дисциплины стиха, проще говоря, не поэзия. И вернуться к стихам в прежнем, привычном духе я уже не мог».<sup>1</sup>

Он искал новый путь. Чрезмерную прозаизацию стиха Твардовский признал заблуждением. Но идти вспять он тоже не хотел.

Его лирика середины тридцатых годов была завоеванием иного качества, началом монолитного «твардовского» стиля, столь естественно объединяющего лиризм и черты эпоса, собственное творческое я и образы многочисленных героев, индивидуальную авторскую речь и яркую речь персонажей, слово высокое, одическое, державное и слово разговорное, простонародное, шутливое.

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 25.

Одно из первых стихотворений такого рода — «Гость» (1933). Оно стоит на самом переломе, а потому особенно интересно и примечательно:

Верст за пятнадцать, по погоде жаркой,  
Приехал гость, не пожалев о дне.  
Гость со своей кошелкой и дегтяркой,  
На собственных телеге и коне.

Не к часу гость. Бригада на покосе.  
Двух дней таких не выпадет в году.  
Но — гость! Хозяин поллитровку вносит,  
Яичница — во всю сковороду.

Хозяин — о покосе, о прополке,  
А гость пыхтел, никак решить не мог:  
Вносить иль нет оставшийся в кошелке  
Свой аржаной с начинкою пирог...

Отяжелев, сидел за самоваром,  
За чашкой чашку пил, вздыхая, гость.  
Ел мед с тарелки — теплый, свежий, с паром,  
Учтиво воск выплевывая в горсть.

Так встречаются два старых знакомых: гость — одиночник, приехавший разведать, как живут в колхозе, — и хозяин.

Как очень часто у Твардовского, стихотворение длинное, — его невозможно привести целиком, — с детально выписанными картинками, множеством подробностей, прочно обоснованными психологическими ситуациями и постепенно зреющими переменами в настроениях.

Гость приехал явно некстати. Идет горячая пора уборки. Но хозяин степенен и нетороплив — гость должен чувствовать себя как дома. Настоящее гостеприимство не терпит суеты. Разворачивается по всем правилам ритуал хлебосольного угощения, течет слегка церемонная застольная беседа. Хозяин озабочен уборкой. Прижимистый гость не вполне откровенен насчет цели своего приезда. Один поглядывает «на небо, темнеющее с южной стороны». Другой, «учтиво воск выплевывая в горсть», решает, делиться или не делиться аржаным с начинкою пирогом.

Но гость есть гость. И хозяин столь же чинно ведет его по двору, показывая усадьбу.

А скот был сытый, плавный, чистокровный,  
Как горница, был светел новый двор.  
И черные — с построек старых — бревна  
Меж новых хорошо легли в забор.

Картина сменяет картину. Воочию предстает добротное хозяйство. И стол, и дом, и скот. «Вплотную рожь к задворкам подступала с молочным, только налитым, зерном. . .» Круто меняется настроение гостя. Он впервые думает «обо всем об этом на много лет вперед». И, услышав первые раскаты грома, решается хозяин: «— Для развлечения малость подгробешь. . .»

Дальше опять картины, мотивирующие последующие перемены в настроениях: «Мелькали спины, темные от пота, метали люди сено на воза, гребли, несли. . .» Гость поддался азарту веселой и дружной работы. Хозяин доволен помощью. Наступает желанный момент сопонимания: «И шли они, как пьяные, под ручку. И пыльный дождь их у крыльца застал».

Стихотворение это с его густым «фламандизмом» трудно вписать в пушкинскую или даже некрасовскую традицию. Рядом разве что Верхарн, популярный в начале века и столь часто и мастерски переводившийся. Но у Твардовского так ярок национальный колорит, что говорить о прямой переключке с Верхарном рискованно.

И если оно что и напоминает, так это светлицу,

В которой к госпоже, для похвалы гостей,  
Приносят разные полотна, сукна, ткани,  
Узорны образцы салфеток, скатертей,  
Ковров, и кружев, и вязани.

Где с скотен, пчельников, и с птичен, и прудов  
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,  
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,  
Сребро, трепещуще лещами, —

добротное хозяйство и «припас домашний, свежий, здоровый» из стихотворения Державина «Евгению. Жизнь Званская». Густую его предметность и пластику и полный восторг перед простотой, изобилием, сытностью, слаженностью сельской жизни.

Разумеется, социальная почва хозяйства у Твардовского решительно иная. Это не помещичий, а колхозный двор. Но литературным источником державинская образительность могла быть, тем более что в поэзии русский XIX век ничего подобного не знал.

Сюжет стихотворения Твардовского движется своим порядком. Зрелище изобилия, дружная — тяжелая и празднично общая — работа, в которую оказывается втянутым герой, круто меняет его настроение. Нерешительный гость вносит в хату кошелку с пирогом. И душу его

охватывает грусть по новой и пока ему не принадлежащей жизни.

Я с некоторым нажимом пересказал ход сюжета, чтобы показать многогранность структуры стихотворения Твардовского. Комментаторы первого тома собрания сочинений Ю. Буртин и Р. Романова указывают на жанровое разнообразие его произведений тридцатых годов: «Жанры — стихотворения-«портрета», несколькими точно выбранными штрихами воспроизводящего внешность, характер, судьбу героя («Бубашка», «Ивушка», «Шофер»), и в еще большей степени — рассказа в стихах, маленькой стихотворной новеллы, с живым и четким сюжетным развитием, которое на каком-то простом житейском эпизоде выявляет нечто существенное, новое, доброе в людях, в их жизни и взаимоотношениях».<sup>1</sup>

Это, конечно, верно. Только жанры не так легко и просто подразделяются. В «Госте» мы находим и портреты, и разные судьбы героев. Одновременно это и стихотворный рассказ с очевидным сюжетом, не с одним, а с целой цепью житейских эпизодов, в которых выявляются взаимоотношения героев, личные и социальные, зреют важные внутренние решения.

Вдобавок необходимо указать на пластичность картин, на плотность образного ряда, многосторонность наблюдений, исследование конкретных ситуаций и психологии героев, являющихся перед нами как укрупненные социальные типы.

Все это — признаки больших эпических форм. Способы художественного построения, свойственные прежде всего прозе с ее многоголосием, разнослойностью лексических пластов, размахом социально-психологического анализа и последующего синтеза.

Между тем создано стихотворение уже в пору отказа от чрезмерного прозаизма. В одном из вариантов «Автобиографии» Твардовский написал: «Сознательная война против прозы, повествовательности, вынужденного бесстрастия и вялости прежних стихов. Я, собственно, заново учусь поэзии после стольких лет во многом плодотворного, но в общем тягостного заблуждения».<sup>2</sup> А впереди еще «Рассказ председателя колхоза», «Новоселье», «Ивушка», цикл про деда Данилу, «Ленин и печник», многие другие сюжетные стихотворения, где разнообраз-

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 392.

<sup>2</sup> Цит. по: Кондратович А. Указ. изд., с. 86.

но сочетается повествовательность с психологизмом, портретированы разные персонажи, голоса которых не тождественны голосу автора, где любовно и детально выписана обстановка действия.

4

Сложные взаимоотношения с прозой и на новом этапе продолжают. Сознательно воюя против бесстрастия и вялости прежних стихотворений, Твардовский однако признает «плодотворность» своих заблуждений. От прозаизации он отказывается, но сохраняет опыт работы в прозе («Дневник председателя колхоза») и с прозой для поэзии.

Что же тогда изменилось по сути? Что значит «заново учиться поэзии»?

Несколько строф из стихотворения «Подруги»:

Выходили в поле жать,  
Любовалась дочкой мать.

Руки ловкие у дочки.  
Серп играет, горсть полна.  
В красном девичьем платочке  
Рядом с матерью она.

... Выходила дочь плясать,  
Любовалась дочкой мать.

... Год за годом вместе жили,  
На работу — в день и в ночь.  
Песни пели и дружили,  
Как подруги, мать и дочь.

Только мать всегда желала,  
Чтобы дочка первой шла —  
Лучше пела, лучше жала,  
Лучше матери жила.

Два легких, почти акварельных портрета «подруг» — матери и дочери. А суть сюжета в том, что дочь уезжает в город. Она как бы освобождается от уз неразлучной дружбы. «Мать нестарая» напутствует свою кровно любимую «подругу»: «— Будь ученой и счастливой, кем ты хочешь — тем и будь».

Даже беглое сравнение с «Гостем» или группой стихотворений, окружающих его — «Бубашка», «Он до света вставал...», «Хозяин», «Усадьба», — показывает, как меняется стих Твардовского. Он становится более дина-



мичным, легким, не столь тесен образно-живописный ряд, энергичнее ритмы, усилено песенно-мелодическое начало. Деликатно намечен рефрен: «выходили в поле жать»; «выходила дочь плясать». Дан усилительный повтор в начале строк и в середине: «*Лучше* пела, *лучше* жала, *лучше* матери жила». Остро, а вместе с тем и гармонично сведены в один узел самый густой быт и песенный мотив расставания:

Полотенце, да подушка,  
Да корзиночка белья.  
— До свиданья, дочь-подружка,  
Радость светлая моя.

В «Автобиографии» Твардовский выделит «основные природные начала» поэзии: «музыкально-песенную основу, энергию выражения, особую эмоциональную наполненность».<sup>1</sup>

Отныне он действительно будет придерживаться классических размеров, четких рифменных окончаний, стремиться к песенной мелодике и энергии выражения. Что касается эмоциональной наполненности — в смысле открытого лирического изъяснения чувств — она далеко не всегда очевидна.

В «Подругах» мы ощущаем песенное лирическое начало. Все бытовое, освещенное этим сильным излучением, переведено в высокий поэтический план, получает уже некое символическое значение. Авторское же я в стихотворении скрыто.

На глубине это не только создание своей поэтики, но и явление нового смысла. Твардовский поэтизирует на первый взгляд обыкновенную ситуацию — дочь, расставаясь с матерью, уезжает в город, — потому что она для него не совсем обыкновенна. Или скажем так: не традиционно-поэтическая ситуация. «Деревня была полна молодежи, привлекаемой комсомолом, школой, сетью избитых ко всякого рода культурным начинаниям — самодеятельным спектаклям, концертам и иным затеям, к чтению книг и газет. Молодежь эта не только не чуралась города, но всячески тянулась к нему, стремилась по возможности подражать ему и в одежде, и в оборотах речи, и в приемах ухаживания.

Все это представляется мало соответствующим лирике, настойчиво вызывавшей умиленно-меланхолические

---

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 25.

представления о неизменных в своем идеализированном убожестве сельских краях. Но именно такая лирика олеографической деревни была очень распространенной в двадцатых годах под влиянием известных есенинских мотивов».<sup>1</sup>

И дальше в той же статье «Поэзия Михаила Исаковского» Твардовский уже прямо напишет о себе и своих сверстниках: «Нельзя сказать, чтобы мы не любили деревню, питали пренебрежение к земледельческому труду или томились там скукой, как это получило распространение среди молодежи позднее... Но, живя в избушках, где еще не был забытым предметом домашней утвари светец для лучины, мы не могли не видеть куда большей поэзии в огнях, проникающих в наши избушки по «медным проводам», что было в те годы еще редким чудом деревенского быта».<sup>2</sup>

За чудом стояли великие надежды и перемены в сельской жизни. Противоречивость и драматизм этих перемен были еще не вполне ясны. Молодому Твардовскому они мыслились как построение гармоничного мира, полного быстрых побед и праздничного ликования. Начинаясь еще неведомая, безусловно прекрасная жизнь.

Стихи его второй половины тридцатых годов посвящены необыкновенным обыкновенным судьбам. Деревня с почетом встречает свою Настасью, «уваженную» орденом Ленина. Недавно еще босоногий паренек на самолете прилетает навестить мать. Простую труженицу Катерину выдвигают депутатом в Верховный Совет. Семья старого кузнеца снимается с насиженного места, чтобы ехать на Дальний Восток, где служит сын — теперь глава семьи.

Кто вышел в море с кораблем,  
Кто реет в небе птицей,  
Кто инженер, кто агроном,  
Кто воин на границе.

Так теперь идут сельские дела. Так они никогда прежде не шли. «Время, время, как ветер, шапку рвет с головы...» По сути бытовые ситуации для Твардовского исполнены поэтического значения. Он вживается в обстоятельства, развивает сюжет, набрасывает портреты. Ведет повествование, по главным признакам родственное

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., М., 1980, т. 5, с. 216.

<sup>2</sup> Там же, с. 220.

прозаическим жанрам, но ищет в нем высокий поэтический план.

В житейской обыкновенности происходящего Твардовский улавливает типовые признаки. Деревенский парень, ставший летчиком и в полном параде навестивший своих стариков, — сквозной образ его лирики тридцатых годов. Колхозница-депутат, колхозница-орденоносец, лихой шофер, красный командир — это не только новые профессии и внешние их отличия, это еще и жизнеопределения, судьбы, направленные в иную колею, вырванные из тесных обстоятельств отчего дома, родни, деревни и в то же время с ними тесно связанные — их гордость, пример, надежда, открывшаяся возможность для самоосуществления.

В каждом случае частный сюжет, облик, поведение — то, что Твардовский хорошо знает и чувствует, — не замкнуты в самих себе. Они достигают типового уровня, где к ним применимы большие социальные категории, что очень важно для Твардовского как деятеля, жизнестроителя, мыслителя. И на этом же уровне современное, конкретно-бытовое легко объединяется с народно-поэтической культурой, с ее обобщающими сюжетными схемами и образами.

Шофер, просящий девушку напоить своего «коня», — известный песенный мотив, разыгранный в новых житейских обстоятельствах, с новыми бытовыми реалиями.

Весь — картина,  
Молодчина  
От рубашки до сапог.  
Он, уже садясь в кабину,  
Вдруг берет под козырек.

На околице воротца  
Открывает сивый дед,  
А девчонка у колодца  
Остается,  
Смотрит вслед:  
Обернется или нет?..

Твардовский влюблен в эту новую пластику сельской жизни. И в то же время она соотнесена с многовековой фольклорной, песенной традицией — тот же конь-машина, та же девица у колодца, тот же парень «картина, молодчина».

Старая песня поется на новый лад. А «Мужичок горбатый» — что же иное как не современная притча о лентяе, который понял, что нельзя отлынивать от дела в

бригаде? «Ивушка» — разве не сказ о веселом балагуре и добром мастере? Стихи же про деда Данилу — целый цикл то шуточных, то поучительных, то драматических историй. И сам Данила — не своеобразный ли поэтический вариант деда Щукаря?

Стих Твардовского сейчас действительно четок, энергичен, напорист. А обыкновенная ситуация всякий раз присоединяется к некой гармонической целостности, в которой она уже не ощущается как обыкновенная. Создается мир динамичный, но в своей динамике уравновешенный, ежечасно обновляющийся, исполненный молодых сил, и в то же время единый, не расколотый, народный, сохраняющий свою изначальную красоту, глубину, земную мощь.

Примечательно, что молодой Твардовский так много пишет о стариках.<sup>1</sup> О людях, переживающих некий рубеж, где они, со всем наследием прошлого, с горьким и даже рабским опытом прежней жизни, полностью сохраняя свое лицо, становятся новыми людьми. Участвуют в обновлении жизни, несут на себе ее печать, по-своему даже украшают, придавая ей эпическую глубину, всем своим поведением подтверждая благотворность перемен, их чуть ли не природную целесообразность.

Но не мир ли это, построенный по законам эпоса, по законам притчи, новеллы, сказа, насильственно переведенных в стихотворную форму? И где та особая эмоциональность, о которой так печется Твардовский?

Если естественность стиховых интонаций, свобода поэтического повествования, их фольклорно-песенное происхождение различимы даже на слух, как говорится, даны в ощущении, то лиризм Твардовского не очевиден. Он не подчеркивает своей особой роли в описываемых событиях и ситуациях. Не возвышается над своими героями. Не демонстрирует своего особого взгляда на них, исключительных чувств и притязаний.

Позиция Твардовского даже не в центре созданного им мира, а внутри него, вместе со всеми.

По всем путям родной страны,  
Вдоль городов и пашен,  
Идут крестьянские сыны,  
Идут ребята наши.

---

<sup>1</sup> О трогательной любви Твардовского к старикам интересно рассказал в своей книге А. Кондратович (указ. изд., с. 130).

Среди этих крестьянских сынов находится и Твардовский, как он сказал о себе в другом стихотворении — «загорьевский парень, советский поэт».

Твардовский не избегает личного мотива. Он напишет стихи о братьях, назовет имя своего деда Гордея, родное Загорье станет постоянным местом действия «Сельской хроники». Но Твардовский будет всячески обходить частные мотивы, то, что может оказаться случайным, необязательным, не общеинтересным. Он начнет свою «Песню» строфой:

Сам не помню и не знаю  
Этой старой песни я.  
Ну-ка, слушай, мать родная,  
Митрофановна моя.

Митрофановна — подлинное отчество родной матери Твардовского. Но автобиографический момент сознательно ослаблен. Здесь — это песенное имя, имя русской крестьянки. И поется в «Песне» про бабью долю, общую для тысяч русских женщин.

В знойном поле сиротливо  
День ты кланяешься, мать.  
Нужно всю по горстке ниву  
По былинке перебрать.

Бабья песня. Бабье дело.  
Тяжелеет серп в руке.  
И ребенка плач несмелый  
Еле слышен вдалеке.

Ты присела, молодая,  
Под горячею копной.  
Ты забылась, напевая  
Эту песню надо мной.

Это действительно о матери, о Митрофановне. Но из песни убрано все частное. Можно лишь прочесть как бы между строк, что мать в гостях у сына и он ставит пластинку с какой-то народной песней, с каким-то щемяще знакомым мотивом, заставляющим вспоминать прошедшее. Переживается оно очень интенсивно, очень глубоко, даже очень лично, но над этим личным берет верх — ты *вместе* со многими такими же матерями, со всеми и как бы за всех.

Вспоминая о том времени, А. Македонов писал: «В наших разговорах, конечно, обсуждался со всем юношеским запалом «весь» опыт мировой поэзии. И делался

главным образом один вывод — учиться надо у классиков, а писать надо стихи совершенно нового типа, как в первый раз на свете. Были и попытки теоретически наметить, обосновать пути поэзии новой действительности, поэзии, основанной на предельно прямом воспроизведении ее углубленной конкретности и духовного богатства. Выдвигались и более узкие «рекомендации». Например, идея создания нового типа социалистической лирики — сюжетной, событийной, углубленно психологической, предельно разговорной, включающей в себя и повествовательные, и драматические элементы, и (главное) «лирику другого человека», диалектику душевного движения, роста нового трудового человека, новых человеческих отношений».<sup>1</sup>

Здесь очень точно и широко поняты художественные устремления Твардовского тридцатых годов. Он действительно включил в свою поэзию «лирику другого человека», — вернее, многих ему близких и понятных людей, дал им слово, набросал обобщенные социально-психологические портреты. Но при всем том остался лириком. Его занимали не сюжеты вообще, не характеры, выламывающиеся из ряда, но близкий сердцу, целостный мир, который он глубоко знал и любил. Мир гармоничный, поместительный, во всем своем объеме и со всеми своими особыми признаками соотносенный с его собственной биографией, социальными чувствами, пониманием жизни.

На этот мир и направлен его лиризм:

За тысячу верст  
От родного порога  
Проселочной, белой  
Запахнет дорогой;

Ольховой, лозовой  
Листвой запыленной,  
Запаханным паром,  
Отавой зеленой;

Картофельным цветом,  
Желтеющим льном  
И теплым зерном  
На току земляном;

И сеном и старою  
Крышей сарая...  
За тысячу верст  
От отцовского края...

---

<sup>1</sup> Воспоминания об А. Твардовском. М., 1978, с. 52.

Твардовский объективирует свои чувства. Он передоверяет их пластически запечатленному миру. Всему тому, что он видит, помнит, может изобразить. Он неистощимо щедр в наблюдениях, в особом цепком восприятии, переходящем от картины к картине, включая их в круг ценностей, которые надо оберегать, умножать, о которых необходимо всегда помнить.

«То, что я знаю о жизни, — казалось мне тогда, — я знаю лучше, подробней и достоверней всех живущих на свете, и я должен об этом рассказать»,<sup>1</sup> — писал Твардовский. Он чувствовал себя представителем этого мира, говорил как бы его голосами, только сильнее, выразительней, отчетливей, чем сам мир мог о себе рассказать.

5

Главное, что написал Твардовский в годы войны, — «Василий Теркин». «Книга про бойца» потеснила его фронтовую лирику, и она долго оставалась в глазах критики подступами к поэме, фоном, на котором разворачивалось действие «Василия Теркина», даже более — своеобразной документальной основой эпических картин и лирических отступлений великой поэмы. В известном смысле это действительно так. Есть у Твардовского произведения, которые первоначально мыслились как сюжеты «Книги про бойца», — «Рассказ старика». А есть строфы, что выделились из уже опубликованных глав в самостоятельные лирические стихотворения, — «В жизни война дорожной...», «У Днепра».

И все же фронтовая лирика Твардовского не была ни подступами к поэме, ни надстройкой над нею, ни фрагментами, отпавшими от эпического целого. Это — особый мир, развивающийся по собственным художественным законам.

Здесь не место делать обозрение лирики Твардовского военных лет. Нам важно прежде всего то новое, что в ней возникло, и то, что изменилось в мирной сельской хронике тридцатых годов, обернувшейся теперь хроникой военной.

Сначала кажется — очень мало. Там были «мужичок горбатый» Филиппок, Ивушка, дед Данила. Фронтовую хронику тоже начинают и продолжают портреты — «Григорий Пулькин», «Шофер Артюх», «Сержант Василий

---

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 25.

Мысенков». . . Но разные это портреты. Твардовский снова становится журналистом. Снова соприкасается с горячим фактом, более подвластным прозе, чем стиху. Он работает в газете, пишет очерки в прозе и стихах, большинство которых позже не перепечатывает. А то, что перепечатывает, не совсем для него обычно.

Портреты сельской хроники, при всей своей колоритности, были обобщенными, типовыми. Они подвергнуты легкой фольклорной стилизации. Поэт, осознавший «законность условности», мог сколько угодно фантазировать, домысливать, не придерживаясь строго биографии прототипов, которые были и у Ивушки, и у Данилы.

Портреты военной поры — документальные, аналитические, «именные», — рядом со стихами обыкновенно печаталась и фотография героя. Описывался подвиг, который нельзя было ни изменить, ни приукрасить. Главное — достоверность: в стихах товарищи по оружию должны были узнать конкретного человека, конкретные обстоятельства.

Самими условиями газетного жанра стихи Твардовского снова сближались с прозой, причем с прозой деловой, очерковой, репортерской. Понятно, что при этом трудно было избежать описательности, длиннот, подробностей, уместных в очерке и лишних в лирическом стихотворении. Поздняя придирчивая правка, которой подверг Твардовский свою поэзию военных лет, оставила в его книгах немногие образцы. Но в них очевидны новые аналитические качества стиха.

В стихотворении «Григорий Пулькин» есть точная характеристика «ковачного» искусства, проявленного им на войне. Есть несколько глубоких проникновений в психологию боя и, наконец, достоверная картина спавшего напряжения по его окончании:

Тот к пушке подошел устало.  
Металл был тепел под рукой,  
И пахло, точно в кузне старой,  
Огнем, окалиной сухой,  
Землей натоптанной. Работа  
Была похожая вполне.  
На сером ватнике от пота  
Пробился иней по спине.

Это впечатляло, это узнавалось, как и «дыханья пар из сотен ртов» в цепи атакующих, как взлетающая черными столбами мерзлая земля.

Вдумчивая аналитическая работа художника видна



уже в стихах, привезенных Твардовским с финской кампании. Вот лишь несколько штрихов из «Наступления»: «Еще курились на рассвете землянок редкие дымки, когда полки Сто двадцать третьей к опушке *вынесли* штыки». В свое время К. Ваншенкин писал о поразительной точности глагола «вынесли», так неожиданно и метко употребленного.<sup>1</sup> Но в этом же стихотворении «*шепелявый* визг металла повис над самой головой»; «в блиндажах со стен от гула *потек* песок»; «стволы деревьев *ныли*, как телеграфные столбы»; «в снегу, как в *мельничной* *ныли*, с разгону вздыбленные танки, почти *неслышные*, прошли» («неслышные» среди всеобщего грохота!); наконец, ринулись «в рост» атакующие цепи, «у самой цели, *шинели сбросив* на бегу».

Невольно вспоминается «Валерик» М. Ю. Лермонтова и «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, редкостные по аналитической силе, по исключительной правдивости изображения войны. В лучших стихотворениях Твардовский, преодолевая поверхностный журнализм, идет вглубь, к конкретным картинам боя, к поведению людей. «Жеребенок», «Спичка», «— Давай-ка, товарищ, вставай, помогу...» — первые проникновения в глубокие сферы внутренней жизни; вершины — «Баллада о товарище», «Армейский сапожник», «В пути». Сделаны они, конечно, не без оглядки на прозу, однако уже не только очерковую, деловую, но и на психологическую.

6

Твардовский и теперь, как в «Сельской хронике», охотно помещает в стихотворение несколько персонажей. Но отношения их куда более сложные. Все, что приключается с *этим* человеком в *этом* случае, неповторимо, даже если в целом и характерно. Типовое проглядывает лишь в самой общей ситуации — идет народная война.

Праздничное ликование тридцатых годов сменилось разором, разрушениями, смертями. Даже близкие люди или люди хорошо друг друга понимающие оказались в драматических отношениях, преодолеть которые не позволяют обстоятельства.

Армейский сапожник, чинящий бойцу прохудившиеся сапоги, осознает: может быть, он их не доносит. И это придает сопониманию героев нотку щемящей грусти.

<sup>1</sup> Ваншенкин К. Наброски к роману. М., 1973, с. 170.

Солдат и женщина-беженка с двумя детьми, которой он помог устроить привал, думают каждый о своем: женщина — о воюющем муже, солдат — о бедствующей без него семье. Находя краткое утешение в деликатной — лишь между слов понятной! — беседе, они ничем не могут облегчить участь друг друга: «В огне, в огне полсвета, огнем горит закат, семья в дороге где-то, в пути отец-солдат».

В «Балладе о товарище» сюжет еще сложнее и напряженней. Два товарища пробираются по тылам врага к своим. Один из них тяжело ранен. Приютившая их женщина умоляет его остаться, обещая надежно укрыть. Он отказывается, хотя отказ этот труден для всех троих: для здорового, которому приходится вести раненого, для раненого, что стал обузой для здорового, для женщины, боящейся одиночества на земле, занятой врагом:

Она взглянула на него:  
— Прощайте, — говорит, —  
Да не подумайте чего... —  
Заплакала навзрыд.

На подоконник локотком  
Так горько опершись,  
Она сидела босиком  
На лавке. Хоть вернись.

Переступили мы порог,  
Но не забыть уж мне  
Ни тех босых сиротских ног,  
Ни локтя на окне.

Внутренне каждый из трех героев имеет свой личный интерес, не совпадающий с интересами других. Но чем сильнее тяга ему поддаться, тем мощнее звучит голос долга, то общее, что, разъединяя частные судьбы, объединяет их по отношению к народной войне.

Твардовский вдумчиво и основательно разрабатывает внутренние противоречия. Он по-прежнему пластичен. Больше показывает, описывает, чем объясняет. Но теперь деталь имеет глубокий психологический подтекст. Вид «босых сиротских ног» и «локтя на окне» — это образ глубокого горя, чуть ли не надрывной сердечной муки. Внешнее строго соотнесено с индивидуальным внутренним переживанием.

Однако движется и повествовательный сюжет. Наступил срок, когда полки пошли на запад. И случилось товарищам проходить через ту же деревню. На месте, где

стоял гостеприимный дом, лишь «печь с обрушенной трубой» да «черная вода на дне оплывших круглых ям». Тут-то и начинает звучать еще один голос: «Стой! Оглянись вокруг...»

Пусть в сердце боль тебе, как нож,  
По рукоять войдет.  
Стой и гляди! И ты пойдешь  
Еще быстрее вперед.

Вперед, за каждый дом родной,  
За каждый добрый взгляд,  
Что повстречался нам с тобой,  
Когда мы шли назад.

И за кусок, и за глоток,  
Что женщина дала,  
И за любовь ее, браток,  
Что без поры была.

Это лирический голос самого автора, словно подхватывающий и усиливающий голоса героев. Личные чувства он переводит в общий план: твоя боль — это боль за всех, страдания всех — твои страдания. Разные мотивы действий и личные обстоятельства слились в завершающее единство: «И мы идем на Запад. До конца». Повествовательный сюжет и индивидуальная психология поведения персонажей лирически истолкованы.

В этом стихотворении авторский голос незаметно подключен к голосам героев, в других — Твардовский говорит от своего имени: «Ой, родная, отцовская, что на свете одна, сторона приднепровская...» И о ней же: «Так больна, так мила — до рыдания...» Но главное в прямых обращениях Твардовского к читателю не личная чувствительность, а пафос — одический, ораторский:

Бей, семья деревенская,  
Вора в честном дому,  
Чтобы жито смоленское  
Боком вышло ему.

Твардовский убеждает, призывает, напоминает. Он не скупится на перечисления, на повторы ораторских фигур, где каждый новый ход добавляет все новые и новые подробности, как бы пытаюсь исчерпать неисчерпаемые ценности жизни, поруганные врагом, которые необходимо отстоять, отвоевать, вернуть, оберечь:

Я б вовеки грабителям  
Не простил бы твоим,

Что они тебя видели  
Вражьем оком пустым;  
Что земли твоей на ноги  
Зацепили себе;  
Что руками погаными  
Прикоснулись к тебе;  
Что уродливым именем  
Заменяли твое;  
Что в Днепре твоём вымыли  
Воровское тряпье...

Тут снова наблюдательность, характерная для прозаика, и эмоциональность поэта, подчиняющая ее на пользу стиху одического склада. «У него, — заметил С. Я. Маршак, — как бы двойное зрение. Одним он охватывает большие масштабы... а другим подмечает мельчайшие подробности быта и едва уловимые оттенки чувств».<sup>1</sup>

В годы войны Твардовский впервые почувствовал и эмоциональную силу как бы случайной записи в блокноте. Могущество непосредственно и коротко зафиксированного впечатления, которое растревожило сердце, запало в память. Широко известно стихотворение Твардовского «Две строчки», о котором К. Ваншенкин написал: «Я считаю это стихотворение одним из самых сильных из всех, написанных о войне».<sup>2</sup>

А вот другое — «Ноябрь» — целиком. Оно как бы не о войне:

В лесу заметней стала елка,  
Он прибран засветло и пуст.  
И, оголенный, как метелка,  
Забитый грязью у проселка,  
Обдутый изморозью золкой,  
Дрожит, свистит лозовый куст.

Наблюдение без комментариев, без намека на авторские чувства, без какого бы то ни было пафоса. Просто взгляд на обочину военной — 1943 года! — дороги. Природа впервые без войны, увиденная глазами утомленного человека — осенняя, бесприютная, холодная, и все-таки уже таящая надежду, как бы ожидающая тепла и мира, чтобы согреть, осветить, украсить цветением, — лес уже «прибран засветло и пуст».

Конечно, всякая чрезмерная психологизация здесь была бы рискованна. И все-таки это уже новый Твар-

<sup>1</sup> Маршак С. Воспитание словом. М., 1961, с. 176—177.

<sup>2</sup> Ваншенкин К. Лица и голоса. М., 1978, с. 120.

довский, оценивший эмоциональную емкость записи как бы вскользь, как бы документальной, без объяснительных излишеств, без публицистического нажима. Емкость, возникающую из объективной многозначности картины, не сведенной к единственному логическому итогу.

А то, что в ней мыслится психологический подтекст, может подтвердить такая запись в его книге «Родина и чужбина»: «Погода все это время холодная, ветреная, унылая, как только может быть уныла весенняя непогода. Может быть, влияние погоды на душу незаметнее и сильнее, чем обычно нам кажется, и все сильнее с возрастом». Если уж о погоде это говорится, то какой же глубокой должна быть связь между столь пронзительно схваченным пейзажем и умонастроением!

Критика не раз отмечала усиление лиризма у Твардовского военных лет. Называлась и главная причина — страдания народа, бедствия людей, война. Но одновременно с лучшими стихотворениями военных лет Твардовский создает и крупнейшее эпическое произведение — «Василия Теркина». Можно было бы сказать, что и эпическое начало в его поэзии усилилось.

По сути так оно и есть, только дело не в том, что и за счет чего усилилось. Просто Твардовский сам вырос как поэт, как личность. Более глубоко и серьезно поставил творческие задачи и в лирике и в эпосе.

Тот уравновешенный, обобщенный, порой даже идиллический мир, который он строил в «Сельской хронике» и «Стране Муравии», был подвергнут жесточайшим испытаниям. Равновесие было нарушено извне, силами чуждыми и враждебными. Но сказалось это и внутри, потому что непосредственные отношения одного человека с другим человеком подверглись таким же болезненным испытаниям, как и народ в целом. Необратимые потери, разлуки, гибель витали чуть ли не над каждым домом. И судьба страны решалась не только на полях битвы, где участвовали армии, но и в душе каждого человека.

Твардовский не отказался от эпоса. Не отказался и от лирики. Он мыслил их иначе, на другом уровне.

Эпос — «Книга про бойца» — строился теперь вокруг героя. Единство книге придавали не события, а эпический характер, с ними соотнесенный, их выражающий и по-своему на них влияющий. И хотя то, что происходит с Теркиным, очень важно, но еще важнее его отношение к происходящему — высказывания, шутки, поговорки, по-

ступки. Весь склад его мышления, душевный обиход. Характер Теркина собирательный, типический, но это — живой характер, опирающийся на углубленный анализ, на конкретное знание войны и знание солдата на войне.

Лирика Твардовского этой поры, как и лирика тридцатых годов, не утратила эпической подоплеки, многоголосия. В нее по-прежнему включена лирика «другого человека». Но эти «другие» связаны более глубокими внутренними отношениями, резче индивидуализированными, психологически более достоверными и непосредственными. За счет этого психологизма прежде всего и усиливается лирическое начало. Психологизм всегда заразителен, экспрессивен в основе, обращен по преимуществу к чувствам читателя. Появилась и новая форма лаконичной дневниковой записи, исполненной тонкой наблюдательности и потаенного чувства.

На глубине — это новый круг общения Твардовского с прозой. Искусством повествовательного сюжета он прекрасно владел еще в тридцатые годы. Умел он очертить и характерные фигуры, вписать их в панораму времени. Теперь его интересуют прежде всего внутренние побуждения, поступки, поведение, то, что можно назвать психологией воюющего народа. Соотношение личных побуждений и судеб с судьбой родины. Он отдает дань важнейшим событиям войны, но всякий раз будет доискиваться их влияния на человека, размышлять о том, как это отражается на настроении солдата, на духе армии.

Можно не сомневаться, как многие в ту пору, Твардовский перечитывал «Войну и мир» Л. Н. Толстого, вдумываясь в ее тончайшие аналитические страницы и мощные эпические картины, исполненные щемящей правды мгновения и огромного философского смысла.

7

Твардовский и сам писал прозу. В 1947 году вышла книга «Родина и чужбина», датированная 1942—1945 годами. То была проза в глубоком — деловом — значении слова. И все же проза художественная, поэтическая. В чем-то даже более поэтическая, нежели многие его стихи военных лет.

Она не укладывается в обычные жанровые каноны — повесть, сборник рассказов, очерков, зарисовок, дневник... Это ни то, ни другое, ни третье и, однако же, все-

го понемногу. Я бы определил эту книгу словом — *автодокументальная* проза.<sup>1</sup>

Основана книга на записях, которые делались в течение всей войны. Но записи эти не были родом интимного дневника, ведущегося для себя и преимущественно о себе: «Записи мои — не дневник, но и не что-нибудь строго рабочее, предназначенное к делу». Записывалось поразившее воображение: страшное и героическое, смешное и печальное, событийно значительное — первый день войны — и, казалось бы, суший пустяк: наивные стихи неизвестного бойца о ласточке. Записывались встречи на дорогах войны, записывались рассказы разных людей, но записывались и пейзажи, «интерьеры», зрелища разрушенных городов, собственные впечатления, мысли, воспоминания, пришедшие к случаю.

Это — своеобразный свод документов с личной печатью их собирателя: автодокументов.

«...Необходимо хоть что-нибудь записывать, по возможности наверстывая упущенное. Важно, во-первых, сохранить неповторимую свежесть первого впечатления, а во-вторых, не ограничиваться одним только профессиональным оформлением новых впечатлений», — замечает Твардовский.

Их экспрессивно-эмоциональная достоверность и неканоничность в художественном смысле — принципиальные признаки.

Отобранные, иные — сокращенные, другие — дополненные и прокомментированные, эти автодокументы и составили книгу с временным сюжетом от первого дня войны до первомайского салюта 1945 года, с пространственным движением от Москвы до Кенигсберга, с внутренним конфликтом, выраженным в заглавии «Родина и чужбина».

Что же все-таки это за книга? Это художественная проза с высокой пробой правдивости. В ней действуют люди под своими настоящими именами — Надя Кутаева, комбат Красников, — в ситуациях, которые на самом деле были. Но события и судьбы помещены не в традиционный газетный очерк с его обязательными жанровыми условиями, а проанализированы в непринужденной записи со всей доступной Твардовскому глубиной про-

---

<sup>1</sup> О понятии автодокументализма подробнее в статьях: Урбан А. Автодокументальная проза. — Звезда, 1970, № 10; его же. Художественная автобиография и документ. — Звезда, 1977, № 2.

никновения в психологию, мотивы поведения, со всей присущей ему наблюдательностью, где всякая подробность обретает внутренний смысл. В то же время запись такого рода поневоле скупа, лаконична, иногда, вероятно, сознательно сокращена или оборвана при построении книги, и, как личная запись, сохраняет следы душевного участия самого автора в делах героев, взволнованность очевидца.

Главка о Наде Кутаевой заканчивается, например, картиной, как будто к делу не относящейся, возникшей по ассоциации:

«Рассказ ее (Нади Кутаевой. — А. У.) как-то сам собой связался у меня с одним воспоминанием.

Июль это был или уже август — не помню. Ехал я, сидя спиной к кабине, на открытом грузовике. Заходило солнце. Помню даже, что поразительно правильно был перерезан красный диск солнца пополам тоненьким, как ниточка, светло-синим облачком. Лежала огромная тень от леса, к которому мы подъезжали, обгоняя колонну бойцов, голсовей уже вошедшую в тень. Вне строя, по обочине, шла девушка в военном, с санитарной сумкой. И такая она была молоденькая, недавняя, серьезная и скромная.

Я залюбовался ею в те секунды, покамест позволяло расстояние, и успел невольно улыбнуться ей или даже кивнуть. И она улыбнулась чуть-чуть, но так хорошо, дружески и доверчиво, что и запомнилось это. Может быть, ее уже нет на свете».

Это уже в сущности лирика: такой пронзительный пейзаж с перерезанным диском заходящего солнца и длинной тенью от леса — и на его фоне девушка-санитарка. Но эта дополнительная зарисовка и делает частную судьбу Нади Кутаевой символичной, а документальную запись — художественным обобщением.

Лиризм Твардовского не похож на импульсивную чувствительность, на умиляющуюся созерцательность. Он не прилагается к жизненному наблюдению извне, а внедрен уже в сам материал.

Вот начало другой заметки:

«Тетя Зоя — владелица едва ли не единственной коровы в городе после немцев. Умная, веселая, продувная и, в сущности, добрая баба подмосковной провинции. Говорлива и остра на язык, как редко может быть говорлива и остра простая деревенская баба. Это свойство именно городской, порядочно обеспеченной и достаточно



досужливой женщины, которая полжизни проводит на рынке, в шумном вагоне пригородного поезда, на лавочке у своих или соседских ворот, за самоваром, хотя бы чай был без сахара. Хлопотлива, оборотиста и неунывна в любые тяжкие времена».

В этом объективном и даже по-своему критическом портрете есть внутренняя теплота и симпатия, которая еще больше дает о себе знать в рассказе о том, сколько героических усилий, самоотвержения и изобретательности было тетей Зоей затрачено, чтобы скрыть корову от немцев.

При необыкновенной пластичности описания в нем нет внешней описательности. Все здесь — вдумывание, проникновение, анализ. Причем не отстраненный, не сверху, а изнутри, заинтересованный, производимый с глубоким сочувствием, иными словами, вдохновленный живой и непосредственной сердечной отзывчивостью. Тут есть взгляд Твардовского на женщину-крестьянку, отношение к ее работе, быту, заботам. Есть понимание и связь с собственной памятью:

«Осталось еще покурить и полежать до завтрака, прислушиваясь к огню в печке и домовитой по-раннему сдержанной хлопотне хозяйки. И так славно пахло теплотой, из печи, творожной сывороткой, так вдруг напомнилось детство, мир, уют дома, что не хотелось думать, какая за стеной холодная, погибельная погода, дождь со снегом, грязные и мокрые борта попутных машин фронтовой дороги».

«Родина и чужбина» — очень разноплановая и очень цельная книга. Тут все как бы случайно и все к месту, потому что возникает из глубинной потребности рассказать или высказаться. «А рассказывать о виденном в оборотах литературного письма кажется кощунством, хоть и не избежать этих оборотов».

Потому и строится книга вне литературного канона, книга душевных потрясений и самоосознания, где картины естественно и даже необходимо сменяются мыслью, как в главе «На родных пепелищах»:

«Родное Загорье. Только немногим жителям здесь удалось избежать расстрела или сожжения. Местность так одичала и так непривычно выглядит, что я не узнал даже пепелище отцовского дома. Ни деревца, ни сада, ни кирпичика или столбика от построек — все занесено дурной, высокой, как конопля, травой, что обычно растет на заброшенных пепелищах.

... Не нашел вообще ни одной приметы того клочка земли, который, закрыв глаза, могу представить себе весь до пятнышка и с которым связано все лучшее, что есть во мне. Более того — это сам я как личность. Эта связь всегда была дорога для меня и томительна.

Если так стерто и уничтожено все то, что отмечало и означало мое пребывание на земле, что как-то выражало меня, то я становлюсь вдруг свободен от чего-то и ненужен. Но потом подумаешь и так: именно поэтому я должен жить и делать свое дело. Никто, кроме меня, не воспроизведет того неповторимого и сошедшего с лица земли малого мира, мирка, который был и теперь есть для меня, когда ничего от него не осталось».

Обдумывая то, что он видел и почувствовал, вспоминая себя прежнего и анализируя то, что происходит с ним сейчас, Твардовский осознает себя как личность, решает, как и о чем писать. Принудительное, насильственное освобождение от прошлого, испытанное на родном пепелище, возвращает его к мыслям о своем детстве, о том, что теперь имеет лишь внутреннюю ценность. Эта ценность памяти единственна. И Твардовский в главе «Супику хочется» прикидывает, как ее обратить на пользу другим, сохранить для людей.

Он, отвлекаясь от своих журналистских занятий, мысленно пишет книгу, для которой и название уже придумано:

«„Поездка в Загорье“ — повесть не повесть, дневник не дневник, а нечто такое, в чем явятся три-четыре слоя разнообразных впечатлений — от детства до вступления на родные пепелища с войсками в 1943 году... Предчувствуется большая емкость такого рода прозы. Чего-чего не вспомнить, не скрестить и не увязать при таком плане! Дело только в том, чтоб, говоря как будто про себя, говорить очень не «про себя», а про самое главное. Худо, когда наоборот».

Может быть, в этой последней фразе ключ ко всему Твардовскому — и к его лирике, и к его поэмам, и к его прозе, не говоря уже о деятельности общественной. «Наоборот» — это когда шумишь о главном, а его незаметно сводишь к себе, к своей персоне, как любил говорить Твардовский.

Он же думал о том, как в воспоминаниях о своем личном, в художественном претворении собственного неповторимого опыта, опираясь на безусловную подлинность и правду личных впечатлений, достичь того глу-

бинного слоя, где речь как будто про себя — и уже не про себя, а про других, где в будто бы случайном — главное.

«Поездку в Загорье» Твардовский не написал. Но «план» ее так или иначе был осуществлен в «Родине и чужбине», где он многое успел «вспомнить», «скрестить» и «увязать», не впихивая подлинный, шероховатый и неудобный материал в залубневшие беллетристические формы.

«Родина и чужбина» — одна из самых «личных» книг Твардовского. Он в ней с редкой откровенностью говорит о себе и от себя. Вспоминает, размышляет, исследует, делясь не только выводами, но и демонстрируя сам ход мысли, ее подоплеку, точки приложения к материалу. В ее свободе и неканоничности, как заметил А. Кондратович, уже виден прообраз поэмы «За далью — даль» и, конечно же, психологической лирики Твардовского послевоенного времени.

8

И все-таки достигнутое в прозе не сразу сказалось на поэзии Твардовского. Уже существующее во внутреннем опыте, уже вынесенное на страницы «Родины и чужбины» понимание творчества как постижения правды в ее глубоком человеческом смысле, доказанной анализом душевной жизни, обретенной в муках миропознания и самопознания, — это понимание хотя и распространилось на поэзию, но еще не нашло гибкой и лаконичной формы.

Стихи Твардовского — «О Родине», «Кремль зимней ночью», «Москва», «Молодость» — торжественны, державны: «О родина, гордость и радость моя, бескрайны края твои мирные...» В них вылилось победное ликование, в котором неразличимы отдельные голоса. Мысль их всеобщая, без оттенков, обо всех и за всех, высказанная громозвучными словами оды: «Леса ее, горы, столицы, на рейде ее корабли...» Крупным планом — величие, гордость, слава, мощь:

Шла, исполнена гнева,  
В тот, в решающий бой.  
И гудящее небо,  
Точно щит, над собой  
Высоко проносила...  
— Погляди, какова  
Мать родная, Россия,  
Москва, Москва!

Тут образность ассоциативная. Непосредственное ощущение — «гудящее небо» — преобразено мыслью о неодолимом гневе и исторической непобедимости народа: «точно щит... пронесла». «Мать родная, Россия» — слова как бы из гимна. Преобладает монументальная общность.

В подобного рода стихах Твардовский, может быть, дальше, чем когда-либо раньше, отошел от прозы, от ее многоголосия, аналитичности, внутреннего психологического сцепления разных жизненных положений. В них отдается предпочтение логике перечисления, усилительных повторов — этим приемам ораторского искусства.

Впрочем, и здесь Твардовский не забывает о «малой родине» — Смоленщине:

Ничем сторона не богата,  
А мне уже тем хороша,  
Что там наудачу когда-то  
Моя народилась душа.

О тех, уже ставших необходимостью, ссылках на лично пережитое, подтверждающих подлинность общественных, даже больше — государственных понятий, которые он проповедует: «Память трудной години, память боли во мне. Тряский кузов машины. Ночь. Столица в огне».

Но в первые послевоенные годы Твардовский ищет для своей лирики прежде всего монументальные образы. Емкость ее видит в пафосе. Даже не чужд повышенной экспрессивности, которой избегал прежде. Вот мост над одной из величайших рек Сибири, пробужденный ранним поездом:

И, бережно приняв экспресс,  
С великой справившийся далью,  
Под ним он грянул, как оркестр,  
Своей озвученною сталью.

Гремела, пела эта сталь  
Согласно и многоголосо.  
И шла, как под резец деталь,  
Громадой цельной под колеса.

И, над рекою вознесен,  
Состав столичный медлил будто,  
И из вагона тек в вагон  
Озноб торжественной минуты...

Мгновенно сменяются дальний и крупный планы. Размашисто выдвинуты сравнения и метафоры. Вся кар-

тина ярко озвучена. Она напоминает кинематографизм С. М. Эйзенштейна. Со многими оговорками — в абсолютно оригинальном истолковании — можно расслышать здесь даже интонации Б. Л. Пастернака. «И шла, как под резец деталь, громадой цельной под колеса» — монументальная тема Твардовского, исполненная в лирическом ключе Пастернака.

Понятно, это сближение внешнее. По сути Твардовский ищет, как немногими словами сказать о многом. Торит свой путь поэтического лаконизма. Вообще говоря, этот путь им уже открыт. Записные книжки хранят стихи, многие из которых он решится напечатать лишь позже. В них есть и острота непосредственно пережитого чувства, и сжатость, и емкость многозначности. А пока Твардовский пишет знаменитые свои стихотворения «Я убит подо Ржевом» и «В тот день, когда окончилась война». В литературе о Твардовском они много раз анализировались.<sup>1</sup> И здесь нет надобности напоминать идеи и чувства, их вдохновившие. Обратим внимание лишь на то, что непосредственно касается темы, — на природу их лиризма.

Прежде всего — это очень длинные стихотворения, по объему равные небольшим поэмам, одно — 168, другое — 104 строки. Но то не рассказы в стихах, не портреты, не очерки, как было прежде. В какой-то степени остатки повествовательной структуры еще заметны в стихотворении «Я убит подо Ржевом», где Твардовский свои мысли передоверил погибшему солдату, — таков его условный сюжет. Но и это, и особенно стихотворение «В тот день, когда окончилась война» лучше всего определяются почему-то забытым, когда речь идет о современной поэзии, словом — элегия. Не философская лирика, где уже так или иначе задан «предмет», создается система, — а лирика медитативная, стихи-размышления.

Элегия — один из жанров предромантизма и отчасти — романтизма. Реалистическая лирика ушла от строгих жанровых определений. И все-таки нельзя сказать, что она абсолютно свободна — вне- или безжанрова. Осталась песня. Осталось сюжетное стихотворение — баллада. Осталась и ода, хотя само это определение чаще применяется полемически или метафорически и редко — с терминологической ответственностью.

---

<sup>1</sup> Кондратович А. Указ. изд., с. 292—305.

Предпочтительнее говорят об одической интонации, сдвиге или ораторском пафосе. То же — и об элегии.

Было б, конечно, неразумно возвращаться к нормативным понятиям старых школ. Да и самый новейший термин в применении к живому лицу поэта мало что объясняет. Но есть некий строй, направленность, уровень эмоций и размышлений, которые сближают стихотворение с той или иной жанровой целостностью. И уже дело последующего анализа дойти до личного психологического момента, который делает стихотворение в общей жанровой рубрике неповторимо индивидуальным.

Что же касается Твардовского, то у него даже эти два соседние стихотворения «Я убит подо Ржевом» и «В тот день, когда окончилась война», которые можно назвать элегическими, решительно друг от друга отличны по главному принципу своих внутренних связей. И то и другое имеют свою индивидуальную мету, значимую в творческом развитии Твардовского.

Я убит подо Ржевом,  
В безымянном болоте,  
В пятой роте, на левом,  
При жестоком налете.

...И во всем этом мире,  
До конца его дней,  
Ни петлички, ни лычки  
С гимнастерки моей.

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...

Дальше — назидательный монолог убитого солдата, который он был бы вправе произнести, если бы мог. Твардовский, словно подслушав «голос тот мыслимый», растолковывает в этом монологе долг живых, делая обзор узловых событий войны. В центре — патриотические категории, государственные понятия, сближаемые с жизнью обыкновенного человека. Его самоотверженная жизнь и безымянная смерть придают им реальный смысл и цену. Надличные абстракции Твардовский стремится

сделать основой самоосознания каждого участника Великой войны.

Вообще говоря, стихи-размышления характерны для Твардовского чуть ли не с самого начала. Он сознательный сторонник «длиннот». В стихотворении должно что-то происходить. Не обязательно развиваться внешний сюжет, но — непременно работать мысль. Стихотворение — не только высказывание на такую-то тему. Оно как бы растет изнутри, переключая взгляд на все новые и новые предметы, захватывая все большее пространство, распространяясь на разные жизненные уровни. Поэтому Твардовский с такой настойчивостью прибегает к перечислениям, разворачивая вширь предметный состав стиха. Для него это не просто описание, а все то, что подпадает под данную категорию мысли, что укрепляет ее в правдивости, значительности, непреложности. Это — ее художественное доказательство. Не схема, а плоть и среда, в которой она живет. В которой она истинна.

В этом смысле стихотворение «В тот день, когда окончилась война» — явление иного качества. По смыслу в нем много общего со стихотворением «Я убит подо Ржевом» — речь о долге живых перед павшими. Но тот долг был очень конкретен: вернуть занятые врагом города, дойти до Берлина, победить. Он объединял живых и мертвых: «Братья, в этой войне мы различья не знали: те, что живы, что пали, — были мы наравне».

В день победного салюта это равенство исчезло: «Под гром пальбы прощались мы впервые со всеми, что погибли на войне, как с мертвыми прощаются живые».

Мы с ними шли дорогою войны  
В едином братстве воинском до срока,  
Суровой славой их озарены,  
От их судьбы всегда неподалеку.

И только здесь, в особый этот миг,  
Исполненный величья и печали,  
Мы отделились навсегда от них:  
Нас эти залпы с ними разлучали.

Внушала нам стволов ревущих сталь,  
Что нам уже не числиться в потерях.  
И, кроясь дымкой, он уходит вдаль,  
Заполненный товарищами берег.

Песка была война, каждый мог погибнуть. Один шаг отделял живых от мертвых. Теперь «заполненный това-

рищами берег» отодвигается все дальше и дальше. Сделано все, что было завещано теми, кто погиб, не зная исхода войны. Освобождены народы, взят Берлин, закончены бои. Живые остались жить. Им выпало жить и за тех, что полегли на военных дорогах. Что же, погибшие окончательно и навсегда ушли, совершив свое дело?

Твардовский переносит вопрос о долге в сферу нравственной жизни: «Смогли б ли мы, оставив их вдали, прожить без них в своем отдельном счастье?..» И отвечает: «Нет, не избыть нам связи обоюдной».

Элегическое прощание с погибшими друзьями в первый день мира — это вдумывание и вчувствование в свое новое положение. Стихотворение строится как цепь размышлений, сопровождаемых горестным чувством, как правдивый самоотчет о том, что сейчас происходит в душе. Это — в полном смысле слова элегия. Из внутреннего противоборства победной радости и боли последнего прощания формируется новое понимание теперь уже прежде всего морального долга.

Стихотворение нельзя назвать рационалистичным. Оно эмоционально на глубине, по большому счету. Но в нем ничего нет от импульсивной впечатлительности, от настроения минуты. Это удержанные в душе чувства, становящиеся характеристикой человека, служащие мотивом будущего поведения, обдуманые и утвержденные в самосознании личности как безусловно правильные и важные. Это постоянно действующие чувства, родственные понятиям *честь, совесть, нравственное достоинство*.

Этим стихотворением действительно заканчивалась для Твардовского война. Им же начиналась и новая пора его работы. По своей внутренней сути оно мировоззренческое. В нем сосредоточено нравственное содержание, почерпнутое в трагических испытаниях, и в нем предначертан будущий путь, где главное — верность памяти и следование правде. «И если я, по слабости, солгу...» — начинает Твардовский. Но такого не должно быть, — бессловесный укор павших сильнее суда живых, потому что этот укор поднимается из глубин совести. И осуществляет он «не мертвых власть, а власть того родства, что даже смерти стало неподсудно».

9

Твардовский никогда не перестанет чувствовать «власть того родства». Она мучительна и трагична. Он напишет одно за другим стихотворения «Их памяти»,



«Жестокая память», где есть тягостная жалоба: «с радостью прежней не смею смотреть на поля и луга». И снова — о потерях: «И я какой-то частью умираю, с любимым из них как будто числясь в паре».

Но почти одновременно — о ранней весне:

Весенний, утренний, тоненький  
Ледок натянуло сеткой,  
Но каплет с каждой соломинки,  
С каждой ветки.

...Весна сугробы подвинула,  
Плотнее к земле примяв.  
И зелень коры осиновой —  
Предвестье зелени трав.

На поверхности лежит параллель — от возрождающейся и оживающей каждую весну природы к возрождению человека. Она есть, эта параллель. Но она именно на поверхности. В глубине же — это одна и та же линия. Еще в «Родине и чужбине», в разгар войны, Твардовский писал: «И так мила эта сохранность деревни, жилья, живности, всего, что вокруг. В сущности, я уже в самой ранней юности очень любил все это: всякое дерево, живое и мертвое, всякую стреху, под которой в эту пору такая благодатная, уютная тень и паутинки, всякое огородное, и садовое, и полевое растение и цветение».

Сама жизнь говорит о жизни. Стихотворение о весне естественно заканчивается вопросом: «А что, если снова заново, с начала самого начать нам жить с тобой?..» Вопросом, полным сомнения, трудно выговариваемым, робким — «снова заново», «с начала начать», — но неотвратимым. Жизнь забирает свое.

Жизнь не только всегда равна себе. Мудрость ее в том, что каждый ее час и миг наполняется новым содержанием. Это — одно из устойчивых ощущений Твардовского. Жизнь не растрата, а непрерывное приобретение. Оттого она так богата и так щедра. Если б ее мгновения не складывались в единство, не становились самостоятельной и целостной судьбой, «не будь всегда при нас ни детства дней, ни молодости нашей, ни жизни всей в ее последний час», страшен был бы «удел земной». Смерть, как бы ни была она трагична, замыкает долгий путь восхождения.

Пускай сегодняшний вчерашним  
День обернется трудовой.  
Он на счету твоём всегдашнем,  
Он — жизнь, и ты при нём живой.

Каждый день — прибавление твоего всегдашнего счета. Безвозвратно уходя в прошлое, он остается во внутреннем опыте.

Жизнь — это не собрание фрагментов, а постоянно обновляющаяся целостность. В девятнадцать ли, в девяносто лет — человек одновременно владеет всем, что случилось на его веку. А каждый добавочный час приобщает «к опыту опыт». Жизнь — непрерывный труд души, непрерывное собирание, сцепление и приумножение нравственных ценностей.

Что нужно, чтобы жить с умом?  
Понять свою планиду:  
Найти себя в себе самом  
И не терять из виду.

Вот это «не терять из виду» все то, что ты нашел, — главное для Твардовского. И лирика для него — тоже постоянное приобретение, постоянное прибавление новых ценностей бытия к уже существующим.

Надо здесь подчеркнуть одну особенность. Твардовский не гонится за новизной, зыбкостью настроения. Не хватается за томительную неопределенность догадки или предположения, за ожидаемый, но неуловимый миг, который сваливается как случай или переживается в воображении.

Новое вырастает на почве того, что действительно было. И переживается одновременно с бывшим, на фоне его и в единстве с ним.

Снега потемнеют синие  
Вдоль загородных дорог,  
И воды зайдут низинами  
В прозрачный еще лесок.

...И с ветром нежно-зеленая  
Ольховая пыльца,  
Из детских лет донесенная,  
Как тень, коснется лица.

Ольховая пыльца, осыпающая далеко не молодого человека, донесена как бы из детских лет. Она такая же, как и тогда: и «свежесть поры любой не только была да канула, а есть и будет с тобой». Новая встреча с весной вернула и подтвердила все бывшие прежде.

В лирике природы Твардовский впервые приоткрыл сам процесс восприятия, вчувствования в тот неделимый психологический момент, который и есть бытие души в

полноте переживания. Природа предстает в его стихах как высшая любовь, как сила и красота, никогда не изменяющая человеку. Как источник все новых и новых приобретений. Открываясь перед человеком, она пробуждает в нем задремавшие впечатления и дает обновленное, необыкновенной интенсивности ощущение красоты и счастья.

Столь же прекрасно и самоосуществление человека в общественном смысле. Здесь идет накопление социального опыта, восхождение его в историческом времени.

Я полон веры несомненной,  
Что жизнь — как быстро ни бежит, —  
Она не так уже мгновенна  
И мне вполне принадлежит.

Со всем ее живым и сущим  
Отрадным светом и теплом,  
С ее прошедшим и грядущим  
Добром и горьким недобром.

Твардовский всегда поглощен «живым и сущим». «О сущем» — озаглавил он одно из стихотворений. Можно было бы добавить и — о существенном. Сущее — это все, что человек способен включить в круг своих интересов, в обиход умственной и эмоциональной жизни. Причем включить не созерцательно, не умозрительно, а деятельно, так, чтобы участвовать в нем, нести свою долю ответственности, даже жертвовать покоем ради утверждения в сущем — существенного, главного, должного.

Центральная мысль стихотворения «О сущем»: надо всецело, всеобъемлюще жить в современности. Не в значении — достичь славы, успеха или благополучия. «Мне славы тлен — без интереса и власти мелочная страсть», — предупредит Твардовский уже первыми строчками.

Но мне от утреннего леса  
Нужна моя на свете часть;  
От уходящей в детство степки  
В бору пахучей конопки;  
От той березовой сережки,  
Что майский дождь прибьет в пыли...

Тут, как и в переживании природы, Твардовский не гонится за новизной зыбкого момента. За случаем, парадоксом, модой. Новое возникает из целостного опыта

как его прибавление. Твардовский возвращается на тропу детства, удерживая в душе тот мир, от которого «ничего... не осталось», вспоминает песни и мечтания юности. То есть к опыту отстоявшемуся, закрепленному столетиями, впитанному с традициями и навыками крестьянского труда. Но возвращается лишь затем, чтобы с новой силой рвануться вперед, к жизни длящейся и наступающей:

И от беды и от победы —  
Любой людской — нужна мне часть,  
Чтоб видеть все и все изведать,  
Всему не издали учась...

Такова диалектика Твардовского. Частью сущего непременно становится память. Но главное — путь общей беды и победы, твое участие в них. Не участие-сострадание, а участие-действие. Приверженность к сущему — это и открытое гражданское самоопределение. Сознание личного человеческого достоинства и принятой на себя общественной роли. Не грезы о славе, но чувство исполненного долга или, как прозаично говорит Твардовский, — «что честно я тянул мой воз».

«Его духовность, — вспоминает А. Македонов, — была лишена обычной юношеской мечтательности и тем более сентиментальности и риторики. Поражало именно стремление к истине в ее живой исторической конкретности, более того — сегодняшней ее насущности. Трезвость, зоркость взгляда, упорное стремление ясно отличать зерно от половы. Благодаря этому он остро, иной раз слишком остро, чувствовал всякую фальшь, показуху и всякое, как он выразился в одном из последних писем мне, „пустоутробие“».<sup>1</sup>

10

Со дня смерти Твардовского прошло около пятнадцати лет. Вышла книга воспоминаний о нем. Публикуются его письма. Мы теперь много знаем о его вкусах, склонностях, интересах. Одна из новых тем этой литературы — Твардовский-читатель. У него был необыкновенно цепкий глаз. Он помнил наизусть большие куски прозы. Воспроизводил по памяти целые сцены. Начитанность его была поразительна.

<sup>1</sup> Сб.: Воспоминания об А. Твардовском, с. 50—51.

Среди особых его пристрастий — документальная проза. Он ценил подлинность факта, достоверность непосредственной записи. Любил читать дневники, собрания писем, воспоминания, записные книжки, стенограммы. Даже в посредственном сочинении Твардовский умел увидеть интересное, заметить правдивую подробность или неизвестный факт.

Среди писателей, о которых он всегда думал, был Лев Толстой. Твардовский перечитывал его всю жизнь. Часто на него ссылался, часто цитировал. Собственные его мысли о жизни и литературе нередко перекликались с мыслями Толстого. Твардовский радовался этим совпадениям, как бы подтверждавшим правильность его поисков.

Все это для нас важно, потому что непосредственно сказалось на поэзии Твардовского. Его отношение к поэтическому слову — особенно в последние годы — повялось реализмом Толстого.

Путь слова для Твардовского — это путь правды. Слово — долг и дело художника. И, как всякое настоящее дело, оно имеет реальное содержание и цель. Его поэтическое достоинство измеряется не внешними признаками, а той сутью и существенностью, которая его наполняет. Твардовский не признавал «поэтичности» в литературном смысле — каких бы то ни было украшений, орнаментов, нервной взвинченности, выдаваемой за страстность. Поэтическая экспрессивность не изобретается, не выдумывается — она жизнетворна и заключается в повышенной точности слова, в предельном его соответствии предмету разговора, мысли, выражаемому чувству.

Слова — внешне самые красивые и благородные — на поверку могут быть всякими: ложными, поверхностными, лицемерными, корыстными... Слово только тогда истинно, только тогда оно дело, когда за ним во всей полноте стоит сущее:

Вот почему, земля родная,  
Хоть я избытком их томим,  
Я, может, скупю применяю  
Слова мои к делам твоим.

Сыновней призванный любовью  
В слова облечь твои труды,  
Я как кошуинства — краснословья  
Остерегаюсь, как беды.

И Твардовский отвращает свой взор от красноречия, от декламации, от ораторства. Он ищет слова весомые, слова, обеспеченные личной судьбой и общественно значимым поступком: «Чтоб сердце кровью их питало, чтоб разум их живой смыкал».

Отсюда недоверие к такому понятию, как «муки слова». И абсолютное доверие к языку, который приспособлен для любого смысла. Все дело в муках содержания. Если есть «серьезные причины для речи», не жалуйся, что, «мол, нету слов».

Все есть слова — для каждой сути,  
Все, что ведут на бой и труд,  
Но, повторяемые всуе,  
Теряют вес, как мухи мрут.

Для всего есть слова, и слова необыкновенной мощи. «Но их подмена словесами измене может быть равна». Проблема литературная, проблема профессиональная так становится проблемой нравственной, проблемой жизни, когда речь идет не о слове громком или тихом, красивом или неуклюжем, но о слове правдивом и честном, слове, неукоснительно обеспеченном внутренним достоинством говорящего.

Как заметил Е. Винокуров: «В каждом стихотворении А. Твардовского — любовь к человеку; художественность его питается этикой, она насквозь нравственна».<sup>1</sup>

Прочь этот прах, расчет порочный,  
Не надо платы никакой —  
Ни той, посмертной, ни построчной, —  
А только б сладить со строкой.

А только б некий луч словесный  
Узреть, не зримый никому,  
Извлечь его из тьмы безвестной  
И удивиться самому.

«Сладить со строкой» — не столько вопрос мастерства, сколько — жизни. И «луч словесный», «не зримый никому», — не острый и искусно выведенный оборот речи, а свое освещение вещей и событий, выражение «для каждой сути», которая является творческому сознанию поэта.

Творчество питается не притязаниями неудовлетворенного самолюбия, не тщеславием, не мыслью об успехе или о той роли, которую ты должен исполнить перед

---

<sup>1</sup> Винокуров Е. А. Т. Твардовский. — В кн.: Избр. произв. в 2-х тт. М., 1976, т. 2, с. 453.

публикой. А коли так, тем труднее и слаще ежедневный подвиг, в котором нет внешнего блеска, но есть постоянное внутреннее действие, радость постижения сущего в себе и окрест.

Вспомним теперь письмо Льва Толстого к Леониду Андрееву:

«Думаю, что писать надо, во-первых, только тогда, когда мысль, которую хочется выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умеешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя. Всякие же другие побуждения для писательства, тщеславные, и, главное, отвратительные денежные, хотя и присоединяющиеся к главному, потребности выражения, только могут мешать искренности и достоинству писания. . . Второе, что часто встречается. . . желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя. Это еще вреднее тех побочных соображений, о которых я говорил в первом. Это исключает простоту. А простота — необходимое условие прекрасного. Простое и безыскусственное может быть хорошо, но непростое и искусственное не может быть хорошо. Третье: поспешность писания. Она и вредна и, кроме того, есть признак отсутствия истинной потребности выразить свою мысль. Потому что если есть такая истинная потребность, то пишущий не пожалует никаких трудов, ни времени для того, чтобы довести свою мысль до полной определенности и ясности. Четвертое: желание отвечать вкусам и требованиям большинства читающей публики в данное время».<sup>1</sup>

Нет ни одного слова в этих требованиях сурового реализма Льва Толстого, с которыми не согласился бы Твардовский. Это еще одно свидетельство его взаимоотношений с прозой самой высокой пробы, обеспеченной всем духовным достоянием личности художника, всеобъемлющими связями с живой жизнью. Прозы углубленно психологической, взыскующей истины и решительно отворачивающейся от всякого украшательства, пустозвонства, эмоциональной жестикуляции.

Можно верить А. Македонову, хорошо знавшему Твардовского, когда он пишет:

«И если уж искать какие-то литературные источники (поэзии Твардовского. — А. У.), то были ими не только и не столько стихи, сколько художественная и докумен-

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями в 2-х тт. М., 1978, т. 2, с. 413.

тальная проза — от Толстого и Чехова до газетных сельских корреспонденций и дневниковых записей-наблюдений самого Твардовского. Недаром полушутя он говорил мне в одном нашем последнем разговоре в 1970 году: „Я, в сущности, прозаик“». <sup>1</sup>

Он стремится точно назвать и сформулировать свое отношение к миру. Его поэзия опирается на конкретное чувственное восприятие жизни. Стих Твардовского психологически насыщен, прозрачен и как бы несколько простоват. Но его простота на поверку оказывается сложной, потому что не однозначна.

В сменяющих друг друга пояснительных формулах Твардовский движется к истине. Каждый сам по себе понятный и естественный повествовательный или эмоциональный ход держит на примете дальнюю цель. И когда мы проходим весь путь, когда достигаем ее, вынесенные впечатления и мысли совсем не кажутся элементарными.

Само становление стиха Твардовского есть становление и утверждение насущной мысли. Новое стихотворение он видит не в ряду других стихотворений, не в литературном ряду, а в жизни, в нравственном самоопределении и общественном действии.

«...Нужно знать, — писал он в одном из своих писем, — что от одной любви к стихам поэзия не возникает, хотя она, конечно, опирается, как всякое искусство, на собственный предшествующий опыт. Но тот опыт, то есть прекрасные создания ее в прошлом — они возникли не из одних только книг, но из жизни. Умение угадывать поэзию в повседневной «непоэтической» действительности, может быть, главный и труднейший секрет». <sup>2</sup>

11

Как же добывается поэзия из «непоэтической» действительности?

Легчайший путь — так называемое преобразование. Увеличение одних ее черт за счет других. Игра переносных смыслов и переименований, метафорические сопряжения далеких понятий. Все то, что дает обыкновенным вещам облик неожиданный и странный.

---

<sup>1</sup> Сб.: Воспоминания об А. Твардовском, с. 53—54.

<sup>2</sup> Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 412.



Твардовский обыкновенное не вынимает из привычного жизненного ряда. Более того, он как бы надстраивает этот ряд, продолжая его в пространстве и времени.

Ночью все раны сильнее болят, —  
Так уж оно полагается, что ли,  
Чтобы другим не услышать, солдат,  
Как ты в ночи подвываешь от боли.

Словно за тысячи верст от тебя  
Все эти спящие добрые люди  
Взапуски, всяк по-другому храпя,  
Гимны поют табаку и простуде, —

Тот на свистульке, а тот на трубе.  
Утром забудется слово упрёка:  
Не виноваты они, что тебе  
Было так больно и так одиноко...

Где уж взять менее поэтическую матерню, чем эти стоны и храпы, по-видимому, в общей больничной палате! И как ее можно «преобразить» и украсить? Твардовский, наоборот, уточняет и выявляет всю ее грубость: «на свистульке», «на трубе», от табака, от простуды... Но таким образом он дает ощутить, как и во сне продолжает мучиться усталое тело, что люди нелегко прожили свою жизнь. И тот, кому «так больно и так одиноко», кому больше всех тяжело, что он даже спать не может, вправе ли жаловаться на судьбу?

Выходит в итоге, что стихи не о грубой, непоэтической материи, а о достоинстве, терпении, собранной воле, мудром понимании жизни. Но не декларативных, а на наших глазах испытанных в реальной ситуации — действительных. Непоэтическая материя обращена на пользу подлинной поэзии. В стихотворении говорится о чувствах, для которых не жалко было б и громких слов. Да только громким словам всякий ли поверит. Тут же читателю дана возможность сопережить эти чувства — стоит лишь войти во все обстоятельства.

«Есть два резко различных рода литературы, — писал Л. Н. Толстой, — серьезный и несерьезный, или поэзия содержания и поэзия формы, или простой и не простой. В первом автор говорит своим языком, только несколько изменяя склад своей речи, насколько того требует предмет... Во втором автор говорит не своим языком, а каким-то особенным языком, который ему нра-

вится или по своей возвышенности, или по комичности, или по оригинальности». <sup>1</sup>

Твардовский поглощен исключительно поэзией содержания.

Надо только уточнить это понятие. Содержанием можно назвать и стихотворный пересказ чужой мысли, пусть даже важной, но все-таки пересказ. На таких переложениях — с необходимой долей внешней экспрессии основываются некоторые типы так называемой философской лирики. Содержание тут не добывается, а приносится извне и лишь соответствующим образом приспособляется к стихотворному языку.

Твардовский добывает содержание, до последней доступной ему глубины исчерпывая жизненное, по большей части далеко не поэтическое, положение.

— В живых-то меня уже нету,  
Забывтой старушки такой:  
Считай, в отпуску с того свету,  
Зато благодать и покой.

Куда торопиться? Не худо  
Погреться на солнышке власьть.  
А кто не мечтал бы оттуда  
Сюда на побывку попасть.

На отдыхе житель вчерашний,  
Все пройдено. Сам посуди:  
Мне даже и смерти не страшно, —  
Она, как и жизнь, позади.

Монолог ветхой старушки, пережившей свою смерть, оставившей ее позади, впечатляет не парадоксальностью самой мысли, а тем, что у нее есть реальный источник, что она осуществлена в конкретном жизненном положении, — он же проясняет общеизвестную мудрость стариков, исчерпавших свои силы и спокойно ждущих смерти — как бы «в отпуску с того свету».

«Теперь... — замечает А. Кондратович, — он добывается наивозможнейшей естественности стиха, сближения его с обиходно-каждодневной речью, перевода прозы жизни на язык лирики. Сближения самой прозы с лирикой. Без каких-либо потерь и для прозы и для лирики». <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Сб.: Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1968, т. 2, с. 414.

<sup>2</sup> Кондратович А. Указ. изд., с. 326—327.

Все это так. Но Твардовский уже не оглядывается на сюжетные преимущества прозы. Не стремится к полноте вещественного состава. Его стихотворения последних лет лаконичны. В них нет повествовательной обставленности и развернутых мотивировок, что были прежде. Его лирика, проходя через прозу, все больше становится лирикой. Она сродни тем записям, из которых выросла «Родина и чужбина». Обыденный житейский материал, доступный, казалось бы, лишь аналитической прозе, так глубоко продуман, так тесно соотнесен с духовной жизнью человека и так кристаллизирован в лирической форме, что его «прозаическое» происхождение не ощущается вовсе.

Но даже в своих лирических миниатюрах Твардовский избежал фрагментарности. Их законченность, ограниченность — одно дело. А сверх того, разнородные и разнообразные по материалу стихотворения — стоны большого человека, «запредельный» монолог старушки — где-то выстраиваются в целый психологический сюжет.

То, что Твардовский расслышал в монологе старушки, не превосхищает ли его собственный вопрос?

Безветренны, теплы — почти что жарки,  
Один другого краше, дни-подарки  
Звенят чуть слышно золотом листвы  
В самой Москве, в окрестностях Москвы  
И где-нибудь, наверно, в пражском парке.

Перед какой неизвестною зимой  
Каких еще тревог и потрясений  
Так свеж и ясен этот мир осенний,  
Так сладок каждый вдох и выдох мой?

Твардовский умел подходить к занимающей его «генеральной думе», как он однажды выразился, с разных сторон. Неоднородный материал, впечатления, полученные из самых неожиданных областей, продумывались в плане этой «генеральной думы», и стихи, столь лаконичные, столь далекие друг от друга по теме, перекликались, рождались между собой, складывались в книгу, какой была, например, книга «Стихи этих лет».

Путь Твардовского к поздней психологической лирике поистине драматичен. Поэт прошел через огромное количество проб. Стремясь к цельности и в итоге ее до-

стигая, Твардовский все равно чувствовал недоволенность того, что он хотел сказать. Его внутренний, духовный опыт был больше, чем он мог передать в поэзии. И Твардовский снова и снова до самых последних дней оглядывается на прозу.

На дне моей жизни,  
на самом донышке  
Захочется мне  
посидеть на солнышке,  
На теплом пенушке.

...Я думу свою  
без помехи подслушаю,  
Черту подведу  
стариковскою палочкой:  
Нет, все-таки нет,  
ничего, что по случаю  
Я здесь побывал  
и отметился галочкой.

Это стихотворение уникально даже среди его поздней лирики. Разговор с самим собой и как бы про себя — голыми словами, когда не только не нужны поэтические украшения, но даже и утонченные оттенки не важны: «И пусть оно так, что морока немалая — твой век целиком, да об этом уж нечего».

И прозу такую трудно найти, чтобы выразить это горькое чувство нелегкой прожитой и все-таки счастливой жизни. Она поэтична как бы вне слова, тем, что она жизнь и что она в самом деле была. Сказать о ней громкими словами, какими-то отборными «поэтизмами» — то же, что усомниться в ее естественной мощи, красоте, трудно достигнутой, но действительной гармонии. Поэтому — просто «черту подведу», «побывал», «отметился». Тот, кто обладает чувством жизни, поймет и стоящую за этими сниженными, бытовыми словами печальную правду, гордое достоинство, нехвастливое счастье.

Здесь уже трудно различить какие бы то ни было литературные источники — словно сама жизнь начинает говорить стихами.

Стихи и проза как бы поглотили друг друга, превратившись в запись чувства необыкновенной сосредоточенности и силы.

Лирика Твардовского последних десяти лет удивительно проста, естественна, задушевна. Наблюдательность, развитие мысли, интонации Твардовского резко своеобразны. Стихотворение сразу узнается:

Допустим, ты свое уже оттопал  
И позади — остался твой предел,  
Но при тебе и разум твой, и опыт,  
И некий срок еще для сдачи дел  
Отпущен — до погрузки и отправки.

И это вводное «допустим», и просторечное «оттопал» — по отношению к вечным категориям жизни и смерти. И характерное для Твардовского — «при тебе». Наконец, перевод высоких творческих понятий в план некой конкретной деятельности, в план обиходный, как говорят только внимательно следящему за тобой слушателю, — «срок для сдачи дел», время «до погрузки и отправки». В другом стихотворении о том же и в том же ключе строки, ставшие уже знаменитыми своей простотой и выразительностью:

Справляй дела и тем же чередом  
Без паники укладывай вещишки.

Тут в каждом слове и в каждом повороте строки — Твардовский. И при всем том в стихах нет личностной обособленности. Нет стремления представить свои мысли и чувства как уникальные. Но скажем ли мы, что Твардовский хочет повторить и подтвердить общезвестное? «Опять-таки — нет». Что же это за серединность такая? Куда он от нас ускользает?

При огромном личностном волении — как бы отказ от исключительного, резко индивидуализированного.

Заметим, что тут уже речь идет не о песенной обобщенности, а о лирике в собственном глубинном смысле слова. О признаниях, полных печали и душевной боли: «Но боже мой, и все-таки неправда, что жизнь с годами сходит все на клин...» Это ли не выстрадано, сотни раз не продумано про себя! Но высказано именно потому, что отстоялось в душе, высказано в поисках общности и понимания. То есть уже как нечто не только тебе принадлежащее. А раз свойственное или близкое многим, то новое ли?

Твардовский думает об этом так:

Нет ничего, что раз и навсегда  
На свете было бы выражено словом.  
Все, как в любви, для нас предстанет новым,  
Когда настанет наша череда.

Не новость, что сменяет зиму лето,  
Весна и осень в свой приходят срок.

Но пусть все это пето-перепето,  
Да нам-то что! Нам как бы невдомек.

Все в этом мире — только быть на страже —  
Полным-полно свесей, не привозной,  
Ничьей и не востребованной даже,  
Заждавшейся поэта новизной.

Стихотворение можно было б принять за игру ума, когда общеизвестное называется новым, если б Твардовский не вкладывал в него реальный смысл. Новизна для Твардовского не антитеза обычному, естественному. Не придумывание особых точек зрения, ракурсов, усиленных средств выражения. Новизна извлекается из устойчивого бытия, из повторяющихся, непреходящих и обыденных явлений, таких, как любовь, весна, лето, жизнь... И принадлежит чувство новизны не исключительно тебе, оно должно быть понятно всем. Добытое тобой лично может быть разделено всеми «в свой черед», когда их душа доживет до этой таящейся на глубине новизны, как она доживает до своей единственной любви, заново воспринятой весны или так занимавшего Твардовского в последние годы чувства прожитой, сходящей «на клин» и все-таки неповторимо прекрасной жизни.

Твардовский всю жизнь думал над этими вопросами. Отвечал он на них по-разному, пока не пришел к емкому, лаконичному, психологически насыщенному стиху. Он примеривал к своей поэзии многие качества прозы — сюжетность, пластику развернутого описания, сцепление психологических ситуаций, выстраивающихся во внутренний конфликт. Он держал на примете разные прозаические жанры — от дневника и документального очерка до новеллы и романа. При всем том его поэзия оставалась поэзией, лирика — лирикой. За исключением краткого периода он никогда не жертвовал поэтической формой. Основы русского стиха для него были несомненны. Он не считал нужным ни ломать, ни подчеркнута прозаизировать, ни специально «обновлять» форму стиха.

Вместе с тем Твардовский не был безразличен к форме, а новизну искал с неизменным увлечением. Только новизна заключалась в додуманной до конца мысли, проанализированном чувстве, уясненной социальной ситуации. Форма же складывалась под властью естественной разговорной интонации, свойственной исключительно Твардовскому, личностной. В эту интонацию входили и

«непоэтические» слои обиходной житейской лексики, своеобразная ее выразительность, изнутри обогащавшая форму стиха.

В конечном счете даже кратчайшая лирическая запись носит у Твардовского не только личный характер. Это не для себя лишь фиксированное чувство, а запись, рассчитанная на то, что ее прочтут. Потому так и «обывляет» Твардовский разговор о жизни и смерти, что ведет воображаемый диалог с воображаемым — очень близким и очень понимающим — собеседником. А в таком диалоге всякая ходульность выглядела бы фальшью. Тут не может быть ни малейшей позы, декламации, фразы, иначе все дело будет испорчено — диалог не получится, не достичь так необходимого понимания.

Может быть, в этом и разгадка лирики Твардовского. Добившись предельного лаконизма, он тем не менее ушел от фрагментарности. Его лирический «фрагмент» участвует в длительном диалоге. У него есть обширный контекст. Как в большом эпосе, есть вполне реальный слушатель или собеседник.

М. М. Бахтин, исследуя поэтику прозы, в конечном своем выводе категорически противопоставил поэтическое и прозаическое слово: «Если на почве поэзии рождается, как утопическая философия ее жанров, идея чисто поэтического, изъятого из жизненного обихода, внеисторического языка, языка богов, — то художественной прозе близка идея живого и исторически конкретного бытия языков».<sup>1</sup>

По Бахтину, центральная проблема теории поэзии — теория поэтического символа, центральная проблема прозы — теория «внутренне диалогизированного слова». Между прозаическим и поэтическим словом проведена принципиальная граница. «Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове. Как только в эту игру символа врывается чужой голос, чужой акцент, возможная иная точка зрения, — поэтический план разрушен и символ переведен в план прозаический».<sup>2</sup>

Но дело в том, что живая поэзия стремится вырваться из «полного одиночества в слове» с помощью прозы. А вырвавшись, не теряет своего лица, не становится про-

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 144.

<sup>2</sup> Там же, с. 141.

заической. В свою поэзию Твардовский включил лирику «другого человека» и все-таки не перестал быть лириком. Здесь тоже осуществил свою власть закон «высшего стилистического единства целого». Только целое тут — не отдельное стихотворение, а, скажем, книга или период творчества, где сполна выразился субъект лирики и возникает мощный эмоциональный контекст, захватывающий «другие» голоса, диалоги, лица, сюжеты в свою орбиту и присваивающий их умонастроению творческой личности.

Твардовский всю жизнь героически разрушал стену между поэтическим и прозаическим словом. Большой поэт, он называл себя «прозаиком», «стихоненавистником», говорил о своей «убийственной повествовательности», но не потому, что, разрушив стену, превратил свою поэзию в прозу. Напротив, вынашивая замыслы будущих прозаических произведений, которые так и не написал, он все глубже проявлял себя как тонкий лирик, достигший высокой точности, психологической выразительности и лаконизма. «Стихоненавистничество» его относилось лишь к тому «языку богов», который ставил поэзию над жизнью, уводил от пестрой разноголосицы живой речи.

Занимаясь у прозы многие ее качества, Твардовский обращал их на пользу поэзии. Опыт прозы нужен был ему для того, чтобы придать поэзии аналитическую мощь, жизненную активность, завязать не условный, а прямой и естественный диалог с читателем.

Оказалось, не затрагивая основ стиха, проза способна очень много дать поэзии для ее внутреннего наполнения и обновления.

Слово «прозаик» для Твардовского, вслед за Толстым, означало прежде всего — реалист.



# На пределе риска

Борис Слуцкий

---

1

**С**егоднешнее тяготение стихотворцев к прозе очевидно. Можно даже найти в их признаниях общие места, где самые разные поэты, кажется, сходятся друг с другом.

«Хочется писать так, чтобы стихи, оставаясь стихами, приобрели некоторые качества прозы — точность, нерасплывчатость, немногословность, даже иногда информативность в нынешнем смысле, — то есть прозы определенной, прозы пушкинской, прозы „Героя нашего времени“»,<sup>1</sup> — сказал Борис Слуцкий.

Стих Слуцкого действительно напитан прозой. Он тоже — поэт «от мира сего». Но, утверждая это, мы находимся на уровне типологического суждения. «Прозаизм», «прозаизация» — понятия очень общие. И то, как на практике Слуцкий вводит в свои стихи «качества прозы», решительно отличает его от Твардовского.

Вообще, колебания в прозаизации стиха очень велики и неоднозначны. Можно даже сказать, что тот же Твардовский, согласившись учитывать в поэзии опыт пушкинской или лермонтовской прозы, использовал бы его иначе, чем Слуцкий. А информативность стиха Твардовского, в котором почти непременно что-то «должно происходить», совсем не то же самое, что сгущенная фактологическая информативность у Слуцкого.

Короче говоря, «общее место», типологический принцип при конкретной реализации выглядит нередко чем-то очень особенным, резко индивидуальным. И если

---

<sup>1</sup> Слуцкий Борис. Радость открытий. — Лит. газета, 1978, 11 января.

Твардовский в своей лирике глубокий аналитик, то Слуцкий — тоже аналитик, но совсем в другом смысле. У всякого анализа есть установка, и от этой установки зависит как ход самого анализа, так и его результат. Анализ вообще — без цели и смысла — так же непродуктивен, как и разрушение вещи, чтобы посмотреть, что внутри.

Слуцкий часто высказывал свои эстетические взгляды. Одно из его стихотворений так и называется — «Метод». «Мир абстракций... — пишет Слуцкий, — никогда не посещался мной». Главное — факты, которые «накапливались и сцеплялись». Но и факты он отказывается выстраивать в системы и концепции:

Что там ни толкуй ученый олух,  
я анатом, а не физиолог.  
Не геолог я — промысловик.  
Обобщать я вовсе не привык.

...Фактовик, натуралист, эмпирик,  
а не беспардонный лирик!  
Малое знаточество свое  
не смеяю на вранье.

В этой декларации есть полемическое преувеличение, эпатаж, колючая усмешка. Но она исполнена серьезности. Поэзия для Слуцкого — прямой путь жизни, строгий и последовательный опыт, свидетельство, знание. И формулировать их надо ясно, доходчиво, без украшений: «Просто думаю, отнюдь не мыслю, и подсчитываю, а не числю». Излагать с неукоснительной верностью факты: «Ежели увижу — опишу то, что вижу, так, как вижу. То, что не увижу, — опущу. Домалевыванья ненавижу».

Подобного рода заявлений у Слуцкого десятки. Они варьируются, но быют в одну точку: «Воспоминания — позолота, а память — свиная кожа. Воспоминания оботрут, а память остается. Остается память тела...» Она — чуть ли не материальна. «Люблю донашивать старье», — пишет Слуцкий, и сравнивает с этим старьем память: «память, по ее законам, мы на плечах носить должны». Она — обязательна, от нее нельзя уклониться, отвернуться, сбросить: «Не обходи необходимости, ведь все равно не обойти».

Само собою напрашивается сравнение «памяти тела» у Слуцкого и «воспоминая ощущения» у Ваншенкина. Однако же воспоминая для Слуцкого — «позолота». «Воспоминая лучше вещей». Это — своего рода отравка: «Вот они, сладкие страшною сладью...»

Голые ощущения тоже значат немного:

Постепенно ослаблены пять основных,  
пять известных, классических,  
пять знаменитых,  
надоевших, уставших, привычных, избитых.  
Постепенно усилено много иных.

Ощущения слишком локальны, слишком ограничены. Они не определяют человека и его деятельность. Есть более мощный двигатель, есть то, что «на развилке дорог почему-то толкало не влево, а вправо, или влево, не вправо, спирая... дух».

Что же это такое? Слуцкий прямо не отвечает:

То, что прежде случайно, подобно лучу,  
залетало в мою темноту, забредало,  
что-то вроде провиденья или радара, —  
можно словом назвать.  
Только я не хочу.

«Вроде провиденья или радара» — какой-то гибрид духовного и механического! А рядом другие формулировки: «Понимает тело, что положено понимать ему...», «Мышцы умные и кости мудрые действуют толково, не спеша» — здесь соединение интеллектуального и физиологического.

Что же это на самом деле? Неужели заурядный натурализм, схематика, статистика? Внешне очень похоже, на самом деле — далеко не так. Выстроим в один ряд определения этого нового ощущения — «провиденье», «радар», «понимает», «умные», «мудрые». Каждое из этих слов включает аналитический интеллектуальный момент.

Привожу целиком стихотворение «Ритм», для Слуцкого принципиальное:

С утра обнаруживаются ритмы  
в сердцебиении, потом в ходьбе.  
Сначала — в мерных движениях бритвы,  
потом — в частотикающей судьбе.

Оказывается, есть порядок  
в расположении войск и грядок  
и в том, как падает в городе снег.  
Порядок есть, беспорядка нет.

Выходит, что звезды точно выходят  
по положенным им местам,  
а солнце всходит и заходит  
там, где следует, именно там.

Поэтому мера свойственна обществу,  
и даже морю ритмично ропщется,  
и все, что на небе, в душе, на земле,  
можно выразить в точном числе.

Миром правит ритм, идет ли речь о природе, человеческом теле, обществе. Везде есть своя последовательность, мера, возможность точного числового измерения. Иначе говоря, есть непререкаемые законы. То же и в поэзии. Ей присущ ритм в его четком материальном выражении. Ритм поэзии строго согласуется с ритмом жизни. Законы жизни можно выразить языком поэзии. Отсюда стремление к точности, аналитичности, формуле, к слову, максимально приближенному к реальной жизненной ситуации, — слову голому, «естественному», метко соотнесенному с вещью, событием или фактом.

Точно уловленный словом кусок жизни уже поэтичен, потому что не может не подчиниться определенному ритму, жизненному закону. Он таким образом входит в сцепление с потоком исторического бытия, где уже перестает быть частностью.

Стихи вынашиваются по диагонали комнаты — идет «постижение и преображение в мерные, ритмические фразы», которые упорядочивают все, «что упорядоченно подлежало». Ритм существует уже в обыденной разговорной речи: «Который час?» — «Восемь!»

Как же не верить, если он говорит?  
Как же не верить людскому слову,  
слову, в котором и метр, и ритм,  
слову, в котором и суть, и основа?

И дальше: «Фонетическая безупречность правду факта сулит всегда»; «Ложь — неестественна. Лесть — неграмматична и бесчеловечна». Выбившееся из ритма слово — фальшиво. Оно рвет линию связи, нарушает ток жизни.

Упорядоченные, строго определенные словом, ритмически организованные факты — это лицо самой правды.

2

О военных стихах Слуцкого писали больше всего. Писали об их бесстрашной правдивости, бытовой достоверности, жесткости.

Один из последних и авторитетных отзывов принадлежит Константину Симонову:

«И о войне, и о послевоенном времени Слуцкий писал много таких стихов, читая которые сплошь и рядом кажется: вот это ты хотел написать сам, но не написал, а вот об этом думал так же, как он, но у тебя твоя мысль не перешла в стихи, а у него перешла.

Я часто ловлю себя на том, что некоторые стихи Слуцкого о войне мне хочется кому-то прочесть вслух вместо своих собственных, ибо в них есть или не увиденное мною, или не додуманное, или и увиденное, и додуманное — и все же не высказанное».<sup>1</sup>

Смысл большинства отзывов — Слуцкий написал новую страницу о войне. Но есть тут одна неувязка. Появилась первая книга Слуцкого («Память») в 1957 году. К тому времени вышли десятки книг поэтов предвоенного и военного поколения — С. Гудзенко и А. Недогонова, М. Луконина и С. Наровчатова, М. Дудина и С. Орлова, А. Межирова, Е. Винокурова, К. Ваншенкина... И были в этих книгах правдивость, достоверность, быт — у Винокурова и Ваншенкина, может быть, более густой, чем у Слуцкого. Были, наконец, эпика и психологизм Твардовского. Была лирика Симонова.

Дело в том, что совсем не бытом, не натурализмом, не физиологией войны, о которых немало говорилось тогда в критике, примечательны стихи Слуцкого. Ближе всех к истине Симонов, заметивший, что он додумал недодуманное, досказал недосказанное или написал то, что знали многие, но не довели до поэзии.

Слуцкий писал о том же, что и все, опирался на тот же материал. Но писал иначе, заботясь не столько о достоверности деталей и лирической проникновенности, сколько о стройности целых жизненных рядов и несомненности социальных выводов.

Фигура комбата, например, традиционна в военной поэзии. Это — образец строгости, за которой открывались обыкновенные человеческие качества, странности и даже слабости. Стихотворение Слуцкого «Мой комбат Назаров» как будто вписывается в эту схему.

— Труса расстреляю лично я! —  
Говорил он пополненью.  
Сдерживая горькое волнение,  
Слышали такое сыновья  
Разных наций и племен различных,  
Понимая: расстреляет лично.

<sup>1</sup> Симонов Константин. Дом поэта. — Лит. Россия, 1979, 18 мая.



Смысл западный  
со сметкою восточной  
Спаяв,  
он брал умением, не числом.

... Любил порядок,  
не любил аврал.  
Считал недоработкой смерть и раны,  
А все столицы — что прикажут —  
Освобождал все — что прикажут —  
брал,  
страны.

Тот же мотив: «Жалел солдат и нам велел беречь...»

Война у Слуцкого написана такой, как есть. Она кровава, жестока, необыкновенно тяжела. Но сколь бы ни был случаен отдельный ее факт, он всегда включен в единый ритм, подчинен общим законам войны. «Последнюю усталостью устав», молча умирает солдат. Случай? «Он мог лежать иначе... Да мог ли? Будто? Неужели? Нет, он не мог. Ему военкомат повестки слал. С ним рядом офицеры шли, шагали. В тылу стучал машинкой трибунал. А если б не стучал, он мог? Едва ли». Все случилось так, как должно было случиться. Были и внешние и внутренние законы, которые привели его к гибели. Оттого и высока, и мужественна, и эпична эта смерть: «Лежит солдат — в крови лежит, в большой. А жаловаться ни на что не хочет».

У Слуцкого почти нет рассуждений о войне. Она показана и лицевой стороной и изнанкой. Она конкретна, осязательна чуть ли не физически. То есть как бы составлена сплошь из личных впечатлений, которые в большей или меньшей степени случайны или субъективны. И каждое в отдельности стихотворение Слуцкого будто и есть такой случай. Но по сути это всегда — страница эпоса, истории, имеющей свои внутренние законы, действующие системно и охватывающие массы фактов.

Принципиально в этом отношении стихотворение «О погоде». Пройдены разные страны. Промелькнули города, горы, фольварки, сады. «Было отпущено вдоволь — от силы и невпроворот — дождя монотонности вдовьей и радуги пестрых ворот». Но все как-то стерлось, забылось, осталось неопределенным фоном. «Пейзажи солдат заслонил».

Шагали солдаты по свету —  
Истертые ноги в крови,

Все это,  
друзья мои, это  
Внимательной стоит любви.

Готов отказаться от парков  
И в лучших садах не бывать,  
Лишь только б не жарко,  
не парко,  
Не зябко солдатам шагать.

Солдатская наша порода  
Здесь как на ладони видна:  
Солдату нужна не природа.  
Солдату погода нужна.

Неразличимость пейзажных красот и память на погоду. Физическое ощущение дождей, жары, холода. Измученному боями солдату нужна не природа, а погода. Это — не только потребность тела (его «память»), но и точка зрения, общий закон. Война — не романтический поход, не увлекательное путешествие, а тяжелейший труд, для которого исключительно важны благоприятствующие условия. В стратегии и тактике войны неизменно учитывается погода, ландшафт, местность, но не пейзаж или природа в их созерцательном эстетическом значении.

Такое понимание войны завещано и классической литературной традицией — Пушкиным, написавшим: «как пахарь, битва отдыхает», Львом Толстым, изобразившим ее в «Севастопольских рассказах» просто, грубо, без всяких украшений, как труд.

Уместно вспомнить и о крестьянском труде, об отношении крестьянина к природе и погоде. Земледелец близок к природе. Сельские работы имеют свою эстетику. Это — элементарно. Однако она не совпадает с умиленным любованием. У крестьянина есть интерес к природе, точка зрения на красоту. Крестьянину важен не пейзаж вообще, а добротное вспаханное поле. В нем он найдет ту красоту, которой не заметит посторонний взор. Откажем ли мы этой точке зрения в поэтичности лишь потому, что она еще и профессиональна?

Народное понимание красоты и природы эпично. В него входит деятельный момент. Оно связано с условиями труда, с его естественным ритмом. То, что нарушает этот ритм, враждебно и красоте.

В отношении Слуцкого к войне тоже очевиден эпический подход. Он заявлен на малой площадке лирического стихотворения. Обнаружен как личный опыт, как зна-



ние, добытое собственным трудом. Но трактуется этот опыт исторически. Память, которую утверждал Слуцкий, была для него общественным долгом. Она являла события в зеркале массового сознания участников Великой войны.

3

Слуцкий запомнился стихами о войне. Но среди сорока стихотворений первой его книжки о войне было лишь пятнадцать. В последующих сборниках — добавлялось пять-десять стихотворений. Слуцкий безусловно поэт современной темы. Или лучше сказать — историк современности.

Как это понимать?

Его называют поэтом «документальной точности»: «Эстетика Слуцкого — эстетика документа, факта». <sup>1</sup> Но эстетика голого факта никогда не возвышалась до поэзии. Изолированный факт мертв. Поэзия документа тоже обнаруживается лишь тогда, когда документ начинает посредничать между временами, участвовать в обмене эмоциональной информацией.

Дело в том, что фактография и документалистика Слуцкого не совсем обычны. Они так же, как и его военная память, подчинены определенному ритму. За их кажущейся пестротой и случайностью всегда стоит целая система причин и следствий, ведущих очень далеко. Факт вне этих причин и следствий для Слуцкого не существует. Выпадая из их ритма, он сразу становится недостаточным, неполным, фальшивым.

На поверхностный взгляд Слуцкий и в своей истории современности кажется описателем-бытописателем. О чем, в самом деле, его стихи? Районные бани. Послевоенные пляжи. Громозвучные духовые оркестры. Старухи без стариков. Хор пенсионеров. Московские рабочие. Учителя. Дачники. Средние писатели. Псевдонимы...

Но вот строки из стихотворения «Цветное белье»: «Директорша развесила свои чулки свисающие. Врачихины заплаты журчали, как ручей, о том, что зарплаты нехватка у врачей».

Лесистые болота,  
тяжелая работа,

---

<sup>1</sup> Огнев Владимир. Борис Слуцкий. — В кн.: Б. Слуцкий. Время моих ровесников. М., 1977, с. 4.

нелегкое житье.  
И вдруг — белье!

И вдруг — все краски радуги.  
Душа, пожалуйста, радуйся!  
И мне понятно, ясно  
житье, бытие, былье  
и почему прекрасно  
висящее белье.

А чем интересны бани? «Там ордена сдают вахтерам, зато приносят в мыльный зал рубцы и шрамы — те, которым я лично больше б доверял». Пляжи сорок шестого года — «клинопись недавнего боя, иероглифы этой войны».

Нет, не пустяки это белье, эти бани и пляжи! Но ведь это и не факты в их первоначальном значении. Это ряды фактов, цепи фактов, факты-символы, факты-значения. За каждым из них — явление, образ жизни, масштабные события — война, бои, бедные радостями послевоенные годы. Они только на первый взгляд натуралистичны. Белье вопиет о скудной врачихиной зарплате, но это и «краски радуги», это — «житье, бытие, былье». Шкура солдатская, покрытая «сетью слепых, сетью сквозных», — «летопись эпохи огня». Случайности, частности, пестрота этого жизненного мельтешения обманчивы. За ними стоит массовое, статистическое, типовое. Они внутри подчинены системе.

«Слуцкий... не использовал факты для иллюстрации идей или для подкрепления метафор, а сгущал сами факты до такой плотной консистенции, что они становились идеями, метафорами»,<sup>1</sup> — пронизательно заметил Е. Евтушенко.

Когда размышляешь о книгах Слуцкого, прежде всего приходится говорить о проблемах. Но его книги плотно заселены людьми. Действуют в них не только армии, батальоны, толпы, социальные группы. О ком только не написал Слуцкий! О бабушке, отце, матери, друзьях. О безвестных Фоминишне и Захарове. И об известных поэтах Н. Асееве, Л. Мартынове, Н. Хикмете, так же как и о менее известных — М. Кульчицком, К. Некрасовой, Н. Глазкове... О художниках — П. Кузнецове, К. Петрове-Водкине, М. Сарьяне...

---

<sup>1</sup> Евтушенко Е. В. Талант есть чудо неслучайное. М., 1980, с. 153.

Однако среди бесчисленных действующих лиц, в сущности, нет психологических портретов. И если порой выделяется главная черта характера, она мыслится как начало типового ряда. В Асееве — одержимость поэзией, в Мартынове — неистощимая любознательность, в Глазкове — детскость. . .

В большинстве же случаев герои Слуцкого — это прежде всего клетки большого социального организма. И опять же в своем отдельном бытии — историчны, они как бы материализуют социальные обобщения. Частный человек, живущий в составе большого социального организма, находится в центре исторического действия: «Московские рабочие. . . могли всю жизнь шагов с пяти глядеть, как мчится вдаль всемирная история». Когда Слуцкий внимательно всматривается в эти общности, его анализирующий взор как бы делает поперечный временной срез, который немедленно выявляет свои исторические слои.

Опять мы возвращаемся на круги своя. Будь то комиссар перед строем, солдат, погибший, штурмуя «гребень горы», и позже ставший памятником, отец, живший простыми радостями, любивший «мятость рублей менять на плодоовощную благодать», — каждое живое лицо — это начало целого жизненного ряда. Отдельная судьба вливается в общую колею. «А я продумываю до конца уроки моего отца», — заключает Слуцкий стихотворение «Отец». Образуется один узел — люди, социальные проблемы, автор.

В каком же соотношении находятся эти три точки отсчета? Или еще важнее: где искать человеческую правду жизни?

Решение Слуцкого опять же категоричное и определенное: она во всеобщем благе. К нему сводятся все главные проблемы. Ему служит своим творчеством и поэт.

Сам Слуцкий становится на точку зрения простого человека и последовательно ее придерживается. То, что хорошо, полезно, необходимо людям, то вызывает и его одобрение, внутренние симпатии. Хороши первые послевоенные признаки благополучия: «пиджаки стандартные — фасон двуборт и одноборт, косоворотки аккуратные, косынки тоже первый сорт». Хороши девичьи танцы в обеденный перерыв под хрипотцу патефона. Хороши рациональные «дома конструктивистов, заводской окраины краса». Исключительное его внимание и самые

сердечные слова вызывает то, что удобно, добротно, просто, разумно устроено. В людях же — деловитость, трудолюбие, хозяйственность, бережливость, смекалка. Иными словами, все то, что оборачивается на общую пользу.

Герой Слуцкого, каким бы именем он ни назывался, — лицо собирательное: человек поступка, работник, строитель, заботящийся прежде всего о благоустройстве людского общежития, о пользе дела.

Бытовое, обыденное, ежедневно повторяющееся, свойственное многим для Слуцкого не мелко и не антипоэтично. В своей массовости оно грандиозно, исторично, по-своему даже монументально.

Вторая Россия — та, что выстроена  
в наши личные времена,  
та, что из бараков выселена,  
та, что в дома поселена.

Вторая Россия — шлакоблочная,  
не деревянная, не кирпичная,  
от первой России очень отличная,  
но все-таки добротная,  
прочная.

Новые города — батальоны  
одинаковых, как солдаты, домов,  
похожие на библиотеки районы:  
целые полки ровных томов.

Мы их перестали замечать, эти дома-коробки. Они скучны, они надоели. Это быт, который уже воспринимается механически. А сколько эстетических вздохов было по поводу уютных окраинных домиков с геранью и удручающей стандартности нынешних жилищ.

Как смотрит на все это Слуцкий? А так же, как он смотрел когда-то на природу и погоду. Он имеет перед собой повсеместный массовый факт: огромную шлакоблочную Россию, последовательно заменяющую бараки, деревянные домишки, кирпичные строения. И у него есть на это своя точка зрения: бараки лучше, чем пепелища военных лет, а шлакоблочные коробки («удобств — масса») лучше бараков, тоже, между прочим, стандартных.

Но как же с эстетикой? Эстетика внутри нас. Она заложена в идее прогресса: «Следующее после нас поколение... пусть оно борется за покорение не только комфорта, но — красоты».

Шлакоблочные дома Слуцкий не может воспринимать просто как унылый пейзаж. Это — Россия, вырос-

шая на его веку. Она уничтожила бараки, потеснила коммунальные муравейники. Она дала людям хоть и маленький, но теплый и надежный угол. Для Слуцкого — это шаг истории, целый ее этап. Он должен был наступить и наступил. Это — история в современности, то, что уже нельзя отменить, вычеркнуть, обойти. История для него — высшая эстетика. Она же и высшая правда. Потому что движение идет по восходящей линии. Слуцкий свято верит в «формулу всеобщего прогресса». «Неужели прадеды лучше правнуков, тем более праправнуков? Разве мы такой итог получим, если подсчитаем и посравниваем?» — спрашивает он. Ответ — однозначен. Даже если сейчас худо — «все образуется, устроится... Разлаженное — все наладится, обиженное — все заплачется...».

Формула прогресса зримо и незримо действует на всем пространстве его поэзии. Это — и факты, и убеждения, и доказательства. Наконец, это еще и некая нравственная атмосфера, обязывающая верить в прогресс и его проповедовать:

Человек не может жить без доводов,  
Что дела — на лад, на лад идут,  
Ежели чего-нибудь не вдоволь,  
Будет вдоволь в будущем году.  
Роста доказательства, прогресса  
Аргументы

всем нужны как воздух.  
Мне не будет в жизни интереса,  
Если мы не полетим на звезды.

Время — организованная, надличная, разумная сила. Оно «не спеша, не торопясь, без спора... отберет то, что стоит этого отбора». И Слуцкий заключает: «Получив отказ из всех инстанций, верю в этого я судию, не хочу с надеждою расстаться, времени бумагу подаю». Он полагает, что современность ежедневно уходит в историю. А потому нужно успеть записать ее как можно подробнее и правдивее. Поскольку прогресс постоянен и неотвратим, то плохих времен не бывает. Бывают эпохи трудные, но они же и самые «историчные», потому что через них, через перелом или сдвиг к лучшему прогресс выявляет себя с наибольшей очевидностью. Поэтому и нет для Слуцкого мелких фактов. Все они имеют свое реальное положение в могучей ритмике исторического прогресса. Враждебные ему, они создают отрицательные силовые линии. Совпадая с ними, имеют положи-

тельный знак. Все факты важны, надо только уметь найти для них место в этом туго закрученном ритме, на этом тесном историческом поле, столь насыщенном событиями.

4

Слуцкий, как уже говорилось, на все имеет свою точку зрения, но он не любит абстракций. Не любит зыбких психологических форм изъяснения. «Поэт не телефонный, а телеграфный провод. Событие — вот законный для телеграммы повод» — знаменитый афоризм Слуцкого. Но он говорил и резче: «Стих встает, как солдат. Нет. Он — как политрук». Стихи слагают, «как роту в атаку поднимают». «Поэты отличаются от прочих людей приверженностью к прямоте и краткости».

Стих-событие, стих-вещь, стих-команда, наконец стих-доказательство.

Слуцкий восхищается Бертольтом Брехтом:

Фонетика какая!  
Треск и лязг!  
А логика какая!  
Гегель с Кантом!  
Зато лирических не точит ляс.  
Доказывает!  
С толком и талантом.

Это — высшая хвала. О своем стиле Слуцкий говорит, что он пригоден «подать совет, который будет точным и толковым».

Стихи — это еще и совет: «Все писатели — преподаватели. В педагогах служит поэт». Слуцкий — социальный моралист. Он не только пишет историю современности. Он ее преподает. И снова все упирается в главное: «У народа нет времени, чтобы выслушивать пустяки».

Однако история не только факты, но и идеи. Значит, и идеи нужно мыслить как факты, мыслить материально.

Идеи вне событий, вне фактов, вне материальной оболочки если не сомнительны, то, по крайней мере, недостаточны. И у Слуцкого материален прогресс, заменяющий бараки на шлакоблоки. Материальна — история. Его десантники по сигналу ракеты «шагнули вперед. На весы истории грузно упали». Вот люди, что причастны к ее большим делам: «История, как речка через сеть, прошла сквозь них. А что застряло? Шрамы? Свинца немногочисленные граммы. Рубцы инфарктов и морщинок сечь».

Материальны — привычки: эта «домашняя» мебель чувств, домашние туфли страстей, разношенные, незамечаемые». Материальны сами чувства: «Стыд — гонитель и ревнитель, и мучитель, и учитель»; «Я стыду-богатырю, сильному, красивому, говорю: благодарю. Говорю: спасибо!» Способность краснеть Слуцкий называет «наружной совестью». Так что и совесть — материальна.

Материально происхождение души: «Пар под очень большим давлением превращается в душу...» И ведет она себя как твердое тело:

...душа вещественна, когда она есть,  
и невидима, если ее замарали,  
и свои очертанья имеет честь,  
и все три измеренья есть у морали.

Даже судьба поддается физическим операциям: «Судьба, она — самоделка, и делать ее — самому».

Материально наше восприятие времени и его законов.

Что же придает всей человеческой деятельности материальность?

Труд. Одна из книг Слуцкого так и называется — «Работа». Именно в работе выражается человеческое «все». История, военная и мирная, — работа. Прогресс — работа. Жизнь человека — работа, будь он художник самого высшего разбора или грузчик, каменщик, паяльщик. Реализация последних в системе прогресса даже более очевидна: «Ваяющие мало наваяли, паяющие больше напаяли». Хотя и художнику оставлена надежда все в тех же параграфах исторических законов: «Потомки разберутся, где стезя, где просто блажь — его, моя ли».

Наконец, даже проявления организма, творческие ли, физиологические, — тоже своего рода работа:

Кое-какие гайки подвинтил.  
Винты-болты, один-другой добавил.  
Мне надо, чтобы мой мотор крутил,  
Вращал, а не трещал без правил.

...На хлеба черного куске большим,  
на двух таблетках и на крепком чае  
работает. И я его включаю  
с утра. В обед залью его борщом.  
Как миллион старинных тракторов,  
сверхсрочно служащих в хозяйстве сельском,  
как раненый, сражающийся с блеском  
по формуле — практически здоров...

Скриплю. Это касается меня.  
Работаю. А это всех касается.  
И солнышко меня лучом касается  
в знак, что огонь касается огня.

Глядя на эту систему причинно-следственных связей, жесткую согласованность посылок и выводов, на овеществление и даже технизацию внутренней жизни человека, Слуцкого можно было бы упрекнуть в механическом материализме. И все же — «огонь касается огня». Выход в сферу духа оставлен. . .

Но и дух — не абстракция, не вневременная бесконечность. Душа если что и предлагает миру, «то в виде опыта». Она сохраняет притяжение земное.

Давно вошла в поэзию ласточка как образ вольности, свободы, полета. М. Цветаева сделала ее символом духовной свободы: «Психея, ласточка, душа». Без различий этот образ, стыдливо говоря, заимствовал у нее Е. Винокуров: «Моя Психея, ласточка, душа». И слегка деформировав — А. Кушнер: «В самом деле хороша, бесконечно старомодна, тучка, ласточка, душа! Я привязан, ты — свободна».

Включился в эту переключку и Слуцкий. Иронически извинившись перед романтиком, он называет свою ласточку «цепной»:

Цепная ласточка, а цепь стальная,  
из мелких звеньев, тонких, но стальных,  
и то, что не порвать их, — точно знаю.  
Я точно знаю —  
не сорваться с них.

А синева, а вся голубизна!  
О, как сиятельна ее темница!  
Но у сияния свои границы:  
летишь, крылом упрешься,  
и — стена.

Цепной, но ласточке, нет, все-таки цепной,  
хоть трижды ласточке, хоть трижды птице,  
ей до смерти приходится ютиться  
здесь,  
в сфере притяжения земной.

Слуцкий признает за ласточкой самую высокую степень свободы («трижды птица») и тут же ее ограничит естественной средой обитания — синевой небесной, притяжением земным. Эти категорические условия — «цепь стальная», «стена», «сиятельная темница», — они означают границы реального, границы возможного. Даже в



свободном поэтическом порыве души Слуцкий не допускает выхода за эти границы.

В чем смысл последовательной обусловленности, материализации, даже механизации, которых так неукоснительно добивается в своих стихах Слуцкий? Что это, отказ от поэзии, полемическое ее снижение или утверждение собственного принципа?

Ответ был дан еще в стихотворении «Физики и лирики», заглавие которого стало поговоркой. Но теперь мало кто помнит сами стихи или хотя бы последние их строчки. А там сказано: «...словно пена, опадают наши рифмы, и величие степенно отступает в логарифмы». Сказано это серьезно, без тени усмешки, и Слуцкий не был бы самим собой, если бы не извлек из этого убеждения жизнетворческий вывод. Сделать его нетрудно: либо вовсе не надо писать стихи, раз они противоречат «мировому закону», либо следует их писать так, чтобы они были с ним в согласии.

Рифмы не должны казаться пеной, стихи — эфемерной поденкой. Необходимо утяжелить содержание. Стиху нужна фактография, информация, число, поддающееся логарифмированию. Иначе говоря, поэзия должна стать средством познания, содержать не грудку описательного материала или зыбких настроений, а твердо установленные принципы и законы, близкие к научным. «Мне с детства по сердцу был, по нраву мир, где царило двойное право: право труда и право таланта, где можно было считать и мерить и только подсчитанному верить...»

О счете, мере, весе Слуцкий говорит все время. Да и стихи свои строит так, чтобы в них ощущалась материя, поддающаяся этим операциям. Потому так последовательно он материализует даже духовные процессы, овеществляет чувства.

Слуцкий не просто социальный поэт в традиционном смысле слова. Но поэт-социолог. Вот почему для него важны типовые ситуации. Ритмы общественных процессов. Материальное выражение психики. Накопление однородных фактов, поддающихся если не счету, то широкому типологическому обобщению.

Идея ввести в стихотворение число и научную формулу не нова. Такие попытки были у В. Хлебникова. Естественно-научные и натурфилософские послылки держал

на примете ранний Н. Заболоцкий. Материализацию идей и чувств как литературный прием для своих художественных целей широко применял ранний В. Маяковский. Так что предшественники у Слуцкого есть, и предшественники — авторитетные.

При всем том носили эти попытки чаще всего экспериментальный характер. В них не было — за исключением, может быть, лишь Хлебникова — системности. Многие шло от литературной полемики, от стремления иллюстрировать умозрительную идею.

Книга стихотворений одного из ортодоксальных левых С. Третьякова так и называется «Итого». На обложке ее, выполненной А. Родченко, по синим квадратам красными стрелами разбежалось нечто вроде технической схемы. Кажется, все в ней подчеркнуто деловито, конкретно, функционально.

Но вчитаемся в стихи:

Что Гомер? Наш Гомер — газета.  
Слаще опер — приказ по линии.  
Тюрлюрлюканье мандолинь,  
Юбилейный почет  
Заменяй — всеучет,  
Болтовню — репортаж,  
С этажа на этаж  
День по стрелке течет.

Деловитость Третьякова от начала до конца риторична. Это — не более как маскарад. Рванный стихотворный текст состоит из сплошных лозунгов, призывов, восклицаний:

Миру маем пора пропеть:  
✓ РКП.  
На —  
Вперед! В упор глаза!  
плюс  
Жми, и ни шагу назад!  
плюс  
Электрификация, смык, тренаж!  
плюс...

Все корни квадратные, плюсы, минусы, перечни исключительно декоративны. Они лишены всякой конкретности. Напротив, даже конкретное нередко сводят к плоской абстракции, к умозрительному тезису. Сама идея задана извне и проиллюстрирована тезисным материалом газет.

В поэзии Слуцкого безусловно много от общественно-политического трактата, от заметок по социальной пси-

хологии, экономике, праву. Но написал он их потому, что хотел обдумать то, что видел. Начал он их на войне. Они в подлинном смысле слова биографичны, хотя Слуцкий и не выделяет своей биографии из общего потока жизни:

Я готов к взаимодействию,  
готов  
соответствовать, вращаться  
в ритме, заданном народом,  
или человечеством,  
или кто там  
самый главный механизм заводит.

Слуцкий — фактограф не в риторическом смысле слова. Он извлекает факты из своей биографии и к ним подстраивает сотни подобных. Он наблюдает факты вовне и находит им аналогии в своем опыте. Он выстраивает их в цепочки, применяя к ним принципы социологического исследования.

Фактографом в его стихах управляет аналитик. Над аналитиком стоит социальный психолог, наблюдающий не индивидуальный процесс чувствования, а его общие ритмы и результаты сложения конкретных психологических состояний в законы социального поведения.

Казалось бы, при таком подходе и вовсе нет места отдельному человеку с его личной жизнью, с его собственной волей. Остаются только силовые линии, которые держат его в своем поле, двигая по заданной орбите.

Однако все куда сложнее. Человек — зерно, которое проходит через самые тяжелые жернова: «Каким давлением давили! Каким томлением томили!» Но лучшее из зерен остается зерном:

Он сохранил свою структуру,  
свой смысл, свой внутренний закон.  
В утиль или в макулатуру  
не дал себя отправить он.

Другой вариант — вариант военной общности. Тут сила ломит силу. Одинокому сердцу, брошенному на раскаленную почву боя, не выдержать. И кажется, «чтобы продержаться, надо сжаться, надо вжаться и на уровне нулевом устоять на ветру пулевом». Но страх говорит одно, внутренний закон поведения — другое. И несмотря на всю свою парадоксальность и кажущуюся жестокость, этот закон и более надежен и более гуманен:

Нивелируя взгляды, взлеты,  
успокаивая сердца гуд,

пулеметы и самолеты  
под нулевку бреют, стригут.

Несмотря и невзирая,  
не учитывая  
рост и объем,  
высовываемся,  
презирая  
всю цифирь,  
над огнем встаем.

Эта способность встать во весь рост, подняться над огнем, вопреки «цифири», вопреки смертной опасности есть самое верное и надежное жизненное положение.

Наконец, вариант третий, заключительный, обобщающий — вопрос выбора: «Выбираешь, не требуя выгод, не желая удобств или льгот...» Выбираешь свободно, справедливо, сам. Но оказывается:

Выбираешь, а выбор задолго  
сделан, так же и найден ответ —  
смутной, темной потребностью долга,  
ясной, как ежедневный рассвет.

С той поры, как согрела планету  
совесть  
и осветила мораль,  
никакого выбора нету.  
Выбирающий не выбирал.

В поэзии Слуцкого — при кажущейся ее аналитической дробности, отдельности наблюдений, пестрота сюжетов — есть жесткий порядок. Есть постоянное ощущение смысла и цели высказывания. Он обосновывает свою позицию от факта, от работы, от действия. Это — своеобразная стенограмма жизненного опыта, стихи-записи, стихи-заметки, стихи-документ.

Но в них ничего нет от «лирического дневника», фиксирующего интимные чувства и настроения. Это и не черновой материал, захваченный впрок, на случай. Раз записан, значит уже отобран, необходим, поставлен в мысленный ряд с тем, что действительно важно: «Я эпоху на рифмы ловлю». Малое и обыкновенное в потенции таит нечто более значительное: «И самые обычные слова становятся необычайны, когда подхватывает их Москва: от радиовещания до чайной».

Запись у Слуцкого, сколь бы случайной она ни выглядела, всегда аналитична. Прежде чем оказаться на листе, она прошла оценку по сути — на историческую до-

стоверность, правдивость, важность. У нее есть необъявленное место в эпической панораме.

Стихотворение «Полуторка» — про «автомобиль для смоленских дорог — нерастрясаемый, непотопляемый, даже метелью не заметаемый...». По современным техническим понятиям это — архаика. Для Слуцкого — исполненная немалого смысла история: «Ты получала раз по сто на дню национальную чуткость и нежность, шедшую в прежние годы коню!» Часть собственной биографии и лирика:

В кузове тряся,  
в кабине сидел,  
с гиком  
выталкивал из кювета.  
Где вы, полуторки?  
С вас я глядел  
на все четыре стороны света!

Наконец — факт народной жизни, один из сюжетов Великой войны.

Многие стихотворения Слуцкого на наших глазах строятся как рассуждение, где есть посылка, фактические доказательства, вывод. Стихотворение «Страх» начинается вопросом: «Чего боится человек...?» «Прошедший тюрьмы и окопы», «купанный во ста кровях», он, кажется, абсолютно бесстрашен. Вывод же в духе Слуцкого — моральный, указывающий на закон, которым держится это бесстрашие: «Зато презрения друзей он, как и век назад, боится».

Чем с большей силой проявляешь характер, стойкость, мужество, чем больше в тебе отваги, чем яснее твои ответы на требования жизни, чем решительнее твой выбор, тем меньше ты выбираешь, тем очевиднее он происходит сам собой, продиктованный неукоснительными требованиями морали и долга. Да и по сути он вообще единствен — «затем, что иначе нельзя».

Что же это — софизм? Для Слуцкого это все та же постоянно действующая идея прогресса. Она притягивает к себе все самое лучшее, самое живое, самое сильное и ими повелевает. Прогресс — это не только благоустройство общежития. Это и идея всеобъемлющего улучшения, следовательно, идея нравственная, императивная, призывающая к исполнению долга. Пока ты не стал личностью, ты не способен еще к выбору. Как только в тебе прорезается личность, ты в силу неотвратимо действующего закона выбираешь единственное — путь чести. Он —

труден, порою гибелен. Но только на этом пути твоя жизнь становится подлинным фактом. Только здесь она — обыкновенная из обыкновенных — обретает историческое значение.

Фактография Слуцкого системна, потому что имеет внутреннюю нравственную цель. Потому что вдохновлена мыслью об историческом развитии и совершенствовании не в общем умозрительном плане, а в каждом конкретном звене, ежедневном усилии, в каждой рабочей смене — от подъема до отбоя.

6

Слуцкий — поэт сего мига, сего часа, сего дня. Он — поэт современности. Об этом свидетельствует все от мелочей и обмолвок до принципиальных деклараций и типологических обобщений.

Век двадцатый. Моя ракета,  
та, что медленно мчит меня,  
человека и поэта,  
по орбите каждого дня!

Век двадцатый! Моя деревня!  
За околицу — не перейду.  
Лес, в котором мы все деревья,  
с ним я буду мыкать беду.

Век двадцатый! Рабочее место!  
Мой станок! Мой письменный стол.  
Мни меня! Я твое тесто!  
Бей меня! Я твой стон.

Но как и все локальное, фактическое, точно сформулированное имеет у Слуцкого дальнюю цель, так и эта привязанность исключительно к современному не слепа и не безрассудна. Ограничиваясь современностью, Слуцкий тут же исподволь это ограничение снимает.

Слуцкий стремится, чтобы «дребезг зеркала, осколок вечность отразил стремглав». Он торопится свой «малый опыт» прибавить к общему движению жизни, сказать свою фразу в нескончаемых спорах, которые ведутся дольше человеческой жизни.

Капля в океане, протон «в потоке искусства», словечко в языке, труба в руке судьбы, на которой она «исполняет одну из важнейших ролей», — постоянные соотношения у Слуцкого. Начиная с малого, он держит на примете

большое, фиксируя временное и даже мгновенное, думает о вечном.

В стихотворении Слуцкого, в сущности, нет расстояния между сиюминутным и историческим. Легкий поворот темы, и мы уже видим временную даль. Изменение масштаба происходит почти мгновенно. Меняется и внутреннее ощущение пропорций: от непосредственного чувства предмета к его положению в большом мире.

Снова стол бумагами завален.  
Разберу, расчищу уголок,  
Между несгораемых развалин  
Поищу горячий уголек.

Вдохновений ложные начала,  
Вороха сомнительных программ —  
Чем меня минута накачала —  
На поверку вечности отдам.

А в тупую неподвижность вечности,  
В ту, что не содвинут, не согнут,  
Посмотрю сквозь призму быстротечности  
Шустрыми глазищами минут.

Без этого второго, высокого и далекого, плана не было б и поэзии Слуцкого. История, прогресс, вечность — именно в их ритм вписывается современность. В их освещении она становится эпичной.

В книгах Слуцкого нет ни одной поэмы. Но все его книги по сути своей эпичны. Почти каждое стихотворение — это малый эпос, держащий на примете большую цель — правду поколения, времени, переживаемой эпохи. Это — летопись, в которую включены как память, так и нынешний день. Преходящее мыслится одновременно и как историческое. Обыкновенный, прозаический, но типологически характерный факт извлекается из суеты, из потенциального небытия и включается в поток большого времени, где измерения иные, протяженность бóльшая.

Надо, однако, сказать, что как ласточкину свободу Слуцкий не выпускает из сферы земного притяжения, так и вечность он не отделяет от быстротечной жизни человека:

Дыре этой черной и гулкой  
единожды повезло:  
какие-то атомы, клетки,  
какие-то тусклые светы  
в каком-то ее переулке  
добро разделили и зло  
и нарекли ее: вечность,  
и отвечают за это.

Именно человек создал вечность, наполнил ее своим светом, разделил в ней добро и зло. И он продолжает держать ее на своих плечах, одушевлять своей деятельной волей, наполнять реальным содержанием: «А если нас не будет, с нее этикетку сорвут. Она сама забудет, как же ее зовут».

В известном смысле человек — точнее, человечество — владеет вечностью, а не она поглощает его. Еще и поэтому для Слуцкого так важна история современности, подробный ее состав, даже те мелочи, которые, казалось бы, ничто перед вечностью. Но в том-то и дело, что вечность материализуется в них. Чем плотней вещество, длящейся жизни, тем действительней сама вечность. Она не противопоставлена жизни; а составлена из ее материи, из ритмов; ей присущих.

Оставаясь на почве сего часа, Слуцкий стремится войти в историческое время. Говоря о сегодняшнем, угадывать будущее. Будучи своего рода социальным прогнозистом, достигать поэтического эффекта.

Пророк — про Рок, меж тем как прогнозист —  
про испещренный формулами лист,  
но с вервием на шее те и эти  
живут (пока живут) на белом свете.

Пророк — на слове. Прогнозист — на ставке.  
Пророки — лава. Прогнозисты — танки.  
Но оба задевают за живое  
и отвечают только головою.

И пророку и прогнозисту дано волновать сердца и умы. Но пророки отжили свое время. Прогнозы же все больше становятся похожими на пророчества: «В отчете для инстанций директивных вдруг ямбы просыпаются хромые, и прогнозист времен радиоактивных подписывается так: Иеремия».

По сути это почти то же, что написал в книге «Зимний день» Арсений Тарковский:

И уже электронная лира,  
От своих программистов тайком,  
Сочиняет стихи Кантемира,  
Чтобы собственным кончить стихом.

Но его душа остается с древним «рукодельем» поэта: «Наблюдать умиранье ремесел все равно, что себя хоронить».



Слуцкий приветствует косноязычные ямбы прогнозиста, только бы они содержали точный расчет, основанное на фактах предвидение, тот ритм, который с материальной наглядностью можно наблюдать в современности и, следовательно, экстраполировать на будущее.

7

Кажется, Слуцкий задается целью достигать поэтического уровня исключительно прозаическими средствами. У него по сути нет никаких границ между стихом и прозой. Он сознательно уничтожает эти границы. Намеренно прозаизирует стих, чтобы дать ему рабочую закалку, грузоподъемность, плотность. Его поэзия вообще прозаична, прозаична в основе, по главным своим принципам — от миропонимания до языка. Прозаична до такой степени, что ориентирована не только на скупую, «голую», как называл ее Лев Толстой, прозу пушкинских повестей, но и, может быть, в еще большей степени на прозу нехудожественную. На социологическое исследование. На историю быта. На статистические обобщения, обнимающие целые груды фактов. Она близка научному исследованию и популярному очерку. Документу и деловой записи.

Главный же ее герой — человек массы, работник, рядовой участник исторического движения, который составляет абсолютное большинство населения и, следовательно, тесно заполняет все поле жизни, несет на своих плечах весь груз истории. В своей общности, как целое, он — монументален. В каждом частном случае — рядовой из рядовых. Диалектика его общего бытия и его частного поведения эпична. И Слуцкий развертывает свой эпос в сотнях стихотворений. Более того, перед поэзией он ставит не только эпические, но и информационные задачи. Стих — кладезь знаний самого разнообразного профиля: от бытового антуража до социальной психологии, от семейных отношений до военного искусства и экономики.

Новые кварталы и новые квартиры. Засуха 1946 года и уборка обильных урожаев 1960-го. Послевоенные моды. Женщины без мужей. Коммунальные углы. Спутники и лунники. Физики и лирики. Пророки и прогнозисты. И многое, многое другое... Обо всем этом не только упомянуто в стихах. В каждом случае читатель получает убедительную информацию, помогающую понять суть дела.

Для Слуцкого нет событий второстепенных, вещей прозаичных, слов непоэтичных. Все «толковники очень толковы» от Даля до Ушакова. Но еще богаче и существенней жизнь «толпоголосого говора». Надо слушать, — говорит Слуцкий, —

Судью — в приговоре  
И стороны — в договоре.  
И просто людей  
В простом бытовом разговоре.

Из канцелярита —  
Руды, осужденной неправильно,  
Немало нарыто.  
Немало потом и наплавлено.

Я — за варваризмы  
И кланяюсь низко хорошему,  
Что Западом в наши  
Словесные нивы заброшено.  
Я за архаизмы.  
За летопись!

И — за машинопись.  
Словесную вязь  
Я люблю и словесную живопись.

Отчего, казалось бы, такая неразборчивость? А все от того же отношения к современности как к истории. В ней все важно и все требует точного словесного выражения: «Деяния, ранее не получившие звания... ждут нашего наименования». И Слуцкий заканчивает стихотворение строкой абсолютно прозаичной, не имеющей рифмы, включенной из общей ритмики стиха: «А для этого потребуется очень много слов».

Оттого стих Слуцкого порой кажется рифмованной прозой. Он деловит, точен в формулировках, рассудочен, суховат. Поэт иногда — чтобы предельно обнажить смысл — демонстративно выбирает «непоэтические» слова и выражения: «Нет времени для болтовни, а слово — говори любое, лишь бы хватало за сердце, лишь бы дошло, лишь бы прожгло, лишь бы победе помогло».

«Любое» слово — не какое пришло на ум, а то, которое точно определяет предмет, противостоит болтовне, красноречию, абстрактной художественности. Внутренние рифмы — «дошло», «прожгло», «помогло» — с точки зрения поэтического профессионализма — примитив, антимастерство, снижение классической нормы.

И так в самые ответственные моменты Слуцкий будет снова и снова переходить на немудреный лад раешника,

ослабляя профессиональную изощренность, чтобы тем веселее и прямее представить шершавую истину.

Из стихотворения «Политрук»:

То я письма писал,  
То я души спасал,  
То трофеи считал,  
То газеты читал.

Это, конечно, не литературная игра в примитив, а попытка средствами самого стиха, коротко и правдиво, сказать о монотонной бесконечности забот и обязанностей политрука «в этой сложной и длинной войне».

Слуцкий то и дело нарушает привычное течение стиха, чтобы заявить о свободе обращения со словом ради обязательности смысла.

Так и будет он вставлять в стихи реченье, подчеркнуто обыкновенное и разговорное, и канцелярское, и жаргонное, и профессиональное, и диалектное... Не ради их самих, а там, где необходимо, чтобы стихи держать на земле. «Я исходил из хлеба и воды», — скажет о почве своей поэзии Слуцкий в стихотворении «Исходные пункты». И пояснит: «Я плохо верю в громкие слова — у громких слов семь пятниц на неделе — и знаю: дважды два — не дважды два, покуда на бумаге, не на деле».

Стих Слуцкого иногда звучит глухо, хрипло. В нем нередко подчеркнуты согласные. Выстраиваются длинные цепи омонимических или очень близких по звучанию, однотипных рифм, замыкающих уплотненные смыслом строчки.

Писатели вышли в писатели.  
А ты никуда не вышел,  
Хотя в земле, в печати ли  
Ты всех нас лучше и выше.  
А ты никуда не вышел.  
Ты просто пророс травую,  
И я, как собака, вою  
Над бедной твоей головою.

\* \* \*

Долго играет долгоиграющая,  
долго, словно поездка на долгих.  
Дол и гора еще.  
Дол и гора еще.  
Долго.

...Музыка за руку провожает:  
Словно колесами переезжает.

Наконец, Слуцкий скуп на эмоции, внешние проявления чувств, на их оттенки. Он готов в который раз проявить твердость, непреклонность, выдержку и не дать воли импульсивному порыву или сантименту. У него есть стихи о преодолении страха, о преодолении боли, хвори, усталости. Вообще там, где, казалось бы, должен начаться эмоциональный комментарий, он ставит точку. Слуцкий предпочитает, чтобы читатель использовал собственные духовные запасы, входя в жизненные обстоятельства, сполна представленные в стихотворении. Он обращается прежде всего не к так называемым чувствительным струнам души, а к моральному чувству, которое уже содержит и разумные обоснования и понятия о долге.

Эта сдержанность в чувствах — еще одно свойство, которое уводит его от лиризма. Кажется, наступает предел, за которым поэзия перестает быть поэзией. То есть наступает такая прозаизация, когда написанное стихами уже не воспринимается как стихи. Когда мы перестаем чувствовать их эстетическую закономерность, теряем из виду ту гармоническую линию, которая охватывает некий мир ценностей, эмоционально для нас привлекательный.

8

Слуцкий действительно работает на пределе риска. Некоторые его стихи и в самом деле проваливаются в рифмованную прозу и не в состоянии вызвать эмоциональный отклик. И все-таки в сознательно прозаизированных стихах Слуцкого живет подлинная поэзия.

Он практик, эмпирик, фактограф, но не утилитарист. Он отдает предпочтение сравнительно лучшему, но будет стремиться к максимуму, к пределу: «Хлеба — мало. Комнаты — мало. Даже обеда с квартирой — мало». Ему нужна «логика счастья», которое бы «отсчитывалось от бесконечности, а не от абсолютного нуля».

Сдержанность — безусловная. Но не холодность, не бесстрашие, не безучастие летописца. Когда Слуцкий выкладывает на бумагу накопленный опыт, его одушевляет чувство: так это было, вот — правда! Он дорожит эффектом присутствия, свидетельства, участия, собственным путем добытого опыта. В его безоглядном анализе и познании есть ощущение своей судьбы:

Жизни, смерти, счастья, боли  
я не понял бы вполне,  
если б не учеба в поле —  
не уроки на войне.

Объяснила, вразумила,  
словно за руку взяла  
и по самой сути мира,  
по разрезу, провела.

...Был я юным, стал я мудрым,  
был я сер, а стал я сед.  
Встал однажды рано утром  
и прошел насквозь весь свет.

Этот болевой разрез постоянно ощущается в стихах Слуцкого. И столь же очевидно их внутреннее пространство — «насквозь весь свет». Другой вариант: «Делайте ваше дело, поглядывая на небеса». Наконец, третий — эпоха, история, вечность. Он терпеть не может абстракции, но в конкретном жизненном действии стремится к пределу. А в пределе мы возвращаемся все к тем же общим понятиям. Однако идя к ним от «факта», от опыта, Слуцкий наполняет их реальным жизненным содержанием. Они получают чуть ли не физические очертания. И это очень важно для художника. В своем абстрактном значении они столь же мало поэтичны и содержательны, как и натуралистическая описательность.

Наконец, постоянное внимание к типологии, к движению больших социальных общностей, к законам истории дает Слуцкому особое чувство ритма. Этот ритм он с необыкновенной чуткостью улавливает в жизни, в истории, в стихе — в его общей структуре и в звучании отдельных элементов: рифмах, переключках слов, повторах, инструментовке.

О ритме в разных аспектах — от ритма времени и человеческой жизни до мигания маяка и ритма стихотворения — Слуцкий пишет очень часто. Это тема для специального разговора.

Приведу только один пример из стихотворения «Белые руки»:

С мостков,  
сколоченных из старой тары,  
но резонирующих на манер гитары,  
с мостков,  
выдавших всякое былье,  
стирала женщина белье.

...Казалось, что закат затем горит  
и ветер нагоняет звезды снова,  
чтоб освещать и стирки древний ритм,  
и вечный ритм  
течения речного.

Над белой пеной мыла,  
белой пеной

реки,  
белея белизною рук,  
она то нагибалась постепенно,  
то разгибалась вдруг.

Белели руки белые ее,  
над белизной белья белели руки,  
и бормотала речка про свое:  
какие-то особенные звуки.

Поистине, как сказал Слуцкий в другом месте, «стих не только звучит. Обязательно — значит. Стих не только значит. Необходимо — звучит». Звучание, соответствующее смыслу, — безоговорочное требование Слуцкого к поэзии, ее закон. Это — обобщающий эпический принцип, связанный с миропониманием поэта и с его природной чуткостью.

На стихотворении «Белые руки», кажется, можно было бы показать едва ли не все слагаемые поэтики Слуцкого, ее содержательные и формальные элементы.

Прежде всего, это его тема — непритязательный, обыденный, повторяющийся факт. Он взят с грубой прямоотой и определенностью: не просто белье, тем более не батистовое или кружевное, но «исподнее и тельное». Одним словом — белье для всех, ежедневное, заношенное, грязное.

Далее. Речь идет о главном — о работе, которую нельзя не делать, которая есть условие жизни и естественное состояние человека. И производится она не на мраморном пьедестале, а на шатких и неудобных мостках «из старой тары». Но работа, как закон человеческого бытия, как его суть, не только обязательна и трудна, но и красива. Поэтому с самого начала она музыкально инструментована. «Старая тара» начинает резонировать гитарным перебором: «на манер гитары». С какой легкостью, лихостью, ловкостью несутся эти гитарные *стар — тар — рез — нир — нер — тар*.

Но работа — не игра. Работа есть работа — и как тяжело, с каким пониманием звучат идущие вслед длин-

ные параллельные строчки: «видавших всякое былье» — «стирала женщина белье».

Так и течет работа в радостном музыкальном ритме. Читайте дальше мелодию: «над белой пеной мыла, белой пеной реки, белея белизною рук». И — тяжелом мускульном усилии труда: «то нагибалась постепенно, то разгибалась вдруг».

Однако Слуцкий не натуралист, не жанрист, не пейзажист. Он стоит на факте, но не делает с него фотографии или слепка. Все это действие включено в социальный круговорот: «с мостков, *видавших всякое былье*». В круговорот истории: «стирки *древний ритм*». В круговорот природы: «*вечный ритм* течения речного».

Все стихотворение звучит необыкновенно богато. Ритм накладывается на ритм. Один ряд звучаний усиливается и поддерживается другим, пока частная тема не окажется в мощном поле истории, природы, вечного времени. Так мы прикасаемся к лирическому нерву поэзии Слуцкого, к ее внутреннему строю, где царит особый ритм, где есть своя гармония и свой всеохватывающий закон.

Сознательная прозаизация и материализация стиха, сниженная его лексика, весь тот груз фактов и доводов, та исключительная социологическая насыщенность, которые были бы тяжелы даже для повести или романа, компенсируются усилением других элементов стиха, исключительным чувством ритма, инструментовкой, игрой сложнейших повторов и звуковых переключек, где все имеет значение — фонетическая близость слов, цепочки изоощренных рифм, игра омонимов, тонкие смысловые переходы и тут же резкие контрасты, обрывы, диссонирующие элементы.

Слуцкий ставит перед поэзией задачи, часто непосильные даже для художественной прозы, и все-таки не роняет достоинство стиха. Нарушив одни его законы, усиливает действие других так, чтобы ощущались грубоватость и небрежность обыденной речи, подчеркивая полнейшую ее непринужденность и естественность, и в то же время строится, с особой наглядностью демонстрируя ритмический свой узор, звуковую необычность, гармонирующие линии и контрастные пятна.

«В традиционном смысле, — писал А. Межиров, — стих Слуцкого немусыкален. Но, поэт крупного таланта, он одухотворил стихи собственной музыкой, выковал ямбы

из неподатливого материала, тяжело раскачал ритм, наполнил паузы своим строгим звучанием».<sup>1</sup>

Остается, однако, фактом, что поэзия Слуцкого стоит сегодня на последней ступени прозаизации. Она сколь заманчива, столь же и рискованна. Насколько этот риск оправдался, сейчас отвечать рано. Аскетическая поэзия Слуцкого, взращенная на скупом пайке войны, вот уже тридцать лет торит самостоятельную дорогу. Многие его стихи живы и будут жить долго. Его же поэтическую систему ждут новые испытания. Жизнеспособна ли она как целое, покажет будущее. Ее крайности противопоставлены романтической поэтике и риторической публицистике,

---

<sup>1</sup> Лит. газета, 1969, 21 мая.



# Общая со многими судьба

Константин Ваншенкин

---

«О

дна из самых ярких радостей моей жизни, — пишет Константин Ваншенкин, — знакомство и общение с А. Т. Твардовским.

Никому — ни из сверстников, ни из старших поэтов-метров, ни из редакторов — не показывал я свои стихи с таким волнением, с таким душевным трепетом, — это чувство ничуть не потускнело с годами.

Ничье отрицательное суждение не обдавало меня такой горечью, ничья похвала не наполняла таким счастьем.

Всякая встреча и разговор с ним оставляли ощущение значительности, важности происшедшего с тобой».<sup>1</sup>

Ваншенкин с самого начала пути ощутил себя поэтом его школы. Унаследовал он и сложный комплекс взаимоотношений с прозой, который так важен был для Твардовского.

Взаимоотношения поэзии с прозой кажутся легкими, если приводят к творческой удаче. На самом деле они драматичны. Центростремительные и центробежные силы действуют одновременно, и нередко — на разрыв.

Поэзия куда более избирательна, хрупка, капризна, нежели проза. Чтобы сохранить самостоятельность, она вынуждена ограничивать себя. Ей хотелось бы заимствовать у прозы аналитическую силу и отвоевать столь притягательные преимущества, но из боязни потеряться и раствориться, поэзия, вторгнувшись на время в область прозы, неизбежно возвращается на свои земли.

---

<sup>1</sup> Ваншенкин К. наброски к роману. М., 1973, с. 30.

Все время стоит проблема выбора.

Существуют незримые границы, за которыми проза берет верх и стих теряет свое лицо. Границы эти непостоянны, потому что есть способы внутренней компенсации, позволяющие прозаизм одних элементов искупить поэтической насыщенностью других, как это происходит, например, в поэзии Слуцкого.

Свой диалог с прозой Твардовский вел до конца своих дней и не считал его законченным. Его решение не было единственным. Оно в разные годы у самого Твардовского было разным. Другие поэты находят и другие точки соприкосновения с прозой. Да ведь и проза — понятие широчайшее. Вариант Твардовского — один из многих. Даже у поэтов ему близких, таких как Ваншенкин, нет полного с ним совпадения. Очень уж велик выбор, очень уж широки возможности прозы. А с другой стороны — она непокорна. Большая творческая сила нужна, чтобы обратиться к ней в поэзию.

Собственно, а зачем обращаться? Можно ведь писать и просто прозу — стать прозаиком. Писал прозу Твардовский. Пишет ее и Ваншенкин. Но у того же Твардовского, всю жизнь мечтавшего о большой прозе, она занимает скромное место. Чем глубже он задумывался о ней, тем тверже оставался поэтом. Случайно ли?

Среди «Коротких заметок» Ваншенкина есть ироническая, написанная именно по этому поводу: «Стоило мне напечатать первую свою прозаическую вещь, и всякий раз, при появлении следующей, несколько человек, не читателей, а коллег, собратьев, обязательно спрашивали: «Перешел на прозу?» — хотя у меня публиковались почти одновременно и стихи». <sup>1</sup>

Поэты берегут престиж стиха, потому что и стих имеет свои преимущества. Слово в нем эстетически усилено. Оно обладает дополнительной энергией, недоступной прозе. Есть знаменитая формула Л. Н. Толстого — «не в стихах так сказать нельзя». Допущенное в стихи это «нельзя» становится источником выразительности.

Так что у поэзии есть *своя* свобода, вытекающая из ее условности, специфической образности, из ее собственных законов.

Чуть ли не у каждого поэта, прошедшего хорошую школу жизни, есть избыток впечатлений, который не помещается в стих. Стих из-за своих условностей оказывает

<sup>1</sup> Ваншенкин К. Лица и голоса. М., 1978, с. 218.

сопротивление. Начинаются поиски примирения. Но примирение означает часто победу одной из сторон.

У Ваншенкина есть ироническое стихотворение «Верлибр»:

У меня была потребность  
Писать верлибром,  
То есть свободным  
Нерифмующимся стихом.  
Она возникла давно  
И очень остро,  
Потому что и вправду  
Не все, о чем хочешь сказать,  
Вмещается в обычный  
Рифмованный стих, —  
Есть вещи,  
Которым в нем трудно и тесно.  
Но я начал писать прозу,  
И потребность в верлибре исчезла...

Это стихотворение интересно как признание Ваншенкина, что у него давно была потребность писать верлибром, то есть, по его же утверждению, — прозой. И он стал также прозаиком. Подсознательно, однако, он долгое время удовлетворял эту потребность в стихе ... рифмованном.

У него не было намерений обострять поэтическую строку сниженным словом, просторечием, разговорной интонацией с полемической целью, чтобы выйти из традиционного литературного ряда. Молодого Ваншенкина мало занимали споры поэтических школ «архаистов и новаторов». Он честно хотел быть лириком и понимал поэзию высоко, как жизненное призвание, как голос поколения, вышедшего из войны.

Но первоначально это был голос из военного строя, и гласил он не о личной судьбе, а о ее слиянии и единстве с судьбами общими, о силе неукоснительной уставной дисциплины. То есть задача была эпической. Ваншенкин с юношеской храбростью бросился разрешать ее в лирике. О власти дисциплины и монолитности армейского порядка он сообщал в своих ранних стихах:

Я рассказать решил потомству,  
Солдатских бед не утаив,  
Про это первое знакомство,  
И про начальников моих,

И про занятия строевые,  
Про дом, оставшийся вдали,

Про время то, когда впервые  
Ребята в армию пришли,

Шинели серые надела,  
И наша служба началась,  
И я почувствовал на деле  
Сержанта Прохорова власть.

Все индивидуальное без остатка вписано в общее. Каждый подчинялся обязательной для всех дисциплине, носил серую шинель, и над каждым стоял свой сержант Прохоров. Индивидуальное поглощалось еще и тем, что власть эта была осознана и добровольно принята не только как внешняя необходимость, но и совпадала с внутренней патриотической целью — целью всей этой эпической военной общности.

Смысл индивидуального бытия был не в том, чтобы выделиться, но, наоборот, как можно глубже войти в него, слиться, проникнуться главными, обязательными для всех, стремлениями. То есть состоял он в отказе от личного интереса, уводящего в сторону от воинской службы и общей цели. От обособленности или подчеркнутости своего я, частной судьбы в этом эпическом потоке четко организованной и направленной жизни.

В ранних книгах — «Песня о часовых» (1951), «Лирические стихи» (1953), «Портрет друга» (1955) — да и позже, вплоть до «Надписи на книге» (1960), Ваншенкин часто словно бы самоустраняется, передоверяя личное многочисленным персонажам и картинам. Его собственный голос почти не слышен. Он находится в полном согласии с представленной жизнью.

Ваншенкин в густых описательных стихах с передвижнической дотошностью нарисует портреты старшины и полкового писаря, ротного и командарма. Часового, стоящего на посту, групповой портрет первогодков. Тут будут жанровые картины — «готовится рота в наряд», рота на марше, на стрельбище, прыжки с парашютом...

Была в этих стихах очерковая бытовая правда, как в ранних стихах Твардовского — конца 1920-х годов. Ваншенкин торопится поделиться тем, что он знает. Он подробно перечислит обязанности полкового писаря. И распишет дела старшины, проводящего проверки, назначающего наряды, следящего за порядком. «Вот, застегнув на все крючки шинели ладного покроя, идут из бани новички, уже придерживаясь строя», — все приметы очерковой наблюдательности, фактический состав войскового быта.

Над этим бытом витает ровное чувство одобрения, приятия, даже порой умиления: должность писаря хорошая и нужная, командарм — человек, понимающий жизнь солдата, потому что сам когда-то был рядовым. Старшины — замечательны тем, что строги: «Старшины мои, старшины, хороший вы все народ!..» Лиризм разлит одномерным слоем — без подъемов и спадов, без оттенков и уточняющих линий.

Дух и настроение картин и портретов легко понять из стихотворения «Запевала». Идет по городу усталая рота. Но «завел веселый запеваля песню про геройские дела» —

И мгновенно рота подравнялась,  
А случилось это потому,  
Что она невольно подчинялась  
Молодому голосу тому.

Девчонке, что сидела на ступенях крыльца, «необъяснимо захотелось увидеть поющего бойца». Но «владелец голоса такого шел и пел, затерянный в строю». Звучит сильный молодой голос, а кому он принадлежит, узнать так и не удастся.

И она, с туманящимся взглядом,  
Поднялась, не видя ничего,  
И пошла с пехотной ротой рядом  
За звенящим голосом его.

... И казалось, вот он — запеваля,  
Но солдаты грянули припев,  
И девчонка медленно отстала,  
Увидать героя не успев...

Что-то подобное происходит и с Ваншенкиным. Его голос то на миг выделяется, то сливается с голосом общей жизни. Он продолжает ее песню. Или общая жизнь своим порядком высказывается за него.

Отдельный голос может звучать мощно, усиливаемый другими голосами, хором, — но он только в самой малой мере индивидуализирован.

Ситуация изначально эпическая. Она по большому счету требует поэмы, подобной «Василию Теркину» Твардовского, либо аналитического проникновения прозы, способной пробиться к глубинным течениям, объять историю и предысторию индивидуальных характеров и волю, достигнутых общими бедствиями. Ваншенкин ограничивается тем, что густой быт помещает в лирику. Сочиняет

военную хоровую песню, где узнаются реалии солдатского житья и властвует строевое одушевление.

Поэты фронтового поколения пришли в поэзию с эпическим опытом жизни. Но по литературной неопытности им было не сладить с большой поэмой. Не из-за ее объема или недостатка интересных сюжетов. Для эпоса нужен характер, придающий форму этой общности. То есть огромной силы — не плакатное — обобщение, тип со всей свободой, естественностью и широтой обыкновенных человеческих качеств. Такие удачи редки. Таков — единственно — был Василий Теркин.

У Ваншенкина, как и у других его сверстников, эпос раздроблен на множество военных профессий, портретных зарисовок, непременных картин армейской жизни. Его герои, оглушенные воинской дисциплиной, замкнули в ней широчайшую патриотическую идею. Так она казалась им более ощутимой и конкретной, непосредственно действующей, «рабочей» идеей.

Даже из предшествующей жизни, где, естественно, было всякое, избиралось лишь то, что предсказывало способность к воинской профессии. Ваншенкин вспоминает, как лет шести уже «гремел оконным шпингалетом, похожим на винтовочный затвор».

Начало своей службы десантника он исчисляет с момента, когда «с-дряхлым маминим зонтом» впервые прыгнул с сарая:

Я был солдатом с детских лет,  
Когда с зонтом влезал на крышу.  
Хоть в красный воинский билет  
Никто мне этого не впишет.

То широкое, природное, одухотворенное глубоким национальным чувством, пластическое по отношению к воинскому долгу и в то же время не теряющее и естественности, и свободы, и самости, что было у Василия Теркина, здесь сведено к общности уставных правил, к профессиональному понятию воинских обязанностей, собирающих разных людей в монолитное единство армии, воюющего народа. Но воинская дисциплина и воинские обязанности как основа характера и поведения были слишком утилитарны для включения их в разряд всеобщих духовных ценностей.

Для эпоса как раз не хватало эпического размаха. Опять же размаха не в смысле пространства. С пространством было все в порядке. Оно простиралось от Москвы

до Берлина. Герои Ваншенкина брали Будапешт, воевали в Карпатах, освобождали Польшу... Речь идет о внутреннем объеме характера, его включенности в национальное бытие, многогранной сопричастности общей жизни. У Ваншенкина объем этот был сужен. И, по сути, отлит в форму эмоционального стихотворного очерка, в котором заранее известны типовые ситуации, предопределенные должностями и профессиями действующих лиц, оживленные конкретными бытовыми деталями.

2

Первоначальный набросок лирического характера получался схематичным. Но в его жестковатой военной практичности была своя правда — правда поэтов военного поколения.

«Полумужчины, полудети, на фронт ушедшие из школ», — напишет о них Межиров. Единственной профессией, которую они досконально изучили, была военная профессия, оказавшаяся в то время самой главной, общенародной. Они так и смотрели на военного человека, как на идеально приспособленного к труднейшей деятельности, самоотверженно отказавшегося от себя ради общей цели.

Об этом писали чуть ли не все поэты военного поколения. Это — самая распространенная их идея. И лишь она одна едва ли выдвинула бы Ваншенкина из общего ряда. Было в его поэзии живое противоречие, смягчавшее жесткость исходных посылок.

Наблюдения накапливались и уже не укладывались в типовые рамки. Интерес к быту, деталям, биографиям, поведению людей разрывал границы первоначально строго очерченного мира. Открывались связи, не предусмотренные запланированной логикой, требующие более тонкого анализа и более широких выводов.

Оказалось, жизнь не только щедрее, разнообразнее, противоречивее, но прежде всего не столь утилитарна, не замкнута лишь в практической военной целесообразности.

Ведь надо объяснить тот парадокс, что Ваншенкин, осознавший свою «высокую службу» как поэт военного поколения, пришедший в литературу с армейской темой, стал известен стихотворением «Мальчишка» — этой психологической новеллой об уходящем детстве, взрослении, первой любви. Его интонации лиричны, краски нежны,

детали выразительны и правдивы. Вспомним трогательную фигурку девочки в белом платье с клеенчатым портфеликом и маленькой чернильницей в руке, обезоружившей своей смелостью грозу района, драчуна и задиру.

Посылка требует, чтобы драчун остался драчуном. Но психологическая правда иная — мальчишка уходит из детства, и он уже не может обидеть хрупкую, но смелую девочку. В стихотворении нет обязательности прежних очерковых схем Ваншенкина. Оно по сути своей антисхематично. И отвечало оно другой общественной потребности, потребности людей, привыкших к потерям и самоограничению в годы войны, — в сердечности, любви, душевной теплоте.

Кончилась великая и тяжелая война. Воспоминания о ней были свежи. Болезненно отзывались недавние потери. Но и радость была велика. Трагическое и страшное осталось позади. И продолжалась жизнь, продолжалась молодость.

Начну с того, как по дороге вешней,  
Сверкающей и залитой водой,  
Вернулся я заметно повзрослевший  
И в то же время очень молодой.

Ваншенкин с простодушной прямоотой и искренностью написал об этом, как бы повторном, явлении молодости.

Там, на фронте, его сверстники раньше времени почувствовали себя взрослыми. Дисциплина, самоограничение, нелегкий труд войны приучили к сдержанности. Многие из юношеских чувств их словно уже не касались и не могли коснуться.

Но теперь, в мирные дни, стоило лишь смутно ощутить влюбленность, как начинала слетать броня: «Упала с глаз мешающая сетка, и яркий мир предстал передо мной», — пишет Ваншенкин. Перед лицом этого обновляющегося через любовь мира сама жизнь и смерть видятся иначе: «Но тут я глубже понял жизни цену и смысл того, что мог погибнуть я». Жизнь день ото дня становится дороже и прекраснее. Смерть — более страшной, но уже как бы и не совсем реальной.

Здесь Ваншенкин тоже попадает в общую колею. «Люблю я этот мир земной» — постоянная формула его поэзии, неизменное чувство. Но такова же и послевоенная поэзия М. Дудина, В. Шефнера, Е. Винокурова... Было в этом трудном времени то, что самых разных поэтов заставляло принять эту формулу. Ведь и Н. Асеев



в ту пору восклицал: «Весеннее человечество!» И Л. Мартынов, обращаясь к человеку, писал: «О, царь! Прошу тебя, цари!» После страшной войны возрождалась жизнь. Оживала поруганная природа. Обновлялись скованные чувства.

Общая формула любви к миру у каждого поэта обнимала свой круг жизненных ценностей. У Дудина она выражалась в одическом пафосе, у Асеева — в энергии жизненных импульсов, яркости красок, у Мартынова — в интеллектуальном подъеме...

Ваншенкина влечет созерцательное любование. Он ищет положительных эмоций — картин, приятных глазу, душевной доброты, счастливой любви, благоустроенного быта, гармонии. Он видит прежде всего добрые знаки в быту. Скучные послевоенные радости отмечены им с подчеркнутым вниманием.

«Интеллигентный и седой» старик вскапывает старенькой лопатой целину под картошку: «Стоит серьезный, работающий, в пальто, поношенном слегка, и с дужкой вешалки, торчащей из-за его воротника». Идет насытый 1946 год.

Ломают барак, просуществовавший несколько десятилетий. Заселяется новый дом.

«Текут к экрану волны света, на тихих улицах темно... Сегодня в клубе сельсовета идет хорошее кино».

Естественные чувства, несложные житейские истины, просто радость видеть, ощущать, быть утверждаются в своем изначальном праве.

Повзрослевшие игроки детских футбольных команд спешат на стадион болеть за новых мастеров. Студентки среди цветущей мать-и-мачехи склоняются над учебниками: тут и сама рифма радуется и смеется — «мать-и-мачехи» — «математики» — «где вы, мальчики».

Звала измученная, но мирная земля. И люди заново учились чувствовать и понимать ее красоту.

Здравствуйте, сосновые леса,  
Солнечные, чистые, сухие.

Удивленно и счастливо смотрел Ваншенкин на обновляющуюся землю. С жадностью переписывал ее в тетрадь со стихами. Дымящийся после дождя лес. Птенца, обрызганного «солнечной охрой». Движение «лиловых туч». «Замысловатых молний зеленоватый блеск». «Безупречную» вязь листья.

Зимний базар, где «ожерелья сушеных грибов, да соления, да маринады». На льдистых прилавках «мясо в белых прожилках, как мрамор». Антоновка «в пятнах гнильцы». Свежая рыба. «Поросята, петрушка и свекла...» И над всей этой тяжелой, пестрой, плотной материей — фигуры «продавцов красноликих» и «медно-красное» солнце...

Следующее, ставшее знаменитым, стихотворение Ваншенкина — «Я люблю тебя, Жизнь», положенное на музыку Э. Колмановским. В нем выведена формула этой всеобъемлющей любви: любовь к жизни не нова, она повторяется «снова и снова», а исчерпав себя, опять начинается с начала в детях и внуках... Но от любви жизнь становится лучше, и в этом ее истинная новизна и оправдание. Как заметил Ал. Михайлов, Ваншенкин «рано и верно» сориентировался «на поэтику простых слов, устойчивых эстетических ценностей».<sup>1</sup>

Ваншенкин не ораторствовал, не бодрился на публику, не искал исключительного. Он обращался к обыденному, к простому житию-бытию. К материи, для лирического стиха слишком аморфной, требующей строгого отбора, творческого преображения. Но у Ваншенкина заметно ослаблено аналитическое начало. Его все радует, все ему нравится. Он окрашивает и быт и пейзаж добрым отношением. Даже драматические ситуации у него словно не имеют вариантов и разрешаются благополучно.

В стихотворении «Верность» рассказчик навещает вдову погибшего комбата, чтобы утешить в горе. Но встреча с ней произошла не совсем так, как он думал:

Он красоту ее увидел,  
Едва лишь глянул на свету,  
И вдруг почти возненавидел  
Ее за эту красоту...

Перенесет она разлуку  
И снова жизнь начнет свою.  
И он душой страдал за друга  
Так, словно сам погиб в бою.

Но светло течет беседа. Вокруг разливается заманчивый уют. И что-то вроде влюбленности начинает одолевать героя: «Он ощутил в своей груди и робость, и благоговенье, и неизвестность впереди». Со смущенной ду-

---

<sup>1</sup> Михайлов Ал. Константин Ваншенкин. Очерк поэзии. М., 1979, с. 7.

шой он, не оглянувшись, уходит из гостеприимного дома. Но можно предположить, что еще не однажды туда вернется.

Такого рода сюжет легко представить разыгранным в прозе, где перемены настроений, молчаливый разговор жестов и взглядов, многозначительность обыденных фраз, тайные надежды и общая недоговоренность создают чувство внутреннего просветления и напряженное ожидание.

У Ваншенкина это — сюжетная лирика, опирающаяся на реализм подробностей. Глаз его примечал многое. Но отбор и сцепление наблюдений зависели от того общего ощущения красоты жизни и радости земной, которому был предан поэт.

«...Поиски красоты, гармонии стали его жизненной и творческой целью чуть ли не с первых же стихотворений, опубликованных в печати»,<sup>1</sup> — пишет Ал. Михайлов.

Если можно назвать прозу, лежащую рядом, то это, прежде всего, лирическая проза — проза Тургенева, Пришвина, Паустовского, Сергея Антонова, утверждающая нравственную ценность сердечного доброжелательства, приятной грусти, томительного предощущения счастья.

3

Ваншенкин любовно и неторопливо оглядывал жизнь. Писал выразительные картины природы. Рисовал портреты знакомых и встречных, добросовестно, внимательно, сердечно. Он все больше забирал жизнь вширь, легко переходя от темы к теме, вникая в частности, перечисляя их с видимым удовольствием и знанием дела.

Он был отзывчив и зорок, поэтому легко схватывал внешнее — очертание, облик, движение. Зримый мир в его стихах накапливал все новые признаки и подробности, густо расцветчивался красками.

Все шло как будто прекрасно. В каждом стихотворении были находки. Были свежие образы. Любовь к тому, что является внимательному глазу, доказывала себя снова и снова. И все-таки описания становились избыточными и монотонными. Они нередко теряли психологический объем и достоинство мысли. Застывали в статичной картинности, когда автор устранялся, предоставляя читателю самому их дочувствовать, одушевить, додумать. Или сопровождалась односложным чувством умиления.

---

<sup>1</sup> Михайлов Ал. Константин Ваншенкин, с. 34.

Казалось иногда, что стих к стиху ложатся, как фотографии в альбоме, расположенные по определенному плану. Все вместе они хоть и составляют некое целое, но каждая живет сама по себе, своим моментом, как бы без участия поэта. Внутренняя связь между стихами по-настоящему не налаживалась. Жизнь дробилась на куски, на частности. Мелькала пестро и отстраненно.

Это, по сути, был отход к прозе, уступка прозе, потеря лирической энергии. Интерес к миру внешнему, к его собственным законам и развитию, не обязательно и далеко не во всем совпадает с внутренним самоощущением автора. То есть Ваншенкин, конечно, мог принимать этот мир вообще, ценить неистощимость жизненных сил, их разнообразие и своеобычность. Но каждая картина в отдельности жила своими законами, отличными от душевного мироустройства поэта. Или, в лучшем случае, на дальней к нему параллели. Она не помещалась в лирику, в сюжет его собственной жизни.

В стихотворении «Родня» — несколько героев: «муж», «жена», «золовка с деверем». Содержание его — подготовка и момент встречи с незнакомой «мужиной родней». Все тут достоверно, пластично, точно. Но по сути это психологическая новелла о некоем самостоятельном ладе отношений. Связь с внутренним миром поэта, кроме того, что он наблюдает и описывает их с любопытством, неуловима. Все происходящее не включено в жизненный круг самого автора — осязаемым образом не соотносимо ни с биографией, ни со складом его чувств или особых умственных интересов.

Это, в общем, не эпос и не лирика, от которой осталось разве что умиление. Это — описательная проза, притворившаяся поэзией. В таком же духе построены «Снежки», «Часы», «Волки», «Птицелов»...

В лирике, сколь бы ни были широки знания поэта, разнообразны его опыт и интересы, он не может их разделить с личностью другого нравственно-психологического склада. Иными словами, представшая в лирике жизнь неделима, то есть все ее сюжеты, персонажи, картины, языковое многоголосие стянуты к одному эмоционально-интеллектуальному центру — авторской личности, с ее индивидуальной душевной организацией, чувствами, характером. Автор, даже если он порою и самоустраняется, все равно остается главным героем лирики. Или, как в поэзии Твардовского, если и включает в свой поэ-

тический мир лирику «другого человека», она созвучна его собственной.

Поэт может понять чужую судьбу и представить ее в поэтическом выражении как близкую его жизнеощущению, входящую в сферу его нравственного опыта, как нечто свое личное, но не может отделить ее от себя настолько, чтобы наблюдать отстраненно и беспристрастно, как нечто безусловно любопытное и не связанное с его душевным мироустройством.

Многоголосие, если оно и возникает в лирике, обогатив внутреннюю структуру стиха, тяготеет к монологической завершенности. В итоге оно объемлется личностью поэта. Это очевидно на таком ярком примере, как поэзия Твардовского, принципиально допустившего в свои стихи лирику «другого человека».

Проницательный Твардовский уловил кризисный момент и в творчестве Ваншенкина. Теперь известно его письмо по поводу книги «Волны»:

«Должен сказать, что в ней *просто нет плохих стихов*, — в самом мимоходном стихотворении — то зоркость глаза, то мысль, то оборот, — что-нибудь — да есть... Моя ложка дегтю в бочке всеобщего (и моего тоже) признания за Вами всего того хорошего, что налицо, — эта ложка будет только в одном *предупреждении*, на которое мне дает право возраст. Вот у Вас такой продуктивный 1956 год... но я не нашел, чтобы эта продуктивность была в плане и духе некоей *генеральной думы*, одержимости каким-то чувством, задачей, поиском, — нет, всего понемногу, но в основном та же очень приятная (покамест!) любовь ко всем житейским цветам и оттенкам, *готовность отозваться на все*, что идет в душу...»<sup>1</sup>

И Твардовский же нашел реальный выход, посоветовав Ваншенкину заняться прозой в собственном смысле слова.

Но как же поэзия? Значило ли, что она отворачивается от того, что Ваншенкин так любит, — от той самой трогательной житейской разноголосицы: милых подробностей, запавших в память сюжетов, больших и малых событий, картин, лиц, встреч? Отказаться от всего этого — не значило ли отказаться и от себя самого? И можно ли было вдруг ставший избыточным жизненный мате-

---

<sup>1</sup> См.: Ваншенкин К. наброски к роману, с. 41—42.

риал каким-то образом обратить на пользу поэзии, сделать средством лирического изъяснения?

В конце концов, есть много других средств лирического выражения — условность, метафоричность, не чуждый поэзии пафос, наконец прямое признание, высказывание или анализ чувства...

Ваншенкин стоит на своем:

Я ценю свой прочный дом,  
Ясность мудрую в народе  
И естественность во всем:  
В жизни, в женщине, в природе.

Безыскусственность! Сестра  
Высочайшего искусства!  
Что мне громких слов игра,  
Если сердцу с ними пусто!

Ваншенкин не уважает риторическую лирику, лирику без материального образа. Он начинает осознавать себя поэтом непосредственной жизни. Но не в том лишь смысле, что он хорошо чувствовал ее краски, вес, вкус, очертания... Теперь это было более глубокое понимание единой связи, общей основы, целостности, не терпящих раздробленности, приблизительных определений, случайных примет. За этим ощущением жизни уже стоит не сказанное слово — судьба, путь человека во времени.

Лучшие свои стихи о войне Ваншенкин написал не по свежим впечатлениям в сороковые, а — уже по воспоминаниям — в конце пятидесятых и в шестидесятые годы. В них он впервые преодолел очерковость, не отказываясь от ее преимуществ — конкретности, достоверности, точности.

В стихотворении «Первая любовь» два парня из девятого класса влюблены в одну девчонку и оба рассчитывают на успех. «Но тут запели трубы грозные», и мальчики ушли на войну:

Она ждала их, красна девица,  
Ждала двоих, не одного.  
А каждый верил и надеялся,  
А каждый думал, что его.

А каждый ждал: душой согреть его  
Уже готовится она.  
Но вышла девушка за третьего,  
Едва закончилась война.

Косицы светлые острижены,  
И от былого — ни следа...  
Ах, если бы ребята выжили,  
Все б это было не беда!

Это по видимости все та же новелла с житейским сюжетом. Как и в «Родне», взята внешняя тема. Герои поставлены в определенные отношения, которые и исследуются. То есть Ваншенкин остается самим собой в страсти к реальной и достоверной жизненной ситуации, развивающейся по своим законам, независимо от желания и воли автора.

Но в «Родне» быт так и остался бытом. Ожидание, тревога, какие они, «золотка с деверем», как пройдет первая встреча. И все заканчивается статикой идиллии:

— Заходите в дом, пожалуйста.  
Чем богаты, — говорит.  
Пироги несет, поджаристы,  
Аппетитные на вид.

А сама в цветастом фартуке,  
Брови темные вразлет.  
Объясняет: — Мой на фабрике,  
Как отпросится — придет...

Быт замкнут на быте — дальше пути нет ни к сердцу автора, ни к мысли о чем-то сверх этого кустодиевского восторга перед красочностью, изобилием и достатком.

В «Первой любви» к ситуации ожидания — два влюбленных парня ждут решения девушки — добавлена еще одна: девушка ждет их с войны. Подключено важнейшее историческое событие. Из этого соединения возник непреложный сюжет, драматически разрешившийся. Он не внешний по отношению к поэту, хотя среди персонажей («два парня» «девчонка») он и не числится. Наконец, герои стихотворения погибают, так что и здесь как будто нет совпадения с судьбой автора.

Но есть иное, более важное совпадение — эмоциональное и интонационное. Это — сверстники Ваншенкина, возможный, но счастливо миновавший вариант его собственной жизни. Типический сюжет времени с трагическим исходом, который ждал и самого поэта, но достался другим, среди которых были его друзья и товарищи. Оттого и это щемящее чувство, и личная интонация, и — на расстоянии лет — преображение распространенного сюжета в поэтическую балладу. Это уже не прозаическая история, рассказанная стихами.

Твардовский писал в упоминавшемся письме к Ваншенкину: «...хочу не умиляться, а чтобы у меня *дух захватило*». <sup>1</sup> Он надеялся увидеть стихи о главном, где бы жизнь предстала не в зарисовках, не в трогательных, но не обязательных подробностях, а как судьба, как предельное напряжение чувств.

Вспоминая войну, Ваншенкин не ограничивается только воспоминаниями. Сюжеты их не замкнуты в прошедшем времени. И не прикреплены лишь к жизни непосредственных участников тех далеких событий. Он находит способ разместить своих героев в разных эпохах, чтобы выяснить их отношения к протекшему — теперь уже не малому — времени и будущему.

Стихотворение «Дальний свет», как это и свойственно Ваншенкину, начинается обыкновенной сценкой военных будней, в которой участвуют два безымянных солдата. Вот они неторопливо «окоп отрыли у развилки, на бугорочке некрутом». Установили противотанковые ружья. Приготовили бутылки с горючей смесью и стали ждать.

Все дальнейшее, в сущности, ясно без слов. «Сюжет» их жизни неумолим и не имеет вариантов. «Фронт изодранный латая», им суждено навсегда остаться на этой развилке.

Но этот сюжет, повторяющийся на войне чуть ли не каждый день, для Ваншенкина уже перестал быть обыденным. Он дает нам ощутить расстояние лет. Мы посмотрим на него из дальней дали. Тут действует проникающая энергия памяти, реставрирующая способность чувства. Это — сегодняшний лиризм поэта. Он приблизил минувшее.

Сквозь даль времени оно вошло в нынешний и входит в завтрашний день. Два солдата погибли, «прикрыв грядущее собой». То «грядущее» — это наше сегодня и уже не наше, а принадлежащее детям, завтра.

Прикрыть досталось двум солдатам  
У края жизни их самих  
Не все грядущее — куда там! —  
А в том грядущем только миг.

Какой? Отмеченный печатью  
Дождя иль солнцем залитой?  
С твоею радостью, печалью,  
С твоей, быть может, суетой?

---

<sup>1</sup> Ваншенкин К. Наброски к роману, с. 41.



Но, полны праведною мезтью,  
Так и стоят они в веках,  
Бутылки те с горячей смесью  
Сжимаая намертво в руках.

А на развилке у березок,  
Играют дети в дальний миг —  
Их слабый отсвет, отголосок,  
Воспоминание о них.

Тут есть и сюжет, и быт, и персонажи, но это лирическое стихотворение в самом глубоком смысле слова. Своеобразный синтез баллады с элегией. И стало оно таким не из-за внешних признаков жанра. (Как раз внешние его признаки будто лирике и противопоказаны.) Но это лирика по сути, по внутреннему жизненному побуждению, сосредоточившая самое главное — воспринятое в давнюю пору, передуманное позже и предназначенное будущему — как неделимое достояние личности.

Это новое качество поэзии Ваншенкина можно определить как сосредоточенность лиризма, опирающегося на весь опыт поэта. Опыт, не подразделяемый на военный, мирный, городской, деревенский, общественный, частный. Он един со временем и судьбой поэта в этом времени. Главное же в нем — достоверность, истинность, правда.

«Настоящее искусство, — пишет Ваншенкин, — обладает особенностью воскрешать давно минувшие события, волновать нас как бы сквозь время... Но удивительно, что похожую силу имеют пожелтевшие листки армейской газеты, выцветшие фотографии, перетертые по сгибам письма... Жизнь не противопоставляет одного другому. В искусстве властвует время достоверности, почти документальности».<sup>1</sup>

Достигнув лирической емкости и обобщенности, Ваншенкин продолжает исследовать материю непосредственной жизни.

4

Накопление новых черт и черточек могло идти сколь угодно долго, если бы не одно главное свойство Ваншенкина. Он, конечно, не был очеркистом-бытописателем. Он был лириком. Он любил тот зримый мир, который вписывал в свои стихи. Только любил по-своему, застенчиво,

---

<sup>1</sup> Ваншенкин К. Наброски к роману, с. 9.

деликатно, смущенно. Он не выбегал на сцену и не делал суетливых жестов. Громкие слова ему не свойственны.

Самой жизни, запечатленной глазами поэта, назначено было стать и его автопортретом. Его образ являлся в картинах, которые он рисовал. В симпатиях к доброму, щедрому, красивому миру. Этот мир, воплотившись в стихе, должен был сказать о поэте больше, чем прямые слова или символы чувства.

Но это показывало, что внутренняя цель Ваншенкина — не фотографирование. Не составление перечня увиденного. А поиски красоты, установление естественного равновесия человека и мира. Зарисованная в книгах Ваншенкина жизнь начала как бы сама себя объяснять.

Вчитываясь в более поздние книги Ваншенкина, начинаешь и ранние воспринимать иначе. Не так уж бездумны его наблюдения и любования природой. И портреты — не просто так, зарисовки на память. И многие бытовые сцены — не только запись нечаянно увиденного.

Ваншенкину особенно важно то, что он называет: «Воспоминанья *ощущений!*» Они «заставляют сердце падать или взмывать под небеса, и сохраняет их не память, а руки, губы и глаза». Эти воспоминания мы чувствуем телом. Они дают стиху первозданную мощь и куда достоверней и правдивей логических конструкций. Ваншенкин умеет из них извлекать мудрость жизни. Освещая опытом, он бережет их в сердце как огонь юности, вся прелесть которого становится понятной лишь с годами.

Теперь, когда накопилось столько наблюдений, когда написано столько стихов, Ваншенкин и сам уже не чуждается давать в руки читателя ключ к их истолкованию. Такого рода ключевые стихотворения создают сильный контекст, исподволь объясняя многие другие, которые прежде казались всего лишь внешними картинками мира. Мы начинаем понимать их драматизм и психологическую сложность.

Весь опыт, вся наблюдательность поэта проявляются теперь как бы сразу, одновременно, в нераздельности и полном согласии самых разных сторон жизни.

По-разному живут воспоминанья:  
Одни выходят строем из леса,  
И заполняют медленно сознанье  
Их оккупационные войска.

Другие, — безыскусственность какая! —  
Как журавли усталые весной,

Курлыканьем щемящим окликая,  
Проходят ранней ранью надо мной.

А третьи — сквозь жары и сквозь заносы  
Давно прошли, у них характер крут.  
Они во мне сидят прочней занозы,  
Они — я сам, они со мной умрут.

Кто может здесь отделить общую тему воспоминаний от личного военного опыта в первой строфе. От тонкого пейзажа — во второй. От физической памяти ощущений — в третьей. Эти стихи можно было бы отнести к разряду философской размышляющей поэзии. Но в основе размышлений Ваншенкина по-прежнему зримый мир. Ожившее прошлое. Достоверная психологическая ситуация. Оттого так доказательна мысль об основе личности как о сплаве прочнейших в жизни воспоминаний. Они будто бы и стерлись как память о первом прикосновении к огню или первой боли. Но и отложились во всем, чем ты стал позже: «Они — я сам, они со мной умрут».

Стихотворение это невольно подстраивается к тому, в котором говорилось про «воспоминанья ощущений», развивает его. Оно помогает понять и поэзию Ваншенкина вообще. Ведь в своих стихах он прежде всего стремится дать прочный сплав воспоминаний, который бы не выветривался, не охладевал, выражая всю полноту человеческой жизни. Ее зримый облик и суть. Ее наружные проявления и скрытое психологическое напряжение.

Ваншенкин не дает умереть мгновенному впечатлению. Он длит его в стихе. Заставляет читателя уколоться о его острый угол. Пережить с непосредственностью собственного опыта. Стихом приобщает к внутренней жизни, где оно получает поэтическое направление и лицо, психологический смысл: «...у каждого предмета есть — с самого начала до конца — не только лишь примета, но как бы выражение лица».

Бездушные предметы — дело статистики, они поддаются счету, но редко свидетельствуют о жизни. Ваншенкину нужен оживший предмет. Его «лицо», отражающее чувства человека.

Спичка, которая не горит и не светит, мертва. Но —

Вспыхнувшая спичка,  
Венчик золотой.  
Маленькая стычка  
Света с темнотой...

С огоньком внутри.  
Ночи все бездонней,  
Но опять, смотри, —  
Домик из ладоней.  
Где на перекрестках  
Мрак со всех сторон, —  
Сруб из пальцев жестких  
Слабо озарен.

Горящая спичка, ее упорный огонек, греющий жесткие ладони, — уже поэзия. Тут мы и приходим к ее смыслу, как его понимает Ваншенкин. Поэзия не есть нечто извне приложенное к жизни, навязанное ей, искажающее ее привычные формы. Поэзия — это вспышка самой жизни, ее электрический разряд, озаряющий окрестность. Это — вершинные появления жизни. Поэзия — серьезна, сдержанна и некриклива, когда поэт может сказать: «Жил общей с многими судьбой и в ней ценил любую малость. А главное — само собой всеильно подразумевалось».

И все же книги семидесятых — начала восьмидесятых годов уточняют, а отчасти и меняют представление о Ваншенкине. Да и сам он думает о себе иначе, нежели прежде, иначе оценивает пережитое.

То, что видел я раннею ранью  
И забыл по прошествии лет,  
Загорается новою гранью,  
Ибо сдвинулись тени и свет.

Но и то, что не в силах забыть я,  
По-иному выходит из тьмы.  
Не меняются сами события,  
Но жестоко меняемся мы.

О событиях Ваншенкин писал достаточно — писал развернуто (в сюжете) и писал коротко, вырывая из прошлого лицо, наблюдение, картину. Припоминая. Фиксируя чуть ли не с документальной точностью.

Теперь он все больше размышляет об изменениях в себе и в людях. «Задумчивость — моя сестра...» — говорит Ваншенкин сегодня.

На плотный, так надежно обжитой мир то и дело набегают тень тревоги: «...вдруг отзовется в душе потеря былая»; «А потянешь за тонкую нить, и невольно заденет забота».

Никогда еще природа у Ваншенкина не была столь круто приведена к субъективному настроению. Обычно

она жила своей независимой жизнью, впечатляя красотой, спокойствием, самодостаточной полнотой. Теперь же: «Рассвет был залит в формы улиц и в них стоял»; «Холодный ток рассвета мне сердце жег».

Рассвет разграфлен архитектурой улиц, и холод его горяч.

Для прежнего Ваншенкина была больше характерна статика. Теперь взгляд его прикован к движению: «Меняется за окнами погода. Меняются над миром облака». Поистине «земля открыла... другой свой лик». И уже впечатления не только умиляют, не только ласкают беззаботно и щедро, но и отзываются болью.

Эти крыши на закате,  
Эти окна, как в огне,  
Самой резкою печатью  
Отпечатаны во мне.

Этот город под горою,  
Вечереющий вдали,  
Словно тонкою иглою  
Прямо в кровь мою ввели.

Прямо в кровь входят зима и осень, городские улицы, заполненные рассветом, и огневеющий закат, напоминающий боль от укола иглой.

Озарится и интерьер каким-то особым чувством понимания и соучастия. В комнате торопливо ушедшей на работу одинокой женщины: «над чашкою парок, одиноко чай не допит», «халатик на бегу повис на спинке стула», «на блюдечке одно колесико лимона». О щемящей печали не сказано, однако ее прочесть нетрудно. Стихотворение как будто возвращает к его ранним портретам и жанровым зарисовкам. Возвращает, да не в прежнем эмоциональном ключе спокойного любования. Тут веет драмой.

Вообще в памяти всплывает не то, что когда-то задело, но ушло, а нечто такое, что живет в крови почти бессознательно, однако неистребимо. Забылись многие обиды, а «вот деревушку за лесом с холодной ее красотой не выжечь каленым железом, не вытравить кислотой». Эта «холодная» красота, так когда-то поразившая, сильнее теплого умиления или созерцательного довольства.

В чем все-таки дело? «По всей земле горят костры воспоминаний...» «Давнее, что брезжит в нас, с нынешним сличу», — повторяет Ваншенкин много раз. И не то

чтобы раньше не предавался он воспоминаниям. Было их немало. Но сейчас его воспоминания психологически деятельны, полны непосредственного жизненного смысла. Он пишет их не потому, что нечто вдруг вспомнилось. А потому, что вспомнилось с неотвязной сиюминутной необходимостью. Пришло то душевное состояние, которое заставляет обдумывать все с тобой происшедшее.

Наступает новая пора.  
Происходит в жизни перемена.  
Не вчера и не позавчера —  
Это настигает постепенно.

Постепенно и листва, шурша,  
С почерневших веток облетела.  
Постепенно вечная душа  
Оценила временное тело.

Постепенно солнцу все трудней  
Пробивать туманов оболочку.  
Постепенно яркий круг друзей  
Сузился и превратился в точку.

И в другом стихотворении — о товарищах: «Давно ушла война, и не в единый миг отхлынула волна товарищей моих»; «Отхлынула волна — как будто кровь от щек». Мы узнаем их, этих товарищей, — А. Твардовского, М. Бернеса, Н. Отраду, С. Орлова, М. Луконина...

Ушли великие поэты, еще недавно говорившие свое непререкаемое слово: «Ну, а что же наш собственный пафос? Кто мы есть среди грозных имен — чудачки? Заполнители пауз?» И как достичь своей высоты даже в этой «невыгодной роли»? Один из ответов, столь мало свойственных прежнему Ваншенкину, энергичен и действителен:

Да здравствует вовек  
Уменье быть собою.  
К друзьям, к тревогам, к бою  
Мучительный побег!

Этот побег он действительно совершает в последних своих книгах.

Много в них о фронтовых друзьях и братьях по литературе. Много о боях и о тревогах. О муках жизни и муках творчества. И все это на пределе искренности, без того уклонения в описательность, когда картина способна заслонить чувство, сюжет — направить его в сторону,

к лицам, отвлекающим внимание на себя и лишь косвенно соотношенным с индивидуальностью самого поэта.

Это вовсе не надо понимать в том смысле, что Ваншенкин хоть в самой малой степени становится эгоцентриком. Что он вдруг возжаждал особого внимания и начал в неумеренном тоне говорить только о себе и о себе.

Не нужно, чтобы их хвалили,  
Деревьям, травам и кустам.  
Им важно, чтоб дожди полили,  
И все бы стало по местам.

Не жажду славящего крика,  
И нет особенных обид.  
Пусть только в чьих-то пальцах книга,  
Как деревце, прошелестит.

Ваншенкин остался Ваншенкиным. Он видит мир широко. Он не делит темы на поэтические и непоэтические, на внешние и внутренние. Речь о том лишь, что он достиг в своей поэзии уровня, который не позволяет ему больше оступаться в прозу, подменять лирику стихотворным очерком. Он относится к типу поэтов, о которых Гете писал: «На высшей своей точке поэзия кажется чисто внешней; уходя внутрь, она вступает на путь падения. Поэзия, которая изображает только внутренний мир, не воплощая его во внешнем, или только внешнее, не давая прочувствовать его изнутри, в равной мере попадает на ту последнюю ступень, с которой она сходит в обыденную жизнь».<sup>1</sup>

В этом суть. Поэзия немыслима без внешнего жизненного наполнения. Но ее нельзя свести к обыденности. Вот почему в предметах Ваншенкин находит «выражение лица». В «чисто внешней» картине видит глубину, неисчерпаемую возможность познания и чувствования, раздвигающую рамки обзора.

Ваншенкин наконец нашел ритм соответствий окружающей жизни психологическим состояниям, который дает ощущение достоверности, искренности, подлинности его лирики.

Ваншенкин испытал свою поэзию грудой житейских забот. Его стихи приняли на себя груз ежедневности. Он не чуждался быта. Всмотривался в людей и их отношения пристально и постоянно. Вообще его поэзия ориен-

---

<sup>1</sup> Гете. Об искусстве. М., 1972, с. 586.

тирована вовне, питается обновляющимся притоком впечатлений, наблюдений, замет.

Все как будто толкало его к прозаизации стиха либо к эпической поэме. Но Ваншенкин остался лириком. Он ограничился фрагментами эпоса. Пренебрег сцеплением событий, чтобы тем явственней вклинить «сюжет» своей собственной жизни в столь богатую и разнообразную мозаику мира.

Он шел на риск описательности, но приобретал достоинство подлинности. Иные его картины статичны, но в них есть иллюзия постоянства.

В этом и заключалась внутренняя задача: остановить момент, рассмотреть, показать другим. В его кристалле отразить свою собственную судьбу.

Момент, прожитый «общей с многими судьбой», неповторим во времени, незаменим в самоопределении личности. Оттого Ваншенкин так долго избегал открытых лирических излияний, замещая их конкретной жизненной ситуацией, своего рода документальными доказательствами, говорящей за себя действительностью.

У Ваншенкина сложились драматические отношения с прозой. Он порой уступал ее напору, когда стихи его, перегруженные эмпирическим материалом, становились описательными либо превращались в рифмованные новеллы, выпадающие из поля эмоционального притяжения. Была в его стихах созерцательная отстраненность. Он пытался компенсировать недостаток лиризма улыбкой умиления. Но стих все равно отступался в прозу. Ваншенкин стал прозаиком в собственном смысле слова, чтобы освободиться от избытка впечатлений, от всего того, о чем ему хотелось говорить.

Так появились повести, рассказы, главы не то автобиографического романа, не то воспоминаний. Одним словом, та бездонная проза, где не тесно событию, медленному припоминанию, документу и просто интересной фразе или словечку. Ваншенкин не стал беллетристом, пишущим многотомные романы. Он создавал прозу поэта — фрагментарную и плотную, но именно прозу, принявшую на себя всю его наблюдательность, опыт общения с людьми, неистощимую любознательность, которым в лирическом стихе тесно, которые могут занимать ум, но далеко не всегда совпадают с внутренним самоощущением.

Но и как поэт упорство Ваншенкин проявил немалое. Он ни при каких условиях не хотел облегчать стих, жерт-



вовать вещностью, наблюдениями, теми конкретными знаниями, которые приносит зрелый жизненный опыт. Все это трудно помещалось в лирическое стихотворение. Однако Ваншенкин добивался, чтобы эта достаточно косная материя стала поэзией. Он стремился обуздать ее стихом, заставить говорить языком эмоций. И в итоге заставил.

Это было для него крайне важно. Все то, что он знал о жизни и хорошего и плохого, давало опору для реалистических представлений об историческом времени. А в этом времени Ваншенкин чувствовал себя самым собой, действующим лицом, выполняющим свое назначение. И, как человек, на самом деле осуществивший свою судьбу, он меньше всего хотел прибегать к красноречию, условности, придуманным сюжетам, пафосу. В этом он следовал за Твардовским.

Ваншенкин хочет высказать себя через реальный земной путь, которым идет.

# Поэзия поступка

Сергей Орлов

---

«Ж

1

ак бы ни были несхожи друг с другом и отличимы друг от друга поэты фронтового поколения, объективные условия, в которых формировались их творческие индивидуальности, оказали такое решающее влияние на философию и психологию каждого, что поэтические формулы действительности каждого можно отнести ко всему поколению»,<sup>1</sup> — писал Сергей Орлов.

И все-таки гуртовая характеристика этого поколения быстро себя исчерпывает. Линия безусловного сходства прерывается. И перед нами возникают обособленные лица, судьбы, стили.

Даже декларации, под которыми мог бы подписаться каждый, не всякий способен был написать, потому что свою писал бы иначе. Декларации создавались как документ самосознания, но принимались как общие, как самовыражение целого поколения. И все же декларации разные, нет двух одинаковых. В них тоже выразился индивидуальный подход к войне, которая была для всех одна.

«В общем котле варилась не каша, которую можно брать любыми порциями, — сказал по этому поводу Д. Самойлов. — Росли индивидуальности, расходились жизненные дороги — и перед каждым, кто вступил в литературу, должен был встать вопрос не только о коллективной ответственности поколения, но и о личной ответственности писателя. В этом была диалектика нашего

---

<sup>1</sup> Орлов Сергей. Собр. соч. в 3-х тт. М., 1980, т. 3, с. 107.

развития. Как говорят философы, мы шли от общности к особенностям». <sup>1</sup>

На примере поэтов фронтового поколения очевидно, какими разными путями по сути даже один и тот же материал обращается в поэтический образ. И как потом избирательность восприятия жизни разводит их в разные стороны.

Сергей Орлов не был ни самым громким, ни самым модным из поэтов фронтового поколения. Прожил он свою творческую жизнь без суеты, с достоинством, внешне спокойно и уравновешенно, но с большой внутренней страстью и напряженностью, так что на пятьдесят седьмом году жизни сгорел мгновенно, как горят в танке. Как он горел в 1943 году под Мгой и в 1944-м под Псковом. Но тогда все обошлось, только на лице остались рубцы и шрамы.

4 октября 1977 года Сергей Орлов закончил составление своего первого и единственного Собрания сочинений. 7 октября умер на службе, в служебном помещении, внезапно. Среди бумаг хранилось неопубликованное стихотворение:

Остается небольшая малость:  
Жизнь прожить без лишней суеты, —  
Так, как в дни, когда она касалась  
Ежечасно бешеной черты  
И могла сгореть в одно мгновенье,  
Может, тышу раз на каждом дне...  
Не пугаться, не искать спасенья,  
Не питать надежду на броню.

Началась посмертная судьба поэта. Вышла книга неопубликованных стихотворений «Костры» (М., 1978), Собрание сочинений в 3-х томах (М., 1979—1980), сборник «Сергей Орлов. Воспоминания современников. Неопубликованное» (Лениздат, 1980). И оказалось, Сергея Орлова недостаточно знали даже близкие друзья. После него осталось более трехсот ненапечатанных стихотворений 1939—1977 годов. Часть из них он готовил для книги «Костры». Большинство же — среди них и первоклассные — так и остались вне книг. Факт, не перестающий поражать до сих пор.

Так что у Сергея Орлова были все основания блистать на небосклоне послевоенной поэзии. В литературу он во-

---

<sup>1</sup> Самойлов Давид. «Поэт контактен и потому принадлежит не только самому себе...». — *Вопр. лит.*, 1978, № 10, с. 225.

шел уверенно и мощно книгой «Третья скорость» (1946). Вошел с легендарной репутацией отчаянного танкиста. Обожженное лицо без лишних слов подтверждало легенду.

Стихи первых его книг, круто замешенные на острейших военных впечатлениях, заставляли говорить о себе. Их нельзя было не заметить. О них уважительно писали старшие — П. Антокольский, Ю. Олеша, Н. Павлович. На 1-м Всесоюзном совещании молодых писателей в 1947 году Сергей Орлов пользовался безусловным вниманием Н. Тихонова, В. Луговского, Н. Асеева, С. Маршак. Шутили даже, что в поэзию он вторгся на «третьей скорости».

В стихах Сергея Орлова военной поры мчатся танки, «поднимая орудий раскаленные стволы, как мамонты, трубя и тяжело вздыхая». Их ведут выносливые и мужественные люди навстречу огню, через болотные гати и снежные заносы. Стужа, ледяной ветер, черная подснежная вода, яростное пламя, смешанное с удушливым дымом, и среди этих беспощадных стихий — человек на могучей машине. Где тут главная сила? После атаки танкист напоминает себе: «Проверь мотор и люк открой: пускай машина отдыхает. Мы все перенесем с тобой, — мы люди, а она стальная...»

Но и люди, что крепче стали, выйдя из боя, в изнеможении падают на траву. Выползают из огня с обожженными лицами, оставляя «крови след на поблекшей осоке». Одинокó умирают на безлюдном пяточке, прорастая березняком «через ребра распавшейся груди».

Рядом с героиней войны — ее физиология. Страшны раны, мучительны испытания огнем и железом, тяжела изматывающая усталость, убийствен холод: «Тепло товарищ вспоминает... Он врет, нет на земле тепла! Одна пустыня снеговая вчера и завтра, снег и мгла».

Скуден, безрадостен и жесток ежедневный труд войны. Но — какой бы она трагичной ни была — величественна смерть: «Его зарыли в шар земной, а был он лишь солдат...» Или из недавно опубликованного:

Вокруг весна беспутная летела,  
От нетерпенья жгучего дрожа,  
И даже медь на гильзах зеленела,  
И прорастали бревна в блиндажах.

А мы стояли над могилой кругом,  
Она как двери рубленой проем

В тот мир, откуда нет возврата другу,  
Где и весна и зелень — ни при чем.

Ему теперь ни осени, ни лета  
Не увидеть над самой головой, —  
Навек в шинель сосновую одетый,  
Он навсегда остался с той весной.

Как сказал Д. Самойлов, на войне «смерть всегда подвиг». И у Сергея Орлова она везде облагорожена, мертвого солдата, как в мавзолей, кладут в земной шар. Вместе со своей последней весной он навсегда уходит от живых в свой мир. Есть даже такой сюжет. Две недели разыскивает бойца полевая почта, «но адресат погиб на переправе». Открытка отправляется в обратный путь. Но и написавшего ее она уже не застает в живых: «Все было как положено в открытке — о жизни мертвый мертвому писал».

Событийный ряд обосновывает этот, казалось бы, немыслимый образ. Для Сергея Орлова очень важно, что и мертвые как бы продолжают обмениваться письмами о жизни. Уходя, они не уходят совсем, от них что-то остается — письмо, память, нравственный пример, легенда, мавзолей, равный земному шару.

Непосредственное действие, сопряженное с грубым трудом войны, увенчивается духовным ореолом. И чем жертвенней труд, тем ярче ореол. Чем мучительней подвиг, тем весомей нравственный итог.

Герои Сергея Орлова не знают страха. Они — люди высокой цели и неукоснительного долга. Оплаченный смертью одних, он перекладывается на плечи других — продолжающих жить. И он абсолютно конкретен, для наследующих его обязателен в поведении, непосредственно действен: «Прогрели орудия слово свое. Иней белый на башни сел. Триста метров они не дошли до нее... Завтра мы возьмем Карбусель!» Была и на самом деле эта Карбусель. Были тяжелейшие бои за нее. И Сергей Орлов со своим танковым взводом участвовал в этих боях.

Руками, огрубевшими от стали,  
Писать стихи, сжимая карандаш.  
Солдаты спят — они за день устали,  
Храпит прокуренный насквозь блиндаж.  
Под потолком копилка замирает,  
Трещат в печурке мокрые дрова...

Когда-нибудь потомок прочтает  
Корявые, но жаркие слова  
И задохнется от густого дыма,  
От воздуха, которым я дышал,  
От ярости ветров неповторимых...

Как все это отличается от трезвой социологии Слуцкого, от описания военных будней или психологических проникновений у Ваншенкина. Материал в сущности тот же, а взгляд на него иной. Иной отбор, иное рядоположение в стихе. Примечательно и то, что Сергей Орлов, так же как Слуцкий и Ваншенкин, настаивает на его личной освоенности, подлинности, абсолютной достоверности. Более того, если и Ваншенкин и Слуцкий при всей строгости своих реалистических принципов причисляют себя не к документалистам, а к поэтам, Сергей Орлов не хотел, чтобы его стихи воспринимались как литература. Он был танкистом и писал о танкистах. Он горел в танке и — сколько раз! — вспоминал о клочьях кожи, сползающих с обгорелых рук.

Он писал стихи «руками, огрубевшими от стали», и писал о той самой жизни, которой жил, и во имя ее: «Я порохом пропахнувшие строки из-под обстрела вынес на руках». Он противопоставляет свои стихи художественным хитросплетениям: «Пускай в сторонку удалится критик: поэтика здесь вовсе ни при чем. Я, может быть, какой-нибудь эпитет — и тот нашел в воронке под огнем». И — документирует точными географическими указаниями: Карбусель, Мга, Черная речка... Достоверность стихотворения легко было проверить. Теперь, когда опубликованы воспоминания его друзей и боевых товарищей, можно сказать: да, это было; да, это видел и пережил сам Сергей Орлов.

И верно, большинство военных стихов Сергей Орлов написал на фронте в перерывах между боями, в минуты затишья, карандашом, склонившись к планшету. И он писал о том, что происходит сию минуту или происходило только что. О взятии Карбусели он писал под Карбуселью. Документальность самая подлинная, самая непосредственная.

Но у Ваншенкина очерк так и оставался очерком; тяготея к прозаическому повествованию. У Слуцкого по следовательно и логично поднимался к социологическому обобщению. Сергей Орлов тут же, ни на шаг не отходя, извлекал из него поэзию. Этот документ писал не писарь, а поэт взволнованными словами. Он закреплял

не столько факт, сколько чувства — ярость боя, страдания плоти, одушевление, скорбь. Ведь и они, сопровождая изнурительный труд войны, неповторимы, и они достойны «документа». Позже все может показаться иным. Так я это вижу, чувствую и понимаю теперь — вот его точка отсчета. Он «документировал» предельное напряжение сил, высоту помыслов и подлинность воодушевления.

Что же он хотел оставить — стихи или документ? К чему стремился — к запечатлению факта или творчеству?

Сергей Орлов, конечно же, был поэтом и создавал поэзию. Во всем происходящем можно было найти и такое, от чего впору было прийти в отчаяние. Однако Сергей Орлов участвовал в Великой исторической войне и осознавал это время как в высшей степени поэтическое. Все, что происходило даже на маленьком пятачке, имело уникальную ценность. А каждый уникальный факт — общенсторическое значение. Жизнь, поэзия, история и твой собственный опыт были нераздельны. А потому лично пережитое немедленно перерастало в общенародное, общенсторическое, глобальное. Самая грубая материя жизни становилась в поэтический ряд:

Болотный вереск на крови цветет  
Не по преданью, а на самом деле.  
Я не забуду сорок третий год,  
Когда от крови здесь снега кипели.

Ползли полки под пули в рев пурги,  
Колющее железо прогрызая,  
От Черной речки до пустынной Мги  
За пядь земли болотной умирая.

Одной ценой платили мы в бою  
За рыжий мох и за сады Тавриды.  
Мы не делили родину свою,  
Чтоб не было на нас у ней обиды.

Неделима родина, неделим подвиг — подо Мгой ли, под Сталинградом, в Тавриде ли, — неделима жизнь, сиюминутная и историческая, твоя личная и всеобщая.

Снова общий мотив — неделимость военного подвига, эпическое единство воюющего народа. На этом сойдутся все, но каждый увидит по-своему. Напоминаю Слуцкого с его командирами и политруками, цементирующими это единство. Героев Ваншенкина, припадающих к воинской дисциплине и растворяющихся в ней. У Сергея Орлова это единство культурно-историческое. «Сады Тавриды».—

из фразеологии Пушкина, «болотный вереск» и «рыжий мох» — из Тихонова. Сергей Орлов вписывает свое понимание единства в поэтическую традицию. Но это и его собственное жизнепонимание. Его личный взгляд. Как командира танкового взвода Сергея Орлова, наверно, больше всего волнуют бои подо Мгой, но высшая правда для него в том, что он одновременно думает о «садах Тавриды», о всей родине. И «документировать» этот душевный подъем, эту широкую мысль ему не менее важно, чем с дневниковой точностью описать будни боев.

Так и будет в ранних стихах Сергея Орлова горячка боя, когда «лишь только бы скорей ракета, чтоб заряжать, хрипеть, стрелять», продолжаться в высоком поэтическом ряду.

Почти непременно у него это соотношение глобального и абсолютно конкретного. Превращение непосредственного действия в символическое: после изматывающего танкового боя «прокатилась по синему небу над черной землей и упала на столбик сосновый звезда из фанеры».

Цепи метафор монументального стиля: «Идут машины, словно грома, сошедшие с крутых небес»; «...молнии лежат в кассетах, из меди звонкой отлиты!».

Отказ от психологических оттенков ради экспрессивной формулы главного:

Жить от атаки до атаки,  
Мечтать о письмах и тепле  
И не отдать огонь бивака  
За все удобства на земле.

За ранним Сергеем Орловым просматривается ранний Николай Тихонов. Сергей Орлов отдавал себе в этом отчет, считая, что «ярче и плодотворней всего творчество Тихонова сказалось на поэзии фронтового поколения, которое почерпнуло в лирике Тихонова силу для нового отношения к миру в пору своей молодости и гражданского возмужания». <sup>1</sup>

Отлитые в металле скульптурные фигуры героев Сергея Орлова расставлены в символических положениях. Пространство между ними становится сценой стремительного действия. Этот реальный план разворачивается с кинематографической зрелищной выразительностью.

---

<sup>1</sup> Орлов Сергей. Собр. соч. в 3-х тт., т. 3, с. 108.



Стало черным небо голубое.  
В полдень приползли из боя двое.

Ключьями с лица свисала кожа,  
Руки их на головни похожи.

Влили водки им во рты ребята,  
На руках снесли до медсанбата.

Молча у носилок постояли  
И ушли туда, где танки ждали.

Картина яркая, впечатляющая. Психологический же ее подтекст самый общий. Вся суть в движении и смене кадров, в их сопоставлении, которое и дает целостный лирический образ. Образ чувственно-достоверный и в то же время обобщенно-монументальный.

Сергей Орлов написал правду войны. Ее кровь и смерть, боль и страдания. Но его стихи — не крик плоти. В неизбежных жертвах он видел великий смысл. В физическом напряжении и противостоянии утверждался духовный подвиг. Война была всемирным событием в цепи исторических событий. Она всколыхнула многовековую историю России. Свет звезд на броне танков тот же, что сиял «войскам боевым на поле Куликовом». И тот же, что скользил по «шеломам и стальным щитам за Непрядвой». И война — по внутреннему предчувствию Сергея Орлова — не могла не предшествовать другим великим событиям. Утопающая в крови и огне, в губельной страде творящаяся история уже влияла на будущее, уже предвосхищала его. Подо Мгой сквозь узкую смотровую щель танкист видел «предместья Вены и Берлина». В 1943 году Сергей Орлов напишет о ракетоплане, отправляющемся «на только что открытую звезду», и, как бы глядя из будущего, скажет: «В тот дальний век изобретали люди «Катюшу» для полета на Луну».

По этому поводу тонко заметил В. Дементьев: «История под пером Орлова берет свое начало из будущего, а не из прошлого, из того, что будет, а не из того, что было. В этом будущем поэт может сделать выбор, а значит, остаться свободным».<sup>1</sup>

Уже в первых книгах Сергей Орлов стремился мыслить, обобщать, смотреть на современность исторически.

---

<sup>1</sup> Дементьев Валерий. Мой лейтенант. — Лит. Россия, 1980, 7 ноября.

Метафоричность, монументальность, символика венчают чувство непосредственной жизни, ее физиологию, документальность. И он, между тяжелейшими танковыми боями заполняя тетрадь стихами, сознательно вспоминает историю, заглядывает в будущее, размышляет о последствиях происходящего.

2

Первые книги Сергея Орлова не только были молодыми и свежими, правдивыми и искренними. Они были художественно зрелыми. Мало того, что он непосредственно видел и описывал жизнь. Он ее знал, понимал и по-своему о ней судил. Была у него своя точка зрения и на поэзию:

Кто говорит о песнях недопетых?  
Мы жизнь свою, как песню, пронесли.  
Пусть нам теперь завидуют поэты:  
Мы все сложили в жизни, что могли.

Жизнь должна складываться, как песня. «Информбюро скупое сообщенье о путь-дороге нашего полка» — великое творческое создание. Это похоже на Маяковского.

При таком подходе словно и вовсе отпадает вопрос о мастерстве, творческом воображении, искусстве. Важен факт. Стихотворение как бы продолжает жизнь, не сочиняется, а вырастает по ее законам.

Однако секретами своего ремесла Сергей Орлов владел отлично. Воспоминания старых друзей уточняют наши представления о начальной поре его творчества. Год учения на филологическом факультете Петрозаводского университета. В Петрозаводске же была подготовлена к изданию первая книжка стихотворений, набор которой сгорел вместе с редакцией в 1941 году.

Еще до войны Сергей Орлов готовился стать поэтом. Он много писал, уже печатался, сотрудничал в газете. Премия за лучшее стихотворение на всесоюзном конкурсе школьников в 1938 году заставила по-иному взглянуть на одно из своих юношеских увлечений. «Она, — вспоминает Сергей Викулов, — придала ему уверенности и, если хотите, дерзости, сделала его серьезней, даже взрослее. Он понял, в чем, так сказать, «соль стихотворения»: техника — да, но и образность!

Найти точный образ, а главное — свежий, незатасканный, для него теперь становится сладкой мукой... без которой и радости творчества не бывает».<sup>1</sup>

Сергей Орлов много и вдумчиво читает. В его характере удивительным образом уживались серьезность, положительность, углубленность в деловую жизнь и мечтательность. Он с детства бредил космосом. Штудировал книги по астрономии. Любил научную фантастику. Его воображение всегда было занято. Конструированием радиоприемников, научными гипотезами о внеземных цивилизациях, стихами. Он пробовал лепить из глины, рисовать, играть на сцене...

Что это? Рассеянность интересов? Так оно и могло оказаться у кого-нибудь другого. Для Сергея Орлова это было учение. Складывалось главное — умение видеть, думать, создавать свои собственные модели увиденного. То была жажда познания, творчества, действия. В конце концов все сводилось к поэзии. Разрозненные нити образовывали прочную основу. Кажущаяся несобранность оборачивалась единством.

Теперь опубликовано немало довоенных стихотворений Сергея Орлова. В них еще нет войны и нет той мощи человеческого сопротивления и противостояния враждебным силам. Но зато как ярко он видит природу. Как много в ней движения, страсти, жизни: «Гром гремит, отстав на четверть такта от зигзага молний на завалах»; «По земле бежит вода рябая, пузырясь, урча и закипая»; «Гуси словно ошалелые гогочут»... И рядом — юный поэт, обернувшийся лицом к этому как бы впервые рождающемуся миру:

Я пойду подсматривать и слушать  
Всех ветров рождение, всех цветов,  
Всех дождей и кваканье лягушек  
Среди зацветающих прудов.

По горам пойду и по долинам,  
На телеге с неба съедет гром,  
И вожак из стаи журавлиной  
Мне подарит для стихов перо.

Поразительно, что в таких мирных стихах Сергея Орлова как бы притаился шедевр его военной лирики «Его зарыли в шар земной...». Разве не рядом «грома могу-

---

<sup>1</sup> Сергей Орлов. Воспоминания современников. Неопубликованное. Л., 1980, с. 22.

чие гремят» и «на телеге с неба съедет гром», «ветра разбег берут» и «всех ветров рожденье»? В наивном пейзаже юного Сергея Орлова уже шелестит космический ветерок. «Вожак из стаи журавлиной» и «шар земной» ищут друг друга.

Для понимания его поэзии очень важно то, о чем написал Сергей Викулов: «...Сергей Орлов *на войну ушел поэтом!*»<sup>1</sup> Первая его книга, книга военных стихов, была не пробой голоса, а итогом еще до войны избранного пути. Танкистом он стал по велению долга, поэтом был по призванию и внутреннему самоопределению. Оттого он и настаивал, что не война рождает поэтов: «Поэтами рождаются и становятся вопреки войне, а не с помощью ее». Жизнь в широком смысле слова создает поэтов.

Но было бы неразумно отрицать, что война придала первым книгам Сергея Орлова, так сказать, военную форму. Вылепила характер героя, соответствующий экстремальным обстоятельствам. Точнее, крупно определила главные его черты. Создала о нем легенду.

А мы прошли по этой жизни просто,  
В подкованных пудовых сапогах.  
Махоркой и соленым потом воздух,  
Где мы прошли, на все века пропах.

Нас счастье даже в снах не посещало,  
Удачами не радовала жизнь.  
Мы жили от привала до привала,  
В сугробах мерзли и в песках пеклись.

Что из того, что там потом поставят  
Потомки благодарные навек  
Нам монументы?! — Не для звонкой славы  
Мы замутили кровью столько рек.

Мы горе, что по праву причиталось  
И им, далеким, выпили до дна.  
Им только счастье светлое осталось  
И мир всю жизнь, как нам всю жизнь — война.

Опять привожу стихотворение из посмертной книги, написанное еще в 1944 году. И возникает вопрос: почему не печатал? Оно могло бы стоять в первом ряду деклараций поэтов фронтового поколения. Тех, что ушли, «не долюбив, не докурив последней папиросы» (Н. Майоров), или предпочли вернуться «лучше с пустым рука-

<sup>1</sup> Сергей Орлов. Воспоминания современников. Неопубликованное, с. 24.

вом, чем с пустой душой» (М. Луконин). В стихотворении Сергея Орлова очевидны типологические признаки молодого героя, прошедшего войну.

Может быть, как раз эта широта и останавливала его. Он принимал емкие формулы других, охотно их цитировал. Но, еще до войны познав вкус творческого открытия, он искал свое видение мира, явно избегал деклараций, общности, доступной многим. Да и «главное» стихотворение Сергея Орлова — «Его зарыли в шар земной...» — было не декларацией, а неким высшим выражением творческой индивидуальности, хотя объем обобщения здесь тоже можно было бы распространить на все поколение, даже больше — на все военные поколения. Но его стилистика, его монументализм были отмечены орловской печатью.

«У огня своя архитектура: пламени готические башни, дыма голубые купола...» Элементарная стихия огня в восприятии Сергея Орлова имела свой облик. Тем более свою архитектуру должна была иметь каждая поэтическая строчка.

Главное же было в том, что, уравнив поэзию и жизнь, даже отдав преимущество жизни перед поэзией, он должен был прийти к пониманию поэзии как действия. Стихи в таком случае обязаны были строить и переделывать жизнь. Работать. Монументальной позы было явно недостаточно. Нужна была польза, дело, поэтический прорыв к читателю, равный по энергии танковым атакам, которые во время войны были неотделимы от стихов, пишущихся по свежим следам, в том же боевом ключе, на том же материале, в том же ритме.

3

Война для Сергея Орлова кончилась раньше, чем для многих его товарищей. После тяжелого ранения, с инвалидской книжкой в кармане, «забинтованный, словно в маске, в апреле 1944 года вернулся Сергей Орлов в родной Белозерск. Я хорошо помню, — вспоминает друг его юности И. Бузин, — его в тот апрельский день, когда он в бушлате, выцветших галифе и кирзовых сапогах вплотную подошел ко мне и спросил: «Что, не узнаешь?» — и подал мне свою обгорелую руку.

Да, я его, Сергея Орлова, действительно тогда не узнал. Тяжелые ожоги на лице еще не зажили и гноились. Другой бы на его месте в таком положении продолжал

лечиться в госпитале, но ему хотелось поскорее вернуться домой... Приехал посуровевший, больной, но не сломленный».<sup>1</sup>

До конца войны оставался еще год. Его однополчан цветами встречали Варшава и Прага. Они брали Берлин. А Сергей Орлов уже работал диспетчером Белозерского технического участка. Он видел каждодневные жертвы, которые приносил народ. Тут было бесконечное терпение, подвиг ежечасный, героизм, выражающийся не в порыве, а в неустанном трудовом усилии и жизненном самоограничении. Позже в «Воспоминании о тыле» Сергей Орлов расскажет, как женщина с девочкой, увидев у него, отпускного солдата, кусок хлеба, просила: «Продайте нам хлеба, сынок...» Женщина из тех тружениц, что сами его растили для фронта.

Кровь, железо и боль войны у Сергея Орлова необычайным образом оборачивались поэзией. Из-за чрезвычайной напряженности действия, которым он был захвачен. Полнота самоотдачи, пыл танковых атак, кружение у смерти на краю возвышали и жестокий фронтовой быт, который сам по себе вовсе не был поэтичным.

Поэтичным было сознательное участие в истории. Непосредственное действие в ней, переживание ее как личного творения. Одним словом — то, что оставалось сверх быта, сверх страданий, даже сверх гибели.

Но каких бы высоких материй ни достигала поэзия Сергея Орлова, он вел ее от жизни, от непосредственного опыта, от той правды, которая открывалась взору. Он гордился, что стих его испытан на поле боя, что прежде слова было дело.

В мирной жизни Сергей Орлов тоже бросается на поиски достоверности, документальности, правды. Но ритм ее — при всех громадных трудностях — иной. Единая профессия солдата тут распадается на множество профессий со своей спецификой. И Сергей Орлов пишет портреты людей профессии — «Паромщик», «Бакенщик», «Плотогон», «Лесовод», «Фотограф»... Единое средство войны — оружие — сменяется строениями, машинами, вещами самого разного назначения. И он пишет о них. Героями его стихов становятся «Старый буксир», «Новый мост», «Землечерпалка», «Гидроэлектростанция», «Плавучая культбаза», «Шлюз»... Единый смысл войны —

---

<sup>1</sup> Сергей Орлов. Воспоминания современников. Неопубликованное, с. 33.

победа в бою — в мирной жизни распадается на разные трудовые процессы. И Сергей Орлов описывает лесозаготовки, сплав леса, перевозки, уборку урожая, строительство электростанции, Волго-Донского канала, циклы сельского труда по временам года...

Это по сути очерки. Индустриальные пейзажи. Обозрения разнообразной трудовой деятельности людей. Стихотворная журналистика. В этих стихах немало верных наблюдений, точных деталей, образных находок, но ослаблен лирический характер, в сущности нет управляющего этой грудой фактов личностного начала. Все пространство стиха заполняют многочисленные объекты: сооружения, машины, вещи, профессии, трудовые процессы. И нет внутреннего человека. Лирическая субъективность поглощена описательностью. Сознает это и сам Сергей Орлов, хотя и подчиняется, как ему кажется, неизбежному: «Мир утверждает пресловутой прозы с поэзией старинное родство».

«Пресловутая» проза берет верх. Разнородный материал — и то лишь в немногих стихотворениях — он пытается объединить декларациями: «Здесь мой герой на шумном перекрестке поэму ладит из кирпичных строк... И управхоз пропишет в ней героев — поэтов, инженеров, слесарей».

Конец сороковых — первая половина пятидесятых годов — самая трудная пора для Сергея Орлова. Он жаждет напрямую соответствовать жизни, но, забирая ее внешние черты, уходит от поэзии. Он теряет своего героя. Или, скорее, — недостаточно доверяет ему.

Одновременно, хотя и не часто, пишутся стихи-воспоминания. Там он — прежний яростный танкист, исполненный мужества, верный товарищ, человек, мыслящий сердцем и тонко чувствующий не только реальную ситуацию, но и ее протяженный поэтический смысл.

На глубине завязываются и новые психологические конфликты. Память о прошлом бывает разная. Не только символически-ритуальная, как отдание чести. Есть еще память, которую Б. Слуцкий назвал «памятью тела», К. Ваншенкин — «воспоминаньями ощущений». Она заставляет мучиться, заново переживая пережитое:

Человека осаждают сны —  
Смутные видения войны.  
Он хрипит, ругается и плачет  
В мире абсолютной тишины.

Очень тихо тикают часы,  
Стрелок фосфорических усы.  
Он лежит — седой и одинокий —  
Посреди нейтральной полосы.

Светом алюминиевым ракеты  
Догорают, и грохочет гром.  
Время меж закатом и рассветом  
Человек проводит под огнем.

Возможно, что это тот самый человек, что «поэму ладит из кирпичных строк». Но там он — в показательной позе, здесь — в своей судьбе, в реальной биографии. Там — картинный, заснятый фотографом, здесь — застигнутый врасплох, живой, достоверный. И эти параллели не пересекаются.

Теперь, когда опубликованы стихи из старых тетрадей, становится ясно, что Сергей Орлов мучительно искал точки пересечений военного и мирного опыта. Не о том ли строки: «Мне кажется, что я живу немало лет, немало весен, и то, что прошлым здесь зовут, однажды с будущего спросят». Иными словами, пережитое еще пригодится, оно войдет в будущее. Тогда, в 1946-м, какая важная мысль!

Но что это за будущее? В ту же пору Сергей Орлов писал: «Бытия неведомого знаки — звезды прорезаются из тьмы». И — пророческое: «Мы еще на дальние планеты корабли Союза поведем — слесари, танкисты и поэты, мы на желтую Луну взойдем». Были и стихи о пришельцах из дальних миров, о гибели Атлантиды, о временах, когда люди от планеты к планете протянут верстовые столбы.

Фантастика? Не только. Он видел: «космос молча звездами пылит». Спрашивал: «Сколько человеку предстоит дела в неизведанной вселенной?» Это было шестое чувство — чувство будущего. Туда его вел характер. Наконец, это просто было его мироощущение:

До неба тростинкой дотянуться,  
Прикурить цигарку от звезды.

Сергей Орлов с самого начала стремился к поэтизации действительности, к поэтизации человека. У него была своя модель преобразования непосредственно данного, открытия в обычном необычайного, прекрасного, символического.

«Уходит в небо с песней полк от повара до командира» — начало для стихотворения ошеломляющее и даже



странное. Как это — «уходит в небо»? Но это никакая не метафора. Это — реальный полк, реальная ситуация.

Как гром ночной аэродром.  
Повзводно, ротной, батальонно  
Построен в небе голубом  
Десантный полк краснознаменный.

Там, в небе, самолетов след —  
Как резкий свет кинжальных лезвий,  
Дымок дешевых сигарет  
И запах ваксы меж созвездий.

Все происходит на самом деле. И все, однако, чуть сдвинуто, преображено словом, так что реальные события оказываются в поэтическом ореоле: «пехота по небу идет», «запах ваксы меж созвездий». И — итоговая формула:

...подвиг, как бы он высок,  
Как ни был бы красив, — работа.  
И пахнет кирзою сапог,  
И звездами, и солью пота...

Подвиг — работа, но пахнет не только потом, пахнет и звездами. А между созвездий остается запах ваксы. Характерно, что звезды эти, в сущности, не выдуманы. Они сопровождали в полете десантников.

Тут были у Сергея Орлова влиятельные предшественники: М. Светлов с его постоянными сопоставлениями бытового, «низкого», смешного и романтического, прекрасного, Н. Ушаков — с тончайшим чувством красоты новой вещи, еще не освоенной поэзией, которого он считал «своим поэтом».

Сергей Орлов обладал развитым чувством поэтического в обыденности. Он был из породы романтиков, ищущих не противостояния, а соответствия жизни. В скудную послевоенную пору он строжайше ограничивал себя. Стремился стоять на почве действительности, быть человеком дела.

Едва кончилась война, как Сергей Орлов уже писал: «Нынче время такое, — сняли парни шинели и для нового боя спецодежду надели». И — о поэзии: «Время песне настало выходить на работу». Это была обязательность действия поэзии в сфере жизни.

Он воочию видел послевоенные бедствия и не утешал себя честно выполненным ратным долгом. Не раздумыв-

вая, принял он на себя долг перед измученной и обескровленной страной.

Итак, в книгах преимущественно стихотворный очерк. В творческой лаборатории — фантастика, медитативная лирика, метафоры.

Сергеем Орловым владели противоречивые чувства. Он вел поиск в разных направлениях. Но главное для него было стоять лицом к лицу с жизнью. Только на ее почве он мыслил цельность и поэтическую гармонию. Ни умозрения, ни тонкости интроспекции сами по себе его не увлекали, хотя у него была склонность к обобщениям, тяга к монументализму, чувство обостренной психологической ситуации. Именно этих «добавок» не хватало его публицистике, чтобы стать полноценной лирикой.

Но он шел прямо. Не в его характере искать окольных путей. У него не было конструктивного расчета, внешней беллетристической цели. Он подчинялся прежде всего чувству долга. К поэзии упорно пробивался через каждодневную жизнь. В конце пятидесятих годов наступает момент, когда сквозь быт является перед ним бытие.

Из лавки овощной доставленный,  
Кочан капусты — это сгусток  
Поэзии, но не прославленной,  
Поскольку он — кочан капусты...

О, георгины кухни газовой,  
Железные цветы горелок!  
Кочан капусты волей, разумом,  
В своей работе наторелым,

Разделан на лапшу и звездами  
Колючей соли пересыпан,  
А вот уже и лавры возданы  
И перцем сдобрены до всхлипа.

И клубы пара ходят тучами,  
Пахучи, яростны, приветны.  
Щи возвышаются могучие.  
Над ними небеса и ветры.

Цветочки на фаянсе замерли,  
И каравай раскрыт, как Библия.  
На них глядят, их ждут, их налили,  
Они воскресли и погибли.

Это уже не очерк. Но Сергей Орлов не обходит жизненных реалий, не разбавляет их элегическими вздоха-

ми. Он их сгущает до такой плотности, что они взрываются поэзией. Так написаны «Щи», «Свежий хлеб», «Кружка молока», «Мытье полов», «У костра», «Гармоники»... В основе элементарное природное явление, вещь или действие. Но они укрупнены — до масштабов всеобщего — и разложены на главные смысловые элементы. Превращение кочна капусты в щи — целый жизненный цикл чуть ли не глобального масштаба, аналогичный круговороту всеобщей жизни. Цикл природный: «Кочан капусты — это золото дождей, качающихся, грузных, и жарких дней, на солнце колотых, в клубок закрученное с хрустом». Трудовой цикл — от посадки до приготовления, где поработали «звон отточенной лопаты» и «сталь синяя секиры кованой». Действие, связанное с основными потребностями человека, а потому в своей обыденности величественное: «Шипит плиты планета черная и брызжет синими цветами». Наконец, это красота (поэзия): «О, георгины кухни газовой, железные цветы горелок!» — и вопрос жизни и смерти (философия): «Они воскресли и погибли».

То же — глоток молока: «...как вдох в бору сосновом, и вот уж утвердилась связь с жарой, где воздух сенокоса, звеня, пронзают овода, с большим зеленым лугом росным, где речка стынет, как слюда». То же — хлеб: «Священнодействием пахнет на столе: встречается здесь грохот обмолота с порой весенней сева на земле». И мытье полов — это не грязная работа, а праздник очищения: «Здесь чистоту творят, а не полы здесь моют»; «Хозяйки моют пол под праздник, в день субботний, и праздник настаёт...»

Эти выходы к общему доказаны сцеплением образов, венчают конкретный жизненный ряд. Основаны на уплотненной — по внешним признакам исключительно бытовой — фактуре. Однако же уплотнение меньше всего происходит за счет нагнетания и описательной полноты подробностей. Суть в том, что они взяты в стих уже преобразованными, с выявленными поэтическими потенциями: «каравай раскрыт, как Библия»; плотогоны «большие, как деревья, сошлись у одинокого костра»; «грохочут чугуны, гоняют тряпки воду, тяжелым косарем раздроблена дресва, со щелоком парным и грацией свободы на праздник утверждаются права».

Без «грации свободы» этот праздник просто не наступил бы. В конкретном составе отдельного образа уже

выявлено общее. Образ изначально устремлен к синтезу. Не описателен.

Так Сергей Орлов восстановил сквозную связь между бытом, бытием и человеком. В конечном счете все именно в нем, в человеке. Это он, счастливый и благодарный участник жизни, умеющий работать, радоваться, размышлять, объединяет в себе быт и бытие. Та увлеченность, изящество и свобода, с которыми он совершает, казалось бы, незначительные действия, стоят у начала целостного бытия, исполненного красоты и высокого смысла.

На новой — теперь уже психологической — основе установилась и связь между войной и миром. Первоначально Сергей Орлов не хотел, чтоб в мирную жизнь вошло нечеловеческое напряжение, характерное для боя и фронтового быта. Он рассчитывал не то чтобы вовсе забыть войну, но переключиться на другой ритм, другие заботы, оказаться в другом физическом и нравственном климате. В некотором смысле он ставил барьер между четырьмя военными и последующими годами.

Но пройдет время, и Сергей Орлов вспомнит молодого лейтенанта, вспомнит по иной, внутренней необходимости:

Далеко-далёко, спотыкаясь,  
Черный танк ползет, как жук, в снегу.  
Далеко-далёко, чертыхаясь,  
Лейтенант стреляет по врагу.

А земля огромна, фронт безмерен,  
Лейтенант — песчинка средь огня.  
Как он там в огне ревушем верит  
В мирного, далекого меня!

...Бой идет. Кончаются снаряды.  
Лейтенант выходит на таран.  
Я — не лезу в спор, где драться надо.  
Не простит меня мой лейтенант!

...Ох, как трудно сигарету бросить,  
Глянуть в окуляры лет — и в путь!  
Я один. Уже подходит осень.  
Может, он поможет как-нибудь?

Это как бы третья память. Не на события. Не на страдания плоти, не та тяжелая физическая память, что мучила по ночам в первые послевоенные годы, а идеальная, духовная, способная морально поддержать в реши-

тельную минуту. Теперь Сергею Орлову важен психологический опыт, все, что могло отложиться в характере, освободить внутренние силы личности.

Раньше он обращал внимание прежде всего на выносливость, силу, поступок. Сейчас — на мотивы поведения, чувство чести, внутреннюю порядочность: «Теряю вкус к подробностям хмельным воды и суши и вглядываюсь пристальнее в дым, в людские души».

Нельзя сказать, что Сергей Орлов резко изменился или изменил себе. Это было естественное развитие личности во времени. Открытие нравственных запасов памяти. Наконец, чувство возраста, необходимость осознания жизненного опыта в его протяженности. Как целое, как духовное достояние он неуничтожим.

Нас нет на свете. Мы трава и лес,  
Свист пеночки и звон лозы в кювете,  
Волны речной мгновенный вольный плеск  
И бьющий в лица на дорогах ветер.

Нас вырубил металл, огонь спалил,  
Четыре года, вечности четыре,  
В пыль разносил грохочущий тротил,  
И нас уж нет давно в подлунном мире.

Но «за нас живут и любят» — в этом смысл. Сергей Орлов благословляет будущую жизнь. И на свое так быстро исчезающее поколение смотрит из будущего, которое потому и есть, что было это поколение.

Конец как бы смыкается с началом. Но там господствовала воля бойца, здесь — мудрость человека, честно прожившего жизнь.

Это распространенные черты в поэзии поэтов старшего поколения — усиление лиризма, психологизация стиха, строгость гармонии, основанной на целостном понимании жизненного опыта. Характерна она и для К. Ваншенкина, и для А. Межирова, и для Д. Самойлова. Для Сергея Орлова — тоже. В его тетрадах осталось немало точных психологических зарисовок — впечатляюще искренних документов внутренней жизни. Они очень важны для понимания его личности. Его привлекал психологизм, но, похоже, он не вполне ему доверял. Психологический процесс всегда незавершен, всегда недосказан. Досказанная психологическая выкладка лишается психологизма, превращается в жесткую модель. В ней нет уже непосредственности и непринужденности душев-

ного движения. Сергей Орлов не любил недосказанности. По-видимому, психологические зарисовки казались ему слишком фрагментарными.

Он, без сомнения, искал синтетические формы, его поэзию отличает повышенная образная плотность. Он в одном четверостишии мог развернуть ярмарку разноголовых и ярких зрелищ:

Как осенью под сечкою капусту,  
На улице дорогу мнут пимы,  
Скрипит снежком рассыпчато и вкусно,  
И зацепились за дома дымы.

Картина метафоричная, пластичная, озвученная.

В построении образа у Сергея Орлова очевидно влияние экспрессивных стилей. Соблюдая классическую меру стиха, он оглядывается на поэтику Н. Тихонова, Б. Пастернака, Н. Ушакова, Л. Мартынова и даже более молодых — А. Вознесенского и Е. Евтушенко.

В его метафоре есть конструктивное, рационалистическое начало. Он любит парадоксальное развитие сюжета: «Дорогу делает не первый, а тот, кто вслед пуститься смог. Второй». Охотно прибегает к притче, ценит афористическую концовку. Ищет в стихе дальний смысл, монументальность, возвышающуюся над бытом, иносказание. В духе народных представлений напишет ироническую «Оду дураку». В иносказательные картины развертывает он пословицы и поговорки: «Ты в жизни жег хоть раз мосты в своей, как жгут мосты саперы, настилы руша с высоты и за рекой оставив город?»

Вообще, образ, достаточно яркий, пластичный, живописный, Сергей Орлов стремится строить так, чтобы он разросся в символ:

Четыре года посреди земли,  
Слепящим громом разрывая воздух,  
Передо мной вставали и цвели  
Бризантные клубящиеся розы.

Сквозь рощи роз меня судьба вела,  
Лилейно-белых, розово-багряных,  
В шипах колючек ржавых в три кола,  
Над зарослями проволоки рваной.

И надо мною мог огня цветок  
Встать и закрыться холмиком горбатым,  
И я дарил их, отводя замок,  
Дыша угарным воздухом отката...

Сопоставлено зрелище артиллерийского огня и цветения роз — бризантные клубящиеся розы, лилейно-белые, розово-багряные. Язвущая острота шипов перенесена на заросли колючей проволоки. Наконец, разрыв снаряда, «огня цветов», мог украсить холмик горбатый — могилу. Разветвленный метафорический ряд, венчающий столь же многослойный ряд жизненных реалий, разросся в символ жестокой военной молодости, знавшей лишь бризантные цветы и надмогильные салюты.

Сергей Орлов избегал экстравагантных решений. Как точно заметил В. Дементьев, всегда отличал понятие «возвышенного» от «поразительного». Но когда речь шла о возвышенном, он мог быть красноречив, был не чужд пафоса, монументальности, парадоксализма. В нем навсегда сохранилась закваска танкиста, написавшего «Его зарыли в шар земной. . .».

Он умел оставаться самим собой и при этом не пользоваться нажитым авторитетом. Книгу войны Сергей Орлов написал на войне. А когда она закончилась, не захотел неподвижно стоять на пьедестале военной славы. Он стремился писать стихи на том уровне душевного подъема, который соответствовал бы его подлинному внутреннему состоянию. То есть меньше всего собирался быть «лирическим героем» с однажды принятой на себя ролью и заранее обусловленными реакциями на разные события. Он был человек честный, открытый, искренний и от поэзии добивался тех же человеческих качеств.

Вместо того чтобы совершенствовать доставшуюся ему легендарную роль, обставлять ее все новыми подробностями и сюжетами, украшать фантазией, — так, например, как это часто делал в своих стихах Е. Винокуров, — Сергей Орлов предпочитал стоять лицом к лицу с жизнью. Он был убежден: «Все возникает из поступков». Парни, что вышли из войны с обожженными лицами и высокими идеалами фронтового братства, должны были проявить себя в новом качестве. Прежняя легенда могла жить и действовать только с помощью новых доказательств.

И он внимательно всматривался и вдумывался в меняющуюся действительность. Ему были интересны новые веяния, стремительная изменчивость общественного бытия, отношения людей к работе, умственных запро-

сов, стиля поведения, общения, чувствования. Он все время расширял поле действия стиха изнутри, от потребности самоопределения в новом времени, сохраняя устойчивые характеристики личности, которая сложилась в молодости, в обстоятельствах жестоких и грозных.

Сергей Орлов по свойствам таланта не был аналитиком. Он мог впадать в прозаизм, злоупотреблять описательностью, но всегда стремился преодолеть прозу, встать над ней, чтобы видеть далеко и ясно, в малом объеме стиха воплотить очень многое, пользуясь особыми поэтическими средствами, дать сгущенный поэтический образ действительности.



# Динамика поэтического мира

Александр Межиров

---

1

**М**ногда сходство говорит о различиях не меньше, чем сами различия. Сравните первые книги Сергея Орлова и А. Межирова. У них даже география общая: Синявинские болота, Мга... «Подо Мгой из рук у смерти вырвали...» — Межиров. «Танки мы вели по болоту сквозь пургу на станцию Мгу...» — Орлов. У Межирова еще — блокадный Ленинград, Пулково, Ладога: все там же, рядом, в одном котле.

У него все то же, что было и у Орлова. Та же стужа, льды, метели, незамерзающие болота. Только чуть иначе, в другой интонации:

Здесь болото  
по пояс.  
Болото по плечи.  
Такая тоска  
шалашей продувных,  
Что под пулями  
год  
перемаяться легче,  
Чем какой-нибудь  
месяц  
в них...  
Суровой земли  
я нигде не видал,  
Такую и выдумать  
нелегко.  
Желтым пятном  
проступает  
вода,  
Если снег проколоть штыком...

«Версты весят тысячи тонн». И та же физиология: «за голенища ползли болота»; пот «твердым кристаллом





Ночь блокадная,  
расскажи!

Очень  
Хочется  
Жить!

Редко кто — может быть, единственно Межиров — задавал в своей поэзии такие вопросы и на них отвечал. Физическое напряжение войны у него не столько контраст высоте духа, героическому, сколько самостоятельный нервный узел, постоянно испытывающийся на разрыв. Путь от страдания плоти к борениям духа.

Перегрузки Межиров опишет с большой выразительностью. Они неизбежны на войне, но они не благо. Перегрузки откладываются в психологии человека. Обращаются перегрузкой памяти, моральной перегрузкой. Межиров видит их разрушительную силу: «А нам и жить не очень-то хотелось, — в том феврале, четвертого числа, мы перевоевали, наша смелость, по правде, лишь усталостью была».

Внешнее — эмпирика — у него только образ внутреннего. В отличие от Сергея Орлова, он не поэтизирует стихий, заставляющих мучиться и страдать. Эти стихии безжалостны и жестоки. Изображая их, он следит за психологическими реакциями и последствиями.

Были у молодого Межирова и публицистические и ораторские интонации, и гиперболы, и экспрессивный жест. Был и кризисный период, связанный с попыткой творчески развить эти качества, о котором он позже сказал — «тщета газетного листа».

Но и эти его громкие интонации оборачивались высокой лирической волной, обеспечивались напряженностью внутреннего чувства. С самого начала Межиров безусловный лирик, исследующий внутренний, духовный строй личности. Здесь доминанта его поэзии.

2

В первой книге Межирова есть «Стихи о мальчике» — типичный портрет в типичном сюжете того поколения, к которому принадлежит и сам поэт.

Был этот мальчик «фантазер и мечтатель». Придумывал разные истории, вычитывал из книжек, подслушивал в разговорах и в воображении сам становился их участником. Он рассказывал «небылицы», его называли

«лгунишкой». Только сам он верил своим фантазиям. «Окопом казались ему придорожные котлованы», а вся земля — местом для подвигов и героической смерти: «По ночам ему снилось — дорога гремит и пылится и за конницей гонится рыжее пламя во ржи».

Жизнь наложила на эти фантазии свои краски. И кончилось все трагедией:

Мальчик рос и мужал на тревожной, недоброй планете,  
И, когда в сорок первом году, зимой,  
Был убит он,

в его офицерском планшете  
Я нашел небольшое письмо домой.

Над оврагом летали холодные белые тучи  
Вдоль последнего смертного рубежа.  
Преодо мной умирал фантазер невезучий,  
На шинель

курчавую голову положила.

А в письме были те же мальчишеские небылицы.  
Только я улыбнуться не мог...  
Угол серой, исписанной плотно страницы  
Кровью намок.

Межиров заключает: «Я поверил ему».

Поэт с кем-то спорит, отстаивая правду и правоту мальчика. Сочиненные им про себя «небылицы» были на самом деле жизнью души, складом ума, линией поведения. Он мог вести себя иначе, быть трезвее и осторожнее. Но он сделал другой выбор — и погиб. Свой вымысел подтвердил смертью. И фантазии перестали быть фантазиями.

Сравните теперь эти стихи со стихами о гибели солдата у Сергея Орлова — «Его зарыли в шар земной...». Или с «Памятником» Слуцкого, где солдаты сыскали прах погибшего товарища для новой службы:

— Да я уже с пылью подножной смешался!  
Да я уж травой придорожной пророс!  
— Вставай, поднимайся! —

Я встал и поднялся.

И скульптор размеры на камень нанес.

Гримасу лица, искаженного криком,  
Расправил, разгладил резцом ножевым.  
Я умер простым, а поднялся великим.  
И стал я гранитным,

а был я живым.

Разглаженная гримаса боли обращена в величие гранитного монумента. И монумент разговаривает языком монумента: «От имени родины здесь я стою»; «графские земли вручил батракам я»; «тюрьмы раскрыл», «голодных кормил». Это уже не тот смертный, что полз гибели навстречу «по мерзлому, мертвому, мокрому камню», а «пример и маяк».

Солдат Сергея Орлова торжественно покоится в мавзолее всей Земли.

Только Межиров до конца стоит на почве личной трагедии, углубляется в нее. Его интересует связь мальчишеских фантазий и земных поступков повзрослевшего мечтателя. Он ищет оправдание его возвышенным «бредням» и находит в том, что они по сути оказались пророчеством. Таким же пророчеством, как многие декларации целой плеяды поэтов, погибших на войне. Мальчик сделал выбор, о котором мечтал.

Стихотворение это обладает какой-то неразрешимой тайной. Оно — больше, чем самая емкая декларация, — объемлет судьбу целого поколения молодых людей, из школьных классов и институтских аудиторий ушедших на фронт. И в то же время его типовая ситуация среди таких же типовых — очень особенная, межировская. Повторяющаяся как схема, она окрашена мечтательностью возвышенной, отворачивающейся от практической трезвости, от низких истин, от притязаний быта. Межировский герой просто не берет все это в расчет. И оттого с самого начала в его судьбе притаилась трагедия.

Она не в том, что сила победила силу. Что в герое была непрактичность. Межирову жаль погибших фантазий, жаль, что они действительно только в гибели. А жить с ними почти невозможно.

Характерны «Стихи о мальчике» еще и в другом отношении. Его героем начинается многоликий строй двойников Межирова, тех, о которых он писал в предисловии к поэме «Alter ego»: «...общее дробится, и постепенно возникают разные конкретные типы и «другой я» каждого из них в разных конкретных условиях времени и места действия». «Стихи о мальчике» — это и фантазия на тему собственной судьбы, один из возможных ее вариантов. Объективированное в «другом» сюжете лирическое изъяснение.

Это еще одна особенность поэзии Межирова. Может быть, самый лиричный из поэтов фронтового поколения, он больше других избегает прямого высказывания. Хо-

рошо владея инструментом психологического анализа, испытывает его не на себе, а на бесчисленных alter ego, в ситуациях вымышленных, условных, но вероятных.

Интересно отношение Межирова к реальной своей биографии. Родился он в Москве, 6 сентября 1923 года, в семье юриста. Отец его был широко образованный и начитанный человек. Мать тонко чувствовала поэзию. С младых ногтей мальчику прививали высокое понятие о жизни, трудолюбие, чувство долга — эти прочнейшие основы демократической интеллигенции.

Но детство не затянулось. В 1941 году, семнадцать лет, со школьной скамьи Межиров ушел на фронт. Был сначала рядовым, потом заместителем командира роты. И видал он на войне самое страшное: блокаду Ленинграда, его оборону — изрытые снарядами Пулковские высоты, синявинские трясины. Видел не только гибель на поле боя, но и голод, смерть детей, нечеловеческие страдания защитников города.

«Война потрясла меня до глубины души», — напишет позже Межиров.

Вернувшись с войны, в 1947 году он выпускает первую книгу стихотворений, в 1948-м — заканчивает Литературный институт.

На этом и исчерпывается внешняя сторона биографии. О подробностях ее Межиров говорит неохотно. Не любит о них говорить. Стихи — биография внутренняя. А она — так считает Межиров в отличие, например, от Слуцкого — вовсе не совпадает с житейскими фактами, не документируется анкетой. Она существует и развивается в измерении духовном сверх частных фактов, которые служат разве что поводом для сосредоточенной работы. В поэзии важно додумать, довыяснить, довести до кристаллической четкости бесформенную грудку стихийного опыта, найти в нем главный бытийный смысл. Сюжеты же можно заимствовать, придумать, сочинить. Выдумка часто правдивее факта.

В первой книге Межирова было и другое стихотворение, начинавшее один из сквозных сюжетов его лирики, совмещающей разные временные планы:

Человек живет на белом свете.  
Где — не знаю. Суть совсем не в том.  
Я — лежу в пристрелянном кювете,  
Он — с мороза входит в теплый дом.

...Человек живет на белом свете.  
Он — в квартире зажигает свет.

Я — лежу в пристрелянном кювете,  
Я — вмерзаю в ледяной кювет.

...Я лежу в пристрелянном кювете,  
Я к земле сквозь тусклый лед приник...  
Человек живет на белом свете —  
Мой далекий ответ! Мой двойник!

Это написано во время войны или сразу после нее. Еще действовали физические перегрузки. Еще свежа была память, как страдала и судорожно сжималась плоть «в пристрелянном кювете на перебомбленном рубеже». Казалось, на целом свете нет более безопасного места. Внешний мир, в котором еще можно было жить, суживался до кювета. Но человек не ограничен своим телом. Есть нечто большее — его внутренний мир: воображение, мысль, надежда... «С думой о далеком человеке легче до атаки мне лежать». Мечта о счастливом двойнике, о себе другом на «красавице земле» у эмпирического человека, вмерзающего в лед, образовала бесконечное внутреннее пространство, которое позволило ему чувствовать себя большим и сильным, мужественным и бесстрашным. Не только чувствовать, но и быть таковым на самом деле: «подняться, разогнуться, от кювета тело оторвать, на ледовом поле не споткнуться и пойти в атаку — воевать».

Межирова занимает мысль о душевных возможностях человека. Не о том, что он способен вынести физически, а о той силе, которая управляет им, заставляет поступать так, а не иначе.

Это двоеение главного героя и его оппонентов на ряды и цепи относительно самостоятельных персонажей, возвращение к одному и тому же сюжету, чтобы проверить его изменившимся временем, постоянное стремление взглянуть на внутренний мир как бы извне, материализовать его в конкретных ситуациях — пусть даже условных, но вероятных — одна из главных особенностей поэтики Межирова.

Он хочет увидеть себя и своих героев не только в условиях действительно бывших, но и возможных, не только в реальном, но и идеальном времени. Он вдумывается и эмоционально проникает как в сиюминутное положение героя, так и в другие вероятные сюжеты и варианты его бытия.

Вообще в поэзии Межирова, двоясь, сосуществуют, ведут диалог, уравнивают друг друга человек эмпи-



рический, обусловленный временем, обстоятельствами, даже случаем, окруженный обыденностью, и человек — в лучшем смысле слова, творческий, бесконечный. Они находятся в непрерывном драматическом противостоянии. Окончательная победа одного из них немыслима. Взяв верх, эмпирический человек погрузился бы в житейскую трясину либо в непреодолимую боль и страдание. Идеальный без эмпирического лишился бы плоти, опрокинулся бы в абстракцию.

Межиров стремится представить не только данное, но и возможное. Человек не только то, что он есть. В нем всегда живут неосуществленные потенции.

Продумывая разные варианты — близкие собственной своей жизни и миропониманию, — Межиров тем самым утверждает свободу выбора. У Слуцкого «выбирающий не выбирал». У Межирова даже выбравший имеет возможности большего самоосуществления, нежели то, которое предоставил ему сделанный выбор. Он всегда обладает внутренним резервом, могущим дать иной вариант судьбы, продвигающим его в будущее, где нет абсолютной предопределенности.

3

Минуло и десять, и пятнадцать лет, а война все не отпускала Межирова. Это он написал: «Я прошел по той войне, и она прошла по мне...» Большинство поэтов акцентировали лишь первую часть формулы. Межиров исследует вторую:

Он от голода умирал.  
На подбитом танке сгорал.  
Спал в болотной воде. И вот  
Он не умер. Но не живет.

Он стоит посредине Века,  
Одинешенек на земле.  
Можно выстроить на золе  
Новый дом. Но не человека.

Примечательно, что стихотворение начинается от первого лица («Ты пришла посмотреть *на меня*»), а потом переводится на третье. Все то же характерное для Межирова двоение *я* и *не я*, взгляд внутрь себя и одновременно взгляд как бы со стороны.

Очевидно, есть тут и некоторое преувеличение. Эпиграф из романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» отсы-



Да мы и не жили на свете, —  
Наш возраст в силу не вошел.

Лишь первую о жизни фразу  
Успели занести в тетрадь, —  
С войны вернулись мы и сразу  
Заторопились умирать.

Война болела в нем самом. И это была уже не та тяжесть и боль, которую испытывают при физических перегрузках. Болела душа, память, совесть. И по-иному являлось взору когда-то увиденное и пережитое...

Выходили новые книги, выходили избранные произведения, но главной по-прежнему была первая — «Дорога далека» (1947). Всю остальную площадь занимала газетная публицистика. Современная тема в эти годы так и не прижилась в его лирике.

Две книги выстраданы мной.  
Одна — физически.

Другая —  
Тем, чем живу, изнемогая,  
Не в силах разорвать с войной.

Эта «другая» — «Ветровое стекло» (1962). Позже к ней прибавились «Прощание со снегом» (1964) и «Подкова» (1967), составившие «Поздние стихи» (1971).

Какая связь между этими двумя — «Дорога далека» и «Ветровое стекло», — на полтора десятка лет отдаленными друг от друга книгами?

Не будет ошибкой сказать, что Межиров переписал заново первую. Дал другой вариант пережитого, ведя внутренний отсчет от прошедших пятнадцати мирных лет — ретроспективно. Точки приложения духовных сил поменялись местами. Когда-то, замерзая в пристрелянном кювете, эмпирический его герой мечтал о своем прекрасном двойнике, живущем в гармонической обстановке будущего времени. Теперь этот двойник смотрит в свое прошлое и находит в том давнем «страданье плоти» наивысшие проявления духа, больше того, что обнаружилось в «теплом доме» на мирной «красавице земле».

Память воскрешает жестокую правду войны. И Межиров ценит уже не только высокие порывы, идеальные стремления, мечтательные отлеты в будущее, но даже и сами физические страдания, изнуряющее напряжение, опасности, реальные жизненные сюжеты, полузабытые детали. Они видятся теперь в ином свете, как некая фор-

мирующая и обязывающая сила, без которой дух просто не смог бы проявиться.

Мечта молодости о герое мирного времени, о человеке, который будет жить просто и легко, честно и свободно, не зная жестоких испытаний, холода и гнева войны, не то чтобы обманула, но вынуждена была пройти проверку. Во время войны эта мечта была идеальной, да такой она и должна быть, иначе душа и тело могли оледенеть окончательно. Оказалось же, что мирная жизнь сложнее и прозаичнее. А власть пережитого сильнее и напряженнее.

В позднем стихотворении Межирова уже этот мирный двойник вспоминает старую песенку о «пристрелянном кювете», «между Войной и Миром — грубо, в целом — духовную налаживая связь».

«Полублоковская выюга», как определил Межиров настроение книги «Ветровое стекло», была вызвана неуспокоенностью, несогласованностью мирного и военного опыта. Память о Синявинских болотах, о погибших друзьях, об испытаниях холодом и огнем, о мужестве и риске у жизни на краю не давала покоя. Была укором слишком уж простому, мирному и благополучному житию.

Чувство неудовлетворенности собой теперешним заставляло даже отдавать предпочтение тому, что было неизбежным злом на войне, ее жестокой необходимостью, — предпочитать смертельные перегрузки вялой размерности.

Для понимания этого «второго» Межирова очень важна «Баллада о цирке». Герой ее, сын акробатки, «стал поэтом той войны». Да только не к счастью. Он хотел «допеть войну», но «писанье вскорости забросил, обезголосел, охладел». И — возвращается в свое «дырявое, как решето, заштопанное шапито», потому что «разочаровался в сути божественного ремесла, с которым жизнь его свела на предвоенном перепутье».

Отчего это разочарование? «Вопрос пробуждения совести заслуживает романа». Слишком легки и малозначащи слова. Литература слишком легкий хлеб: «Я больше не стану вашего хлеба есть». А цирк — «это все-таки работа, хотя и книзу головой». Вертикальная стенка хоть отчасти дает возможность ощущать риск и опасность — тот утраченный ритм молодости, который задан был на войне.

«Баллада о цирке» с ее вымышленным сюжетом обращена, конечно, на себя. Герой ее — один из двойников автора. Идея возвращения «от литературных дел... в мир земных ремесел» — тревожная мысль самого поэта. Его новая мечта о подлинной новой жизни.

Но герой баллады уходит из литературы не окончательно: «По совместительству, к несчастью, я замещаю завлитчастью». Ироническая концовка рассекречивает условность сюжета. Однако вопрос «пробуждения совести» поставлен всерьез.

Все в «Ветровом стекле» тревожит совесть. Отец — «трусами изможденный, спокоен, горд и чист, угрюмый, убежденный, великий гуманист». Некий «злоумышленник тайный», что стоит «на страже, усмешку таит, угрожает уюту», — тоже один из двойников поэта, образ беспокойной молодости. Он «хочет в переполошенном дому. Безвестен и голоден, честен и пылок». Наконец, воспоминания о бесконечных фронтовых дорогах, вокзалах, реформировках.

Вся книга — мечта о дороге, тревогах, неуют: о том, что терзало на войне. Отказ от покоя и тепла, которые когда-то были так желанны.

Лишь только б мимо,  
Всюду и всегда,  
В порывах дыма  
Мчались поезда.

А лучше нету  
Доли кочевой —  
По белу свету  
В тряской грузовой.

Чтоб ливень, воя,  
Падал тяжело  
На ветровое  
Мокрое стекло.

А вот два вокзала. Военных лет: «...на станционном льду, когда под шинель, хоть до хрипа дыши, не выдешь ни на грош, и слышно, как о сукно шуршит, вздыбив мурашки, дрожь...» И теперешнее притяжение: «Без тебя не жить на белом свете, не дышать, не петь, не плакать врозь, мой вокзал!»

И снова, и снова — дорога как высшая поэзия, отрешенность от скорлупы быта, свобода, бескорыстие: «По какой летел магистрали, до сих пор не забыть никак.

Буксы тлели и прогорали, зубы ныли на сквозняках»; «Сшей мне саван из ключев дыма, у дороги похорони...»

И как итог — подробное описание переформировки. С замиранием сердца — о том, как было *тогда*, где важна всякая мелочь — от маршрута по Охтенскому мосту до записей в настольном календаре. С очистительной яростью — о продолжающемся внутреннем действии переформировки:

Переформировка длится, длится,  
Никогда не кончится она.

Наступаю, отхожу и рушу  
Все, что было сделано не так.  
Переформировываю душу  
Для грядущих маршей и атак.

Все когда-то бывшее — фактическая, документальная его подлинность — начинает приобретать идеальную ценность. И теперь ведет Межирова в его поиске не столько воображение, сколько память: «А я хочу допомнить все, допомнить, покамест жив и память не слаба». Воображение лишь поддерживает память, помогая — уже с поэтической ностальгией — заново и добровольно пережить трагедию, которая когда-то была пережита по необходимости.

«Документальность» поздних стихов Межирова, конечно, относительна. Восстановленные эмоции выглядят иначе, чем в ту далекую пору. Воспоминание набросило на них дымку прошедшего времени. На них наслоились десятилетия мирной жизни, прожитой в другом ритме. Эти годы сделали свое дело. Последующие книги — «Прощание со снегом» (1964), «Подкова» (1967), «Под старым небом» (1976) — словно кольца на дереве, обняли старую военную тему. Она и здесь не исчезла, не была заменена другими. Но в поздних стихах уже явилась как один из сюжетов драматической жизни героя. Прежде война и мир решительно противостояли друг другу как разные уровни жизненного поведения. Казалось бы, в полном противоречии с собой теперь Межиров пишет: «О войне ни единого слова не сказал, потому что она — тот же мир, и единая основа, и природа явлений одна». Это означало, что память уже не отъединяет его от современности, что жизнь он начал воспринимать как целое, «не делимой на мир и войну».

И поворот:

Я душу наконец в себе прозрел,  
Хотя и без нее на свете белом  
Вполне хватало каждодневных дел,  
И без нее возни хватало с телом.

Именно на этой почве объединились прошлое и настоящее, война и мир, память и сиюминутная жизнь. Они объединились внутри, в душе героя и его судьбе во времени. Потому что ни судьба, ни душа, ни совесть на глубине не делимы на военную и мирную, на то, что было, и то, что есть. Они целостны и едины, удерживая и отражая все с тобой происходившее и происходящее.

Этим, конечно, объясняется и такая разительная особенность: Межиров издал более двадцати книг, но ни в одной из них под стихами нет дат. Он считает, что стихи должны говорить о времени без календарных отметок, помимо них. Все это, конечно, верно отчасти. Есть стихи, в которых дата — смысловая часть текста, как пушкинское 19 октября, день лицейской годовщины. Однако же демонстративное отсутствие дат у Межирова — своего рода принцип, все то же преодоление эмпирики. Поэзия некалендарна, она имеет внутреннее, духовное время.

«Когда зимой сорок первого маршевая рота по ладожскому льду двигалась в Ленинград, мне казалось, — пишет Межиров, — что у войны нет даже точек соприкосновения с миром, что она существует в истории отдельно от всего на свете.

Впрочем, об этом я, конечно, не думал. Но именно такое ощущение легло в основу первых стихотворений о войне. Между тем время шло, война миновала, и скоро стало заметно, что жизнь не делима на мир и войну...

Война в поздних стихах — часть жизни человека, важнейшая и неизлечимая. Но мир поэзии — не часть, а целое. Поэтому стихи наследуют череду времен, цепь, а не отдельное звено. Стихи не могут быть рождены только войной или только миром».<sup>1</sup>

4

Итак, человек обрел себя. Он связал две разорванные пополам поры своей жизни. Их добро и зло оценил как часть единого опыта. Оказалось, пережитое на вой-

<sup>1</sup> Лит. газета, 1971, 23 июня.

не принесло не один вред, а мирное бытие — не только благо. Он понял единство жизни как духовное прозрение: как «что-то, чему названья нет» и что, «преодолев материю, напело, напело эту музыку и цвет».

Что же, наступил покой? Возникло равновесие, гармония, идиллия?

Безусловно, Межиров всегда стремился найти внутреннюю точку опоры. Но его поэтический мир исключительно динамичен. Даже стихотворение, где исчерпывается до конца действие, словно продолжается многообразием.

Теперь он еще больше говорит о «других» людях, прописывая портреты, поступки, сюжеты их жизни.

Станислава купила шубу. Велико ли событие! Однако: «Сколько шума, ах, сколько шума! Пересуды на все лады. Шуба куплена! Шуба!! Шуба...» Но надо знать Станиславу, разведенную с хамом и бабником мужем, закружившуюся в беличьем колесе своих забот, годы проведенную «в женском поиске иступленном», запутавшуюся, отчаявшуюся. «Голодала и холодала, — экономию навела», чтобы купить шубу. Да только не в шубе дело. Она для Станиславы — щит против унижений. Шуба хоть на миг, думает она, поможет ей почувствовать себя человеком, — нарядной, красивой, независимой, — согреет не тело, а душу.

От начала до конца внешний, в чем этот сюжет мог совпасть с внутренним самоощущением поэта? А в том, что здесь есть драма человеческой жизни, поиск и преодоление. Внутреннее его пространство шире ограниченного действия. В психологической подоплеке бытового факта есть нечто общее, тот повелительный импульс, который заставляет человека вырваться из предопределенного круга жизни, совершать акт свободы, как он его понимает.

Один из главных мотивов книг, последовавших за «Ветровым стеклом», — преодоление. Выход за пределы привычного, заданного, косного на ту границу, где начинается неизвестное, неограниченно-возможное. Преодоление — это и сопротивление агрессии всяческих условностей. И самостоятельный выбор. И открытие в себе новых внутренних сил.

«Люди сентября» выбирают некурортный сезон на Рижском взморье, чтобы в уединенье вести «беседы с ветром и с дождем». Они чуть смешны, немолоды, окружены недоумением:



О, наши мешковатые костюмы,  
Отравленные скепсисом умы!  
Для оперетты чересчур угрюмы,  
Для драмы слишком нетипичны мы, —

иронично сокрушается Межиров. Но выбор сделан в пользу несуетливой осени, позволяющей сполна насладиться природой и сосредоточенно подумать о себе.

«Закрытый поворот» — образ (аллегория) отчаянного риска. «Поворот закрытый — это тот, за которым не видна дорога». Герой, «рассудку трезвому» вопреки, выжимает полный газ, «чтобы зад машины занесло». Так можно на пределе скорости и риска «в поворот вписаться, в поворот, в закрытый поворот».

Но для чего все это? И что там, за поворотом?

«Он ведет к иному рубежу».

Межиров рванется даже навстречу беде, чтобы совершилось очистительное и просветляющее действие. Стихотворение о смерти любимой няни — человека горестной судьбы — заканчивается строчками:

Ну так бей крылом, беда,  
По моей веселой жизни,  
И на ней

ясней

оттисни

Образ няни — навсегда.

Родина моя, Россия...  
Няня, Дуня, Евдокия...

Именно беда и все, что ей сопутствовало — дорога, похороны, воспоминания, — возвращают уже не физический, а духовный образ няни, сливающийся с образом России.

Преодоление все время к тому и ведет, что за ограниченным обликом фактов, вещей, событий открывается даль, широта, высь, бесконечный духовный простор, где не тесно человеческой мысли, где чувства обретают истинную полноту и свободу.

Преодоление происходит на разных уровнях нравственной и интеллектуальной жизни, в разных сферах быта, поведения, человеческих взаимоотношений.

«Всего опасней — полужнанья», — заявит Межиров публицистическую формулу. Они порождают «полуидеи» с их «полуправотой» и опасны именно своей недостаточностью, претендующей на абсолют — «грубо требуют при-

знания своей всецелой правоты». Преодоление ограниченности полужнания.

Расскажет сочиненную им притчу о яблоне, с которой упал «Запретный Плод, не сорванный никем». Притча многосмысленна. Преодоление искушения зеленым плодом неполных нравственных истин. Преодоление схемы умозрительных противопоставлений, не основанных на естественном законе.

«Порядок жизни суетно-неистов», — выскажет Межиров наблюдение. Но этот порядок устанавливается с помощью счетов, отметок, оценок. Другое — жизнь природы. Свободная и щедрая, она явно не согласуется с «порядком» мещанского житья-бытья. Преодоление порядка, основанного на голом практицизме, расчете, корысти.

В «Новом возрасте» Межиров прощается с любимыми когда-то вещами: «Прощайте, ненужные вещи, — о, как вы мне были нужны». Преодоление привязанности к вещам.

Куда же ведет непрерывное преодоление?

В книге «Подкова» есть, в сущности, двойник Станиславы, манекенщица Баранаускайте из стихотворения «Штраф», мечтающая «о любви и нежности», но живущая жизнью хмельной, суетной и горькой.

Лишь одна осталась ей свобода —  
Вспоминать свою былую прыть  
И, не соблюдая перехода,  
Медленно проспект переходить.

И она с вызовом, вопреки разуму, осуществляет эту свободу. «Переходит Баранаускайте улицу не там, где переход». Бунтует душа и рвет путы, которыми опутал ее быт: «Все грубы и наглы. Чем же, кем же утешаться к тридцати годам?..»

В Баранаускайте пробивает себе дорогу стихия свободы, неразумная и несознательная.

В стихотворении «Шахматист» его герой, наделенный «шахматным умом», постигает ее закон:

Видит наш созерцающий взгляд  
В суматохе житейской и спешке  
Лишь поля, на которых стоят  
Короли, королевы и пешки.

Ну, а Мощенко видит поля  
И с полей на поля переходы,  
Абсолютно пригодные для  
Одинокой и гордой свободы.

Переход, который пытается завоевать Баранавскай-те, охраняется милиционером. Шахматный ум Мощенко «исходит из... полей, оккупации не претерпевших», и «он идет — не по зову ферзя, а по воле свободного поля». Он овладевает незанятым простором. Там никто не может помешать его свободе. Там он полный хозяин. Это — творческая свобода открытия.

Преодоление как принцип близко Межирову. Оно — следствие самостоятельного выбора и ведет в царство свободы. Межиров исследует разные уровни и способы преодоления, примеривая их к своей собственной духовной жизни.

Каждая портретная характеристика, которую дает Межиров, на глубине соотнесена с личностью поэта. Внешне — в сюжетах и облике — она может решительно ничем не напоминать его жизнь. Что общего, например, между поэтом и Станиславой или Баранавскай-те! Но тем поразительнее, что и в сюжетах их жизни Межиров открывает близкий ему порыв к внутренней свободе, состояние непрерывного беспокойства и готовности к преодолению и борьбе. В этом смысле его герои — по иному кругу — проходят путь, похожий на путь его собственных исканий.

В стихотворении «А там все так же море бьет...», как в зеркале, он видит себя и любимую женщину «в обличье молодом», движущихся навстречу теперешним, «пообветшавшим», иным, не прежним. Межиров, обозревая разные эпохи жизни, стремится извне заглянуть себе внутрь или вовне увидеть внутреннее, — «глазами, сердцем и умом узреть *вовне* все то, что зримо, *вовне*, а не в себе самом».

Прервал дневник на полуслове,  
Живу не по календарю —  
И отрешенной и суровой  
На собственную жизнь смотрю.

Он отказывается от субъективности дневника, чтобы отрешенно и сторонне увидеть всю свою жизнь в целостности, как в сюжетах «греческих трагедий, где мир *вовне*, а не внутри».

Межиров — поэт ярко выраженной *своей* судьбы, особенной интонации. В его стихах много исключительных положений, крайностей, обостренных ситуаций. И при всем том какой-то уклончивости. Он не любит аффектации, импульсивных признаний, неразборчивой и безу-

держной откровенности. Это побуждает его изобретать сюжеты, объективировать свои чувства в условных ситуациях, наделять ими вымышленные персонажи.

Межиров все время бросает взгляд вовне и извне, стремится посмотреть на внутренний мир — от жизненного положения, поступка, действия. Это помогает ему понять не только свою, но и чужую судьбу, присоединяя к ней свой эмоциональный опыт, внимание, сочувствие, участие. Сколько у него разных лиц и сюжетов — от фантазера мальчика до жизни деревенской няни, от Павла Шубина до Семена Гудзенко и Алексея Фатьянова...

В его лирике есть эпическое начало. Но она не эпична. Есть пластика, но пластика ее не созерцательна. Ему не чужда предметность. Но Межиров не аналитик. Ему не свойственна описательно-изобразительная обработка фактов, накопление сведений, развертывание картин, непрерывно расширяющих информационное содержание стиха.

Движут Межировым поиски в сфере духа, потребности самосознания и нравственного самоочищения. Пластика и предметность его стихов — производны. Внешняя их фактура — сюжеты, портреты, картины — всегда образ внутренних движений и состояний.

Даже самый, казалось бы, случайный фрагмент, мгновенная зарисовка имеют свой нервный узел, связывающий их с личностью поэта, узаконивающий в целостном проявлении духа.

Для Межирова жизнь человека — не хронологическая последовательность событий. Это — выявление нравственных ценностей. Определение его скрытых возможностей, главных стремлений. Поэзия — не систематизация чувств, а их высвобождение. Состояние подъема и очищения, внутреннее действие, завершающееся созданием стихотворения.

Но, осуществляя этот акт свободы в воображении, во внутреннем духовном пространстве, Межиров всегда тосковал по реальному действию, ему всегда не хватало поступка. Эксперимент с многочисленными двойниками и «другими» лицами приносил не только реальное понимание, но и опустошал душу. Через всю поэзию Межирова проходит трагическая фигура Мастера, который теряет власть над своим материалом.

Он был умен, бездушен, пустотел, —  
Слагая строки полые, тугие,

Чем занимался и чего хотел, —  
Сказать неправду лучше, чем другие.

И этому, потратив столько сил,  
Всю жизнь паля по воробьям из пушек,  
Всех Буратин, Матрешек и Петрушек,  
Возлюбленных, загубленных игрушек  
Надежно и безбожно обучил.

Получив самостоятельную роль, эти Буратино, Матрешки и Петрушки дерзают передразнивать Мастера, выходят из повиновения и сами начинают забирать над ним власть. Эксперимент оборачивается злой шуткой. Мастер оказывается в ложном положении.

Вывести из него может только реальное действие в самой жизни. Поступок. Роль, которая была бы оплачена кровью.

Все это было на войне. Вспоминая о ней, Межиров пишет: «Есть у человека — долг и право... Долг и право... долг и право... Долг...» Решение неизменно склонялось в пользу долга. Другой вариант: гибельный приказ. «Жизнью шутит он моею, и, у жизни на краю, обсуждать приказ не смею...» Был выбор, и было действие — поступки — в подтверждение выбора.

Совсем другое в поэзии. Она не всегда равна поступку: «Были слова. На безделье меня обрекло то, что они постоянно меня отвращали от ремесла...» Межиров напишет «Послесловье», где перечислит сюжеты своей лирики — варианты воображаемых судеб, — предпочитая в них мотивы прямого действия:

Издrevле всяк при деле: этот строит,  
Тот разрушает — каждому свое.  
А это дело ни гроша не стоит:  
Водить пером, записывать — и все.

Пока мы занимались этим делом,  
Сорвался мотогощик со стены  
И о манеж ударился всем телом, —  
Его минуты были сочтены.

«Покамест... баллады сочиняли» — прошла целая жизнь. Но у одних было дело — строили, разрушали, рисковали на цирковой стенке. Слова же, все только сказанное — «гроша не стоит».

Очередной женский вариант — в продолжение историй Станиславы и Баранаускайте — в «Спортивной балладе». Ее героиня, прославившаяся на «волейбольном

поприще», потеряла свою «природную прыгучесть». И надо что-то делать, надо менять славу на крутой поворот в своей судьбе. И она решает: «В какой-нибудь большой и людный город уеду, чтобы затеряться в нем». Собственные межжировские варианты: «Пятидесяти от роду годов, я жить готов и умереть готов». И — тоже растворение в многоликой толпе молочных кафе, полу-подвальных столовых, среди неприкаянных и нищих духом: «Чтобы тенью войти в эти слабые, тихие тени, без прощальных салютов, без выстрелов, без суеты».

А как же все-таки поэзия? Только ли это слова, только ли воображаемые варианты судьбы, в которых лишь и осуществляется свобода поступка?

Отдавая полный отчет себе в том, что он творит, осознавая и деятельно утверждая свои эстетические принципы, Межиров решительно избегает в стихах теоретизирования, умствования, классификации опыта. Он боится замкнутого жизненного круга, завершенности поэтической системы, ставящей предел развитию и непредвзятому восприятию новых жизненных значений.

Как показывает принципиальная для него «Баллада преодоления», он стремится строить свою жизнь и жизнь стиха, исходя из того, что было и что есть на самом деле, — исходя из правды. Не на игре в слова, не в умозрении, не в смене ликов, лиц, личин, а на вращении своей единственной судьбы в жизнь общую.

Можно планировать перемены климата или рост народонаселения, но нельзя заранее планировать и задавать извне перемены в себе и в своей поэзии. До них нужно дожить. А это вопрос самой жизни. Поэтому и кончается баллада вопросом:

Чем познания поздние чреваты —  
Бедой или победой над бедой, —  
Когда в окне туман солоноватый,  
И в горле соль премудрости седой,  
И, как листья горячей дым осенний,  
Горчащий привкус поздних постижений.

Утверждение пережитого опыта, его подлинности и единственной сути не приведено к абсолюту, к покою и спокойствию. Вопрос предсказывает динамику решений.

Сегодняшний итог пережитого и передуманного: поэзия — единственная судьба, поступок — слово, достигающее глубины и точности жизненной правды. Обладаю-

щее неотразимостью стенограммы внутренней душевной жизни.

Того, что написал, — не переделаю  
В пределах треугольного письма,  
Не стану исцелять бумагу белую  
Пророчествами заднего ума.  
И в дневниках военных не исправлю  
Ни слова, ни единой запятой  
Не переставлю — все как есть оставлю,  
Как было в жизни грешной и святой.

Если может быть действие в слове — оно в предельной его правдивости и подлинности. Тогда слово — знак единственной судьбы. Поздние подмалевки его обесценивают. «Я ничего заранее не знал», — пишет Межиров. Поэтическое слово — это реальный путь художественного познания. Не его итог, а противоречивый процесс, как и сама жизнь.

Последняя книга Межирова называется «Проза в стихах» (1982). В ней он с какой-то даже навязчивой настойчивостью снова и снова возвращается к старым темам — к цирку, подтверждая истинную и окончательную приверженность к его рискованной красоте: «Образ подлинный, не мнимый, мной любимый. Жизнь моя». К игре, к спорту, к своему второму я. Но: «Отступило вспять веселье святочное, впереди — крутой и краткий путь». И второе я уже не где-то, не в ком-то другом, оно если не слилось, то, как цепью, приковано к первому: «Тащусь на дачную платформу, тащу свое второе я, ищу приемлемую форму для нашего житья-бытья».

Отныне все, что было спортом, цирком, театром, проигрыванием разных вариантов судьбы, становится единственным и последним, сливающимся в двойном, но цельном образе бытия: «Жизнь ушла, отлетела, поневоле спеша, на лицо и на тело проступает душа». Все, что было прожито, открывает свое существо, является без покровов: события, стихи, душа. Итоговое стихотворение книги звучит так:

Не впопыхах,  
А трудно и медленно, в муках —  
Проза в стихах,  
В чуждых поэзии звуках.  
Выпал глагол,  
И не услышать Исайю,  
Как я пришел  
К этому крайнему краю?

В этом краю  
Рифма — единственный посох,  
Коей крою  
Прозу в стихах безголосых.

В стихах Межирова действительно поселилась проза. Однако в особом своем качестве. Она принесла с собой горькую ноту понимания, что «реальность с идеалом не обязаны совпасть». Твердую волю жить «насушным», «настоящим» с неложной уверенностью: «...мы ищем, играем, сгораем, обрящем»; обостренную совесть, даже, быть может, чрезмерную строгость к себе. В ином ключе, с неизбежной для него романтической самоиронией, Межиров приходит к тому же пониманию прозы в стихе, что и Твардовский, когда проза воспринимается как правда жизни — своей собственной и предлежащего мира.



# Новая гармония

Николай Ушаков

---

**В** поэзию Твардовского действительность вошла огромными социальными пластами. Три начальных тома его Собрания сочинений — это три поры жизни нашей страны: первый том — преобразование деревни, коллективизация — центральная вещь «Страна Муравия»; второй том — война — главная поэма «Василий Теркин»; третий — драматические коллизии и надежды послевоенного времени — «За далью — даль».

Поэты военного поколения знали только две поры: войну и послевоенные годы. Они тоже мыслят этими временными масштабами, исследуя человека в его отношениях прежде всего к событиям и веяниям общественной жизни. И жесткий реалист — «фактовик, промысловик, эмпирик» — Слуцкий, и фантазер, сочинитель сюжетов, погруженный в психологические глубины нравственных вопросов, Межиров целиком вписываются в эти хронологические рамки.

Однако жизнь многолика. Или, говоря строже, имеет много аспектов. Размышляя о поэтике «Слова о полку Игореве», Н. Ушаков писал: «Историк найдет в «Слове о полку Игореве» не сказанное летописцем, ориенталист — новое о Востоке, политик — международное положение того времени, военный — стратегию и тактику, бытописатель — нравы и мораль, географ — список городов и рек, ботаник — сведения о степной флоре, зоолог — о фауне, профессор эстетики — тогдашние взгляды на прекрасное, поэт — Пушкин, например, — спор за живую неповторимую поэзию».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 15—16.

Речь не о том, что поэзия непременно должна нести эмпирическую информацию. Однако ее образы строятся на материале действительности, и «раз изменился мир, значит, изменилось и то, что заполняет поэзию, — подробности мира».<sup>1</sup>

Об этом поэты догадывались очень давно. Английский романтик Уильям Вордсворт еще на грани XVIII и XIX веков, в 1800 году, утверждал: «Мысли поэта направлены на все окружающее... Поэзия — начало и конец всякого знания... Если труды ученых когда-либо и произведут в прямой или косвенной форме материальную революцию в условиях нашего существования и наших привычных представлениях о вещах, поэт и тогда будет продолжать свой поиск; он не только с готовностью пойдет вслед за ученым, откликаясь на общие косвенные воздействия, но и встанет рядом с ним, одухотворяя чувством объекты самого исследования. Сложнейшие открытия химиков, ботаников, минералогов станут такими же неотъемлемыми темами поэзии, как и любые другие, если наступит время, когда эти открытия сделаются общим достоянием, а обстоятельства, при которых соответствующие ученые обдумывали их, будут ощущаться нами как существами, наделенными способностью испытывать радость и страдание. Если настанет время, когда то, что мы сейчас зовем наукой, став общим достоянием, как бы облечется в плоть и кровь, поэт пожертвует свое божественное вдохновение, чтобы помочь этому преображению...»<sup>2</sup>

Испытывая «радость и страдание», поэты проникаются открытиями и изобретениями.

Тютчев во времена Крымской войны, обостренно переживая ее тревоги, впервые ввел в стихи проволоку телеграфа:

Вот от моря и до моря  
Нить железная скользит,  
Много славы, много горя  
Эта нить порой гласит.

Блок, с изумительной достоверностью и пластичностью описавший «винтовой полет» авиатора начала века, предсказал «ужасное» зрелище «грядущих войн» и военный бомбардировщик, «во мгле ненастной земле несущий»

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 16.

<sup>2</sup> Сб.: Писатели Англии о литературе. М., 1981, с. 28.

щий динамит». Вместе с тем он нашел музыкальный словесный образ полета, поставив новое понятие в поэтический ряд, замкнув цепь аллитераций, связывающих старые и новые слова: «Пропеллер продолжает петь». Ведь, по сути, вся звуковая гамма «пропеллера» находит подобие в словосочетании «*продолжает петь*».

Андрей Белый в открытии радиоактивных элементов увидел контуры атомной бомбы: «Мир рвался в опытах Кюри атомной, лопнувшей бомбой...»

В XX веке мир в самом деле так быстро менялся и так изменился, что поэзия просто не могла пройти мимо той повсеместной и ежедневной новизны, которая преобразовывала жизнь.

Футуристы сознательно ориентировали поэзию на новую вещь, на мощь техники — автомобили, авиацию, кинематограф... Но в этом был еще оттенок сенсации, рационализм программ и деклараций. Однако прошло немного времени, совершилась революция — и подъем науки, создание техники, производство новых вещей стали и потребностью, и необходимостью, и первостепенной важности работой. Страна вступала в эпоху индустриализации. Жизнь менялась не только в главном, не только в целом, но по всему фронту, менялась сама ее микроструктура, ежедневный ритм и обиход. В этом тоже была увлекающая мысль. Была динамика, захватывающая чувства.

О происхождении поэзии Н. Ушакова разногласий у критики не было.

«Ушаков — наследник футуризма...», «Машины начинают в его стихах жить, как живые существа»<sup>1</sup> (И. Розанов).

«Поэт индустриальных настроений...»<sup>2</sup> (И. Поступальский).

«Задолго до разговоров и споров о НТР он в своей поэзии предвидел это явление и дал ему эмоциональное истолкование»<sup>3</sup> (Л. Озеров).

«Тяга к научности, к точному, сухому термину...», «конструктивистски» предан «дюралюминию и бетону»<sup>4</sup> (Е. Винокуров).

<sup>1</sup> Розанов Иван. Русские лирики. М., 1929, с. 166 и 175.

<sup>2</sup> Поступальский И. О стихах Н. Ушакова. — Печать и революция, 1928, № 1, с. 101.

<sup>3</sup> Озеров Лев. «Фруктовая весна предместий...» — Сб.: О Николае Ушакове, Киев, 1977, с. 20.

<sup>4</sup> Винокуров Евгений. Остается в силе. М., 1979, с. 168.

«Идеал Ушакова — максимальная индустриальная насыщенность пейзажа»; «поэт факта»; «успешно осуществляет «урбанизацию» природы»<sup>1</sup> (А. Макаров).

Оценки эти варьировались, но по существу не менялись в течение полувека. Их мы находим в первых отзывах на первую книгу «Весна республики» (1927) и в сборнике, посвященном памяти поэта. Правда, развернутые характеристики включали и другие краски, однако в большинстве случаев как производные ушаковского «футуризма», «конструктивизма», «урбанизма»...

Доказательства были постоянные и твердые: «над жарким вздохом паровозов воздушный холод лепестков»; «жесткокрылая цикада, стрекочущий мотоциклет». Строки о новой России: «...ее железная струна гудит по кузницам и горнам». «Разъезд, товарная, таможня», «депо», «паровозы», «дюралюминий и бетон», так легко и непринужденно вписанные в живо струящийся стих...

Это лишь немного из многого. Очевидное и непререкаемое.

«Мне вспоминается, — пишет Лев Озеров, — как в начале 30-х годов молодой Николай Ушаков внушал мне мысль, что поэту нужно знать ремесла и науки, нужно еще заглядывать в специальные издания по отдельным отраслям знания, что это, помимо всего прочего, обновляет словарь поэта, делает его не среднеарифметическим, унифицированным, а точным, реальным, верным действительности. Я видел на столе поэта брошюры и книги по самым, казалось бы, далеким от поэзии отраслям знания: геология, минералогия, нумизматика, строительство шахт, а также книги о северном сиянии, о цвете и природе и о многом другом. Все, что сулило поэту новые знания, новое понимание мира, — все брал он в руки и тщательно изучал».<sup>2</sup>

Короче говоря, устоявшиеся утверждения критики имеют прочные и разносторонние доказательства. К ним не трудно добавить новые. И все они облегчают способ суждения о поэте, о характере его дарования и творческого восприятия.

Но вот какая вещь. Поэзия Ушакова не только и не столько в этой исключительной и отборной новизне. «Футуризм» Ушакова не демонстративен. И если брать сти-

---

<sup>1</sup> Макаров Анатолий. Наш мир — глазами поэта. — Сб.: О Николае Ушакове, с. 262 и 263.

<sup>2</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 20.

хотворение в целом, то «вещественный» его состав никак не сводится к индустриальным, технологическим, урбанистическим приметам. Они вводятся в стих очень осторожно. И есть в поэзии Ушакова другой, куда более последовательный и устойчивый ряд.

Ведь в тех же стихотворениях найдем и такое: «степь свистнет сусликом в ночи»; «океан сухую сушу лижет языком серебряным своим», «в гречихе сотни пчелок медок лелеют молодой»; «прозрачным золотом тычинок дымится розовый циклон»; «черешен розовый трезвон»; «листы березы сладким клеем горят на лунном берегу»; «одуванчиков в лазури пушок кочует голубой»... Нежное, тонкое, лиричное осязание природы.

Ряд не менее разработанный и выразительный! Он-то и поглощает индустриальные приметы. Живая природа у Ушакова меньше всего похожа на описание условий, места и времени действия технически вооруженного человека. В ней происходит нечто совершенно иное, внутренне самозаконное.

Струна распиленных досок,  
твой звук  
медлителен и ровен,  
а лес в снегу,  
и душен сок  
разделанных в сугробе бревен.

Ночей минувших холодной  
горят серебряные ночи,  
и валит жар от лошадей,  
и от снегов,  
и от рабочих;  
крепчает воздух,  
лишь дохни —  
и звезды сыплются охапкой,  
косматые, летят они  
на воротник,  
башлык  
и шапку.

В глубине этой картины первоосновное, корневое начало, всегда прекрасная природа — «лес в снегу», «серебряные ночи», «звезды»... Одним словом — нечто вечное. И оно не мертво, не абстрактно, не метафизично. Оно живет, дышит, меняется. Оно конкретно, как смолистый сок распиленных бревен. Как в ледяном воздухе «жар от лошадей». А звезды-планеты и звезды-снег сияют не в оцепенелой дали, но летят «на воротник, башлык и шапку», то есть прекрасны в своей мгновенности.

В вечной природе всегда что-то происходит. Ее равновесие напряженное. На каждом малом участке противоборствуют жизнь и смерть. И тут все изменчиво, обратимо, невечно. А главное — ново, уникально, неожиданно.

Тулупов золотое пламя  
пурга колышет на ветру,  
и вот  
зубастыми углами  
пила въедается в кору.  
И визг,  
и лязг,  
и вдруг со сна,  
роня космы  
сонной седи,  
как пьяная,  
пойдет сосна  
хвататься за руки соседей.

Жаркая охра тулупов: живые цветочные пятна в холодном зимнем пейзаже. Лязг пилы среди однообразного завывания ветра и такая индивидуальная — «очеловеченная» — смерть сосны, отторгнутой от огромного острова жизни.

Мгновенный лик природы своеобразен. Красота ее особенна. В вечной природе всегда творится нечто непотворимо индивидуальное.

Стих включает и то, что вечно, и то, что временно, преходяще — индустриальную приметку, уникальное наблюдение, новый термин. В сцеплении вечного и мгновенного зарождается поэзия, ее образность, удостоверяющая подлинность происходящего, эмоциональная узнаваемость и дальнедействующая сила. Здесь она современна и здесь же она вписана в культурную и языковую традицию.

Гибель сосны трагична, «...что печальней, что нежней деревьев, тронутых пилою!» И по сути ее жизнь этим не кончается. Миг гибели и нового рождения — самая кровеносная область, область наивысшей эмоциональной напряженности.

Прямой, язвительный смычок, —  
запомнил лес его навеки, —  
он ранит  
скрипку горячо,  
и проступает кровь на деке.

Гибельная пила становится смычком, а лес — скрипкой. Смерть его — источником новой поэзии. Музыка оплачивается: болью дерева, гибнущего ради этой музыки.

Стихотворение Ушакова заканчивается пением уже не символической, а настоящей скрипки.

В этом стихотворении есть рабочий момент. То, что с некоторой натяжкой можно назвать индустриальным мотивом. Есть драматические отношения человека с природой. И есть, наконец, поэтическая традиция, которая обнаруживается в том переходном звене, где пиление сосен уподобляется игре на скрипке и где настоящая скрипка начинает переключаться с ветром, стонущим над порубленным полем.

Нечто такое уже было в русской поэзии. Было стихотворение И. Анненского «Смычок и струны», написанное тем же четырехстопным ямбом:

Какой тяжелый, темный бред!  
Как эти выси мутно-лунны!  
Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны!

«Не правда ль, больше никогда  
Мы не расстанемся? довольно? . . .»  
И скрипка отвечала да,  
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,  
А в скрипке эхо все держалось . . .  
И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось.

У Анненского мука и боль скрипки — расплата за музыку. По сути сама музыка и есть боль. У Ушакова широкий философский план: боль природы — расплата за человеческую деятельность, творимые вещи, культуру (музыку). Но вырастают эти идеи из одного корня: «Сухое дерево попросит как бы пощады у людей» (Ушаков) — «И было мукою для них, что людям музыкой казалось» (Анненский). Из чувства драматизма в природном и вещественном мире, отражающего драматизм человеческой деятельности.

Однако у Ушакова человек, природа, вещественный мир — равноправные участники драмы, в которой так ярко и всесторонне проявляются творческие силы жизни. При всей конфликтности отношений в этом равноправии просматривается возможность гармонии.

По тому, с каким глубоким и подробным вниманием пишет Ушаков «фруктовое цветенье» и «вспаханые доли», «сентября туманы расписные» и зори во льду, «тонких облаков игру» и «цветка на камне ореол», — ясно, что для него это исходная, первоосновная почва поэзии. «Урбанизация» природы для Ушакова не главное.

Он не подступает к ней с заранее заготовленными абстракциями и нормативами прекрасного. Это — живая питательная среда стиха. Материал необыкновенно пластический, с большими внутренними возможностями, деятельно устремленный.

Чтобы так написать природу, нельзя любить ее любовью дилетанта. Надо уметь увидеть ее через традицию русской пейзажной лирики. Не только ощутить красоту природы вообще, но проникнуться своеобразием тончайших оттенков, найти точное слово, отделяющее конкретно-жизненное и особенное от общей поэтичности, от литературной условности пейзажа. Идти дальше традиции, от которой остаются не только вечные ценности, но и «абстрактная красивость, то есть красота, замученная копиистами».<sup>1</sup>

Это — трудно, труднее, чем назвать и описать новую вещь.

Природа в лирике Пушкина и Баратынского, Лермонтова и Некрасова, Тютчева и Фета, Бунина и Блока, Анненского, Есенина, Ахматовой явилась не только в блеске своей красоты и живописности. В ней были открыты множественность и разнообразие переходных положений. Удивительное богатство конкретных проявлений и качеств. Русский пейзаж одушевлен рефлексамии самых разнообразных психологических состояний — любви и горя, радости и сердечной муки, вдохновений ума и пронзительных интуиций. . .

На фоне этой традиции мгновенно увядают любительские декоративные красоты, условные литературные формулы или бурные изъяснения восторгов по поводу величия природы.

Е. Адельгейм вспоминает: «. . . Николай Николаевич очень любил Фета, восторгался им и, быть может, больше,

---

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 45.



чем у кого-нибудь другого из поэтов XIX века, у него учился».<sup>1</sup>

Это — не только студия пейзажной живописи, но и высочайшего уровня школа психологического реализма.

Оттого в поэзии Ушакова природа и не ощущается как описательная картина или пейзаж. Даже редчайшего качества наблюдения не бросаются в глаза. Природа — с ее вечной красотой — часть непрерывно творящейся жизни.

2

Ряд новаторских индустриальных образов. Ряд тончайших образов природы.

Певец техники. Проникновенный пейзажист.

Строки Ушакова о дружбе подсолнуха с домнами были подхвачены с особым энтузиазмом. Четкая и образная формула сосуществования природы и индустрии. Она, казалось, окончательно все ставила на свои места. Мирный договор скрепляла печатью.

Ушакова хвалили, что он, воспевая технику, *не отрицает* природу. Более дальновидные писали об их единстве и взаимодействии.

Одно из самых точных суждений находим у Е. Адельгейма: «В отличие от многих своих современников, он снял и разрушил не только противопоставление природы технике, но и техники — природе. В цельной картине мира, которая с самого начала встала перед поэтом, они выступили в новом синтезе, как один источник поэтического».<sup>2</sup>

Но по сути это лишь внешнее рядоположение. Оно может быть принято как публицистический эквивалент сложной эмоционально-эстетической связи, которой объединены в стихах Ушакова изначальная природа и природа, сотворенная человеком.

В поэтической декларации молодой Ушаков мог даже написать о «зависти» природы к заводской мощи, к железным плодам. С радостной ошеломленностью восхититься:

По дну ползучего оврага  
в воронограй,  
в переполох

10

<sup>1</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 136. Е. Адельгейм интересно пишет о фетовских мотивах и образах в поэзии Ушакова. О споре Ушакова с Фетом и овладении «той частью действительности, которую Фет выводил за рамки поэзии» (с. 132).

<sup>2</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 131.

идет мятежное Чикаго  
на огурцы  
и на горох.

Суть все же не в этих дипломатических встречах природы и техники, независимо от того, какими итогами они увенчиваются: не отрицают друг друга, сосуществуют, содружествуют, интегрируются. . . Все это внешние публицистические выводы, подсказанные темами, материалом, вещественным составом стиха.

На глубине, в поэтическом восприятии у Ушакова не только нет принципиальной противопоставленности природы и техники, — даже преднамеренной, заданной сопоставленности он стремится избегнуть.

Занят он состоянием творческого брожения и преобразования жизни. Прибавлением и накоплением прекрасного как в самой действительности, так и в поэзии.

Всмотритесь в молекулярное строение ушаковского образа. «Антенн серебряные струны и в птичьем горлышке струна» — кто скажет, какие струны здесь звучат естественнее и натуральнее?

Пернатый край,  
какие дни,  
какие шелканья  
и гуды  
от соловьиной стукотни,  
от молоточков ундервуда!

Противоречат ли каким-то образом молоточки ундервуда весеннему щебетанью и капели, выделен ли этот образ из общей системы, противопоставлен ли другим?

И дрожь,  
и звон,  
и слиты спицы,  
и ты летишь  
из-за угла, —  
стальная  
зоркая  
зарница —  
мимосверкнувшая стрела.

О чем это? О каком природном явлении? Это та самая «жесткокрылая цикада, стрекочущий мотоциклет». Он же — зарница, пронизывающая «прах и смерчи». Мотоциклет — такое же чудо природы, как вихрь или молния.

Так исподволь — одушевленно, эмоционально, самозабвенно — начинает жить мир вещей, техника, индустрия.



Иные из них просто восхитительны: «такие стройные рули, такие скроенные крылья». В стихах Ушакова нет эстетической обособленности вещей, подчеркнутости уникальных технологических новинок, преднамеренной игры с современными подробностями.

Вообще нельзя сейчас даже вообразить мир без вещей. Возвращение их к природному материалу было бы великим бедствием. Стоит представить на миг, как «по разбомбленным трассам бегут, бегут от вас бумага и пластмасса», «кирпич и черепица», «и спичек коробок бежит, бежит в осинник». Это возвращение к первобытному состоянию, до сотворения вещей — варварское разрушение красоты.

Теряет взрытый мир  
тона,  
оттенки,  
краски.  
Смотрите, —  
ворон взмыл  
с машины типографской.

И снова дикий брег,  
и стать рудой металлу,  
во всем обратный бег  
вещей к их матерьялу.

Вещи вылеплены из бесформенного материала. В них есть высокая творческая сущность. И Ушаков без труда ее обнаруживает.

Он не перепрыгивает от природы к вещи. Он просто не видит между ними пропасти. Они не существуют для него раздельно. Соединены нитью эмоциональной непрерывности.

Живая жизнь и индустрия находятся в едином эмоциональном ряду, в эстетическом равенстве. И ни то, ни другое не нуждается в подчеркнутой эстетизации.

Эта операция проводилась не самим поэтом, а критикой, ради публицистической актуализации его лирики.

3

В стихотворениях Ушакова «слов было меньше, чем образов». Парадокс Льва Озерова выражает общее мнение о необыкновенной образной уплотненности его стиха.

Все статьи и заметки Ушакова — прославление образа. В доказательство образного богатства ушаковской поэзии приводят обычно исключительную наблюдательность поэта, свободное владение вещным миром, редкостные детали и подробности.

Ушаков образность понимает более широко.

Оттого стих Ушакова не ломок, не прерывист, не тяжеловесен. А есть в нем легкость, крылатость, грация. Стих его текуч и звучен. Он великолепно инструментован, отличается исключительным рифменным разнообразием, интонационной и мелодической гибкостью.

«...Поэту следует извлечь из материала своего искусства все, что этот материал ему предоставляет.

...В наших силах заставить язык работать на слаженность стиха, на пригнанность друг к другу его частей.

Аллитерация — одно из средств организации стиха, цемент, скрывающий слова друг с другом».

Стали также чуть ли не поговорками знаменитые ушаковские формулы: «Чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь»; «Как все это нежно в жизни, как все это в книгах грубо!».

Обособленность художественной детали и афористическая формула — это лишь некий итог поиска, одна из граней развития поэтической мысли. Формулы легко цитировать и с их помощью объяснять стихи. Афоризмы сами себя объясняют. Дают готовый вывод.

Но остается скрытым сам путь художественного постижения. А именно на этом пути складываются главные эстетические значения. Экспрессивно-эмоциональный сюжет, произвольно влияющий на восприятие, формируется в глубине стиха.

«Современный реализм плотнее. Поэзию оставляют гомеровские перечисления. Из нее уходит подробная последовательность в изображении действительности. Характеры и эмоции не описываются, но присутствуют между строк».<sup>2</sup>

Вот тут-то и следует сказать, что образность, наблюдательность, афористичность, точность Ушакова особого рода.

Не трудно быть точным, измеряя величину вещей, подающихся количественному учету. Но такого рода характеристики в поэзии мало что значат.

---

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 36.

<sup>2</sup> Там же, с. 12.



нок, как будто в небе птичий поединок и ночь светла от белого пера» — это не просто три оттенка белого снега из разных стихотворений и не три приближения к единственной точности, а три самостоятельные эмоционально-экспрессивные ситуации, где снег выглядит нарядно и торжественно («пепел зим»), по-домашнему просто («сахарок»), нежно (белое птичье перо).

И это далеко не все. «Полуснег», «полудым» кочует над льдиной. «Дождинка, и уже снежинка сквозь сучья падает с высот». Летучий пепел серебрит булыжники площадей и спешит «в сражение темноты и света». «Скобяные брызги снегопада пролетают. . .»

Смысл, казалось бы, такой простой формулы — «мир творился в мелочах» — вовсе не столь однолинеен, если проанализировать «мелочи», которые занимают Ушакова.

Дело ведь не в том, что поэт прежде всего интересуется малые вещи, тесно окружающие человека, его бытовая «скорлупа» — убранство жилья, утварь, одежда. . . Это явным образом противоречило б домам и шахтам, турбинам и паровозам, вокзалам и депо — той одушевленной «техносфере», в которой живет и трудится его герой, воспринимая ее как продолжение природы, как часть единого бытия. . .

Дюралюминий и бетон,  
я вас любил не только в детстве,  
вы намечали верный тон  
первопримет —  
причин и следствий.  
Какие виделись сады,  
какие мостовые фермы,  
какие крылья с высоты  
восторг свой  
предлагали первый!

Какие же это мелочи!

Да и сама природа увлекает Ушакова не только нежными оттенками, полутонами, переливами. Она может быть грозовой: «Гроза наступает. Раскат за раскатом. Летит с тополей золотистая вата». Может быть напряженно деятельной: «Воздух свеж от предвечерних рос, облака уходят на Чугуев, и спешит за ними грузовой». Не обязательно близкой — садовой, огородной, законной, — но и дальней: льдами Севера, горами Кавказа, пустынями Монголии и Средней Азии, наконец лунным пейзажем. . .

«. . . Литература утомилась от этой, как ее называли прежде, «малой живописи», пресытилась яркой деталью,

выпуклой подробностью, увиденной под разными углами зрения и с разных точек различной отдаленности и высоты, во всем блеске соотношений и сопоставлений»,<sup>1</sup> — заметил Ушаков.

Не снимается ли тогда сам собою вопрос о «мелочах»?

4

Поэзия Ушакова по сути открыта со всех сторон и жадно обращена ко *всему* миру. Она любознательна и чужда ограничительным запретам.

Предметный мир в его стихах размыкает свои границы вглубь:

В них —  
всех предметов очертанья,  
изображенья всех примет,  
которым найдено название,  
которым и названья нет.

Здесь тоже, как в описании явлений и ситуаций, его интересует формула перехода, скрытая диалектика предметов. Ушакова занимает не столько законченная, ограниченная в пространстве и точно очерченная вещь, сколько вещь возникающая, творящаяся, неназванная. И даже такая, что из-за своей неуловимости неназывается.

Другое направление — от конкретной вещи вширь и в обобщенную суть бытия:

Не кратковременная мода  
и не проблемный фельетон,  
весь мир —  
все люди,  
вся природа,  
вся суть пространств,  
весь смысл времен...

И все же «мелочи» Ушакова занимают. Но совсем в другом роде.

Он не допускает в стихи абстракций, умозрений, схем, логических конструкций, рассудочного пафоса...

Но не увлекает его и перепись номенклатуры, статистика примет, перечни, прейскурранты... Описательность и натурализм в любом их качестве.

---

<sup>1</sup> Ушаков Николай. Седьмое поле. — Радуга, 1971, № 12, с. 130.





ки, летчики, рабочие депо, «адмирал землечерпалок», счетоводы. . . Индустрия и техника, как и живая природа, — это среда их обитания, сфера труда, источник существования. Герои Ушакова естественно и просто самим образом жизни связаны с этой «техносферой».

Даже самые поразительные достижения, самая редкостная и передовая техника в поэзии Ушакова не элитарна, а глубоко демократична. «С почтой сверкнул самолет реактивный, крикнул весенним гусям — нажимай!» В этом реактивном чуде важна бытовая «мелочь» — самолет с почтой. «Демократизированный», трудовой, служащий средством массовой связи.

Не менее обыденна и лунная «тележка»:

Все молчит от века и до века.  
И ей снятся  
наши небеса,  
ровная рысца  
лошадки пегой,  
мягкая дорога  
и телега —  
теплый колос  
возле колеса.

Он очень земной, этот луноход. Сны у него земные. И происхождение его не аристократично. По сути он дальний и прекрасный родственник неуклюжих телег, что влекли по крестьянским полям пегие лошадки.

«Техносфера» в поэзии Ушакова непосредственно приближена к простому человеку. И в том смысле, что он живет в ней, и в том, что она служит ему, отражает его ежедневный быт.

Песок перрона хрустнет круто,  
и в дверь заносит  
кондуктор дальнего маршрута  
фонарь и осень.

.. Гостеприимные скворечни  
сквозь сучья реют.  
Зайдет в контору огуречник,  
узнает время.

... Свои мешочки вскинут парни.  
Вновь хрустнет гравий.  
Товарищ с ближней сыроварни  
кашне поправит.

Человек идет на перрон, в контору, на сыроварню, а позже — садится в сверхзвуковой самолет, настраивает

«угломерный инструмент с Земли на звезды», забрасывает «якоря Земли» в Галактику со спокойным чувством рабочего достоинства. Не удивляясь и не восторгаясь своей исключительностью или исключительностью момента.

Для этих людей как раз нет ничего удивительного и неожиданного в подсолнухе, выросшем рядом с домной. В яблоневых лепестках, летящих на паровозы. В новых заводских корпусах, наступающих на огурцы и на горох. И что «вся в земных судах Галактика». Так складывается, так идет жизнь. И эти люди спокойно и деловито осуществляют ее веления.

Ушаков вникает именно в эти социально-психологические «мелочи». Его влечет не патетическая индустриальная панорама, а то, что творится в цехе и депо, на реке и в поле, на верстаке и в счетоводческой конторе, в конструкторском бюро и на площади недавно выстроенного нового города. Ушакова интересует рабочее место человека. Деятельный момент, когда его рука касается железа и начинает чинить сломанную машину, щелкать на счетах или устанавливать теодолит.

А здесь исключительно важны штрих, деталь, подробность. Ценна всякая мелочь. Без них картина не эмоциональна, а следовательно — не эстетична. Теряет право войти в стих. Точно уловленная мелочь, в ушаковском понимании, — основа достоверности, доказательности, подлинности. Она способна свидетельствовать о вещах и делах самых серьезных и важных.

5

В поэзии Ушакова индустрия, новейшая техника народна, демократична. Но не опрощена и не снижена. Она остается неизменно прекрасной. Не просто описанной или поименованной, но «помноженной» на образ, в каждом частном случае эмоционально и эстетически значимой.

Справедливо пишет Е. Адельгейм, что Ушаков ориентировался «на производственно-технические прозаизмы, но служили они не взрыву классических основ, а их обоснованию и укреплению, не разрушению *старой* красоты, а извлечению красоты *новой* — чтобы она жила *рядом*».<sup>1</sup>

Только для удобства анализа мы на минуту обособили индустрию как тему. По сути же она входит в гармоническое мироустройство целого.

---

<sup>1</sup> Адельгейм Е. Остаются стихи. М., 1979, с. 112.

И в полном сиянье,  
и в блеске листов лучезарных,  
в коричневой накипи,  
в бурой,  
в багровой,  
в рудой,  
в багряной,  
в пурпурной  
проходят составы товарных  
с пшеницей из Таганрога,  
с бакальской рудой.

«Бакальская руда» и «составы товарных» — лишь одна из примет осени в гамме ее пылающих красок. Временная и социальная конкретность — в строе поэтических чувств.

В поэзии Ушакова «свет красоты» «сливает... в одно нераздельное целое», казалось бы, обособленные миры. «Прием, открытый Ушаковым, — пишет Е. Адельгейм, — в сущности не был *только приемом*, а всеобъемлющим эстетическим принципом: открытием прекрасного нового в синтезе с прекрасным старым...»<sup>1</sup>

На массиве,  
заселенном  
сумраком и тишиной,  
красный дождик стал зеленым,  
тронув светофор ночной.  
По автобусу стекает,  
а посмотришь-поглядишь —  
вдоль по крышам пробегает,  
пробует  
железо крыш.  
Покидая эмпирей —  
полутени вышины,  
правит завязи апреля,  
ладит узелки весны.

Е. Адельгейм точно определил новое качество поэзии Ушакова. У него урбанистические детали за сеткой дождя уже не ощущаются как прием, как полемически ориентированные против «эстетного», очищенного от всего «лишнего» пейзажа.

Ушакову, пожалуй, нет даже нужды преднамеренно стремиться к синтезу «прекрасного нового... с прекрасным старым». Жилой массив, окрашенный под светофором «зеленым» дождиком, — это непринужденное наблюдение, сделанное в привычной для поэта среде. Это пре-

<sup>1</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 138.

красное в полном его объеме, где естественно осуществлена эмоциональная непрерывность между природой и городом, тонким живописным зрелищем и слегка рационалистическим знаком метафоры («завязи апреля», «узелки весны»).

К Ушакову неприменимо понятие — прозаизация стиха. Как будто и в самом деле такое уж достоинство — впадение стихов в прозу. Но можно встретить и такое утверждение. «Творческая практика Ушакова — вся! — на стороне прозаизации стиха. Быть может, поэтому его строка так молода, так пленительно чиста — живой водой промыта»,<sup>1</sup> — пишет Эмиль Январев.

Хочется воскликнуть: не может быть! «Лета к суровой прозе клонят». Молодость — поэтична, и «пленительная чистота» — особая, хотя и не исключительная, привилегия поэтического.

Но сам Ушаков, как вспоминает Л. Вышеславский, похоже, поддерживает прозаизацию: «Поэзия — не дух святой, а самолет, который тяжелее воздуха, и она не должна бояться самых «прозаических» грузов. Поэзия не должна быть слишком поэтичной». Однако Вышеславский дальше оговаривается: «... вместе с тем он с негодованием отрицал нарочитый аскетизм в поэзии, нарочитую ее «прозаизацию», слишком большое „приземление“».<sup>2</sup>

Трудно и тут согласить призыв не бояться «самых «прозаических» грузов» и *негодование* на «нарочитую» прозаизацию. Берите самое прозаическое, но прозаизируйте не слишком!

Мне кажется, критика порядочно запуталась в таком очевидном понятии — прозаизация — и стала смешивать его с поэтизацией.

Но что же делать с «самым «прозаическим» грузом»? Его, как мы видели, Ушаков и правда не боялся. Он без ограничений забирал его в свои стихи, но стихи оставались стихами. Или, если продолжать сравнение с самолетом, — легко взлетали.

Окинем взглядом ушаковские прозаизмы.

И на извозничьем дворе  
хомут и вожжи на заборе  
в густом и нежном серебре,  
как утопающие в море.

<sup>1</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 187.

<sup>2</sup> Там же, с. 59—60.

Забор, хомут, вожжи — быт и проза. Но в какой оправе! «В густом и нежном серебре». В серебре, уподобленном морю.

В поэзии Ушакова трудно найти даже одну прозаическую строчку. Стих он не прозаизировал, не снижал. А нагружая его прозой, одним прикосновением превращал ее в поэзию. Груз становился легким, стих — парящим.

Давным-давно, еще в 1924 году, Ушаков написал стихотворение «Соль»:

Кругом полынь и привкус хины,  
и, крепким натром солона,  
цветную от лучей равнину  
чуть лижет  
ровная волна.

...У солеварни,  
как пристало,  
звездой крупчатой полон чан,  
но каждое зерно кристалла —  
иголок  
и зубцов колчан.

А ты,  
стихам сиять позволяя,  
стеснил оправой трудных строк  
крупинку  
драгоценной соли,  
полыни  
горький ветерок.

Это имеет отношение к прозаическому и поэтическому в стихах. В раннем стихотворении поэта приоткрыт коренной принцип всей его поэзии. Полынь, вкус хины и соли, солеварня — вся эта проза оттеняется, как серебром, «оправой трудных строк», чтобы стихи сияли и радовали, сохраняя вкус жизни: «крупинку драгоценной соли, полыни горький ветерок».

То же будет с наливными баржами и дредноутами, вагонами и буксами, нефтяными разводами и зеленой олеонафта. На них падут зыбкие отражения прекрасной природы, сдержанное чувство восхищения творческим моментом. Они будут мастерски закованы в великолепно слаженный стих. «Мир, на образ множимый», станет новой красотой, плодоносным зерном поэзии.

«У Николая Ушакова поэтическое познание мира входит в круг поэтического любования миром»,<sup>1</sup> — точно пишет Лев Озеров.

<sup>1</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 21.

Внешний образ в этой «оправе» музыкально озвучивается. Подчиняется гармонии целого. Стих обретает легкость. Даже ранний Ушаков если не музыкален в общепринятом смысле, то ритмически очень сложен, четок, стремителен при внутренней интонационной свободе. Включивший в себя «прозу» жизни, его стих эстетически организован, находится в гармоническом равновесии.

6

В 1967 году Ушаков написал стихотворение «Иоганн Себастьян Бах»:

Мне дорог Бах...  
Ну, как бы вам сказать,  
не то чтоб нынче музыки не стало,  
но вот такого чистого кристалла  
еще нам не являлась благодать.

Какое равновесие страстей,  
какая всеобъемлющая совесть,  
какая удивительная повесть  
о брошенной  
в века  
душе моей!

Это — образ высочайшей гармонии, в создании которой участвуют музыка, совесть, душа. И образ огромного духовного пространства — всеобъемлющего, уравновешенного, протяженного на века.

Ушаков последнего десятилетия ищет «свободные от быта слова о струнах при луне», вступая во владения музыки, тончайших эмоциональных обертонов и развеществленных поэтических образов, которые в силу традиций в самой своей условности содержат некий постоянный запас поэтического магнетизма:

Ах, эти струны,  
эти страны  
в разрывах неба под луной!  
Ах, этот разговор туманный  
с бесплотностью  
и тишиной!

Ах, эти призраки  
и тени,  
воспоминания  
и сны —  
как фотографии растений  
сквозь недоступность глубины!

За многократной кисеей  
они звучали — не звучали,  
как будто  
обещали все  
и ничего не обещали.

Верный себе, Ушаков и здесь будет стремиться увидеть и изобразить музыку, говоря о «разрывах неба под лунной», сравнивая бесплотные призраки с фотографиями «растений сквозь недоступность глубины», с завесой «многократной кисеей». Но все же «разговор туманный с бесплотностью и тишиной» до конца не переводим на язык конкретных образов и реалий.

Самое главное остается недосказанным. Некая невыразимая тайна заключена в «пустоте» традиционно-условного, даже банального, но все же эмоционально не угасшего образа «струны при луне»: «Случалось им — и в гладкий стих они ложились идеально, и было от стихов пустых успокоительно-печально».

Эти строки о пустоте произнесены с грустной интонацией, но в них нет иронии. Дальше — признание, которое сделать, видимо, не так легко и просто: «Случалось — эта пустота и мне оказывала милость... Ведь беззащитна красота и обходительна краснота». То есть «оказывала милость» музыка, хрупкая красота. Приоткрывала лицо тайна гармонии, что скрыта за словами, лежит глубже вещественного или живописного образа.

Работая над книгой «Теодолит», Ушаков писал одному из своих корреспондентов: «Сейчас я задумал книгу, где пытаюсь найти каждому стихотворению выраженный мелодическим словом образ, что в традиции русского напевного стиха. Хотелось бы достичь этой напевности строки при одновременной «прозаической» ее точности».<sup>1</sup>

Ушаков не признавал моду на интеллектуальную или философскую поэзию. Он темпераментно оспаривал попытки «выйти за пределы своего искусства в философию и в науку». Л. Вышеславский вспоминает: «Николай Николаевич явно отрицательно относился к таким попыткам. Он говорил, что не верит в существование особой интеллектуальной поэзии, точно так же, как и в существование особой научной поэзии. Существует не научная поэзия, а рождаемые знанием удивительные образы. В поэзии нас не устраивают завитки рассудительного красноречия,—

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Новикова Мария. «Мир, на образ множимый». Киев, 1970, с. 142.



глубина интеллекта не в них, а в живом, непосредственном отношении к реальным вещам и явлениям. И поэт приводил в пример пушкинское «Мороз и солнце». «Это не только погода, — говорил он, улыбаясь, — но и философия!». <sup>1</sup>

О себе он писал: «Я не философ. . .»; «Я не мыслитель, не стратег, не чемпион арен и кортгов, — я с малой буквы человек, я из застенчивых, но гордых».

Ушаков глубоко чувствовал «притяжение земное», жизнь в ее непосредственных проявлениях. Но одновременно и в ее творческих возможностях, преобразении и возвышении, когда она «внимает музыке воздушной».

«Лирика не может быть бесконфликтной, и конфликт в ней не только разность лирических героев и противоречивость их чувств, но и неизменное столкновение, так сказать, земного и небесного». <sup>2</sup>

Вот почему, начав стихотворение с «малой буквы» и «притяжения земного», он закончит символом полной поэтической освобожденности и «невесомости»: «И на вселенную гляжу зеницами, а не глазами. И в Синий космос выхожу под Голубыми парусами».

Ушаков даст ряд земных, чернорабочих определений поэзии: поэзия — «геолог», поэзия — «географ», поэзия — «радистка». Это — ступенчатый подъем ее ввысь, от подземного исследования и наименования к передаче исключительно поэтических вестей:

Внимание,  
внимание:  
радирует сквозь годы  
страна очарования  
за далью непогоды.

И сколь бы тщательно ни занималась поэзия исследованием и описанием, как бы глубоко она ни заземлялась, какой бы точности ни достигала, на другом ее полюсе — «страна очарования», «Синий космос», «струны при луне». . . То есть — красота в своем идеальном качестве, гармония, тайна вечно прекрасных поэтических значений, недостижимость конечного определения, абсолютной формулы поэтического:

Над маковой коробочкой  
дыхание левкой,

<sup>1</sup> Сб.: О Николае Ушакове, с. 51.

<sup>2</sup> Ушаков Николай. Состязание в поэзии, с. 28.

как маленькое облачко...  
Но что это такое?

В полупустыне здания  
деревья — вот так штука!  
Поэзия, ты знание,  
но в чем твоя наука?

Поэзия не предлагает окончательный итог, не замыкает свою систему наглухо. Она незавершена, как незавершен сам мир: «Мир незакончен и неточен...» Поэзия владеет образом, она может «на яростном гончарном круге» придать ему форму, из глины извлечь мысль (чтоб мир «из глины мыслью стал»).

Она может бесконечно приближаться к точности, исследуя вещный его состав, непрерывно творящееся чудо ежедневной жизни с ее поразительными новостями.

Уходить в глубины музыки, в тайны неназываемого и неизреченного, интуитивно — чувством — постигая его суть: «И мысль опять — как чистый холод, а на душе теплым-тепло».

В этой поляризации тайны и точности — секрет пушкинской гармонии:

Дана загадка на века  
гармонии необычайной, —  
поэзия живет,  
пока  
ее возникновенье — тайна.

Поет народная душа,  
высокой точностью томима.  
Загадка — тем и хороша,  
что,  
может быть,  
неразрешима.

Для позднего Ушакова поэзия существовала как бы в двух лицах: бесконечно точного и таинственно-неуловимого.

Точность является в локальном вещно-живописном образе, строгости эпитета.

Тайна — область музыки, тончайшая материя эмоций, возникающая сверх непосредственного и даже переносного значения слов, та, что создается их порядком, сцеплением, созвучием, их оглядками друг на друга и неожиданным сближением. А больше всего — напряженнейшим стремлением поэтической мысли реализовать себя, само-



Все внимание будет теперь сосредоточено на этом внутреннем постижении, где вещи уже утратили свое первенство. От них остались лишь более или менее явные следы эмоций и воспоминаний.

Материальная структура этого пространства трудно определима. Его вещественная плотность исчисляется тем, «что навеки осталось, хотя и *ушло навсегда*».

При всем том Ушаков не вступает на путь умозрений, не пытается распять «музыку воспоминаний» или «мелодию надежд» на линейных схемах железных силлогизмов. Внутреннее пространство не цепенеет в метафизической неподвижности, а живет жизнью, порой более интенсивной, чем столь ценимые им новые вещи.

Привычный путь игла свершает.  
Пластинка —  
больше ничего,  
но голос по миру блуждает,  
он ищет тела своего.

Для этой песни нет границ и времени. Этот голос отделен от тела и все-таки живет неуничтожимой жизнью, как и «всеобъемлющая совесть» музыки Баха.

Вообще, для Ушакова теперь важно чувство всеобъемлемости, целостности, бесконечности: «Творишь легенда, песня пойся — жизнь без начала и конца!» Тоньше сама материя мира, сложнее и одухотвореннее ее превращения: зимы — в весну, снега — в яблоневое цветенье, ощущения жизни — в стихи и надежду:

Будто ласточка  
между стволами  
по фруктовым садам  
пронеслась.

И опять  
обернулась стихами  
и надеждой  
опять назвалась.

Путь поэтического чувства стал протяженнее, гармоническая линия, соединяющая малое и большое, смелее, округлее, мелодичнее: «Среди пространств, среди времен ликуют пчел виолончели: весна вокруг, весна кругом!» Пчелиная виолончель поет не только в сердце весны, но и между пространств и времен. Или в другом стихотворении: «Пчела висит над синей бездной, а дальше фирн, а дальше лед».

Впрочем, Ушаков тут же может несказанно и удивить



Вообще в последних книгах Ушакова сильнее выявлен психологический подтекст. Более глубоко и драматично чувство личного времени: «Не ограничено пространство, но время, время истекло». Нам дано понять, что высокая гармония достигнута не созерцательной обдуманностью, а мужеством человека, понимающего трагическую подоснову бытия, но гордо прожившего жизнь, приняв ее как великий дар и великую красоту.

Укоренившееся представление об Ушакове как о певце индустрии, специально насыщающем поэтический пейзаж техникой, а стихи — инвентарной переписью вещей, материей исключительно прозаической, односторонне и несправедливо. Весь наличный состав бытия Ушаков обращал в поэтический образ. Вне образа — описательно, номинально — для вещи или явления путь в его стихи был закрыт.

Неверно также зачислять его в прямые наследники футуризма или конструктивизма. Он был одним из культурнейших наших поэтов. Его внимательным читательским глазом прочитана вся русская поэзия от «Слова о полку Игореве» и Кирши Данилова до наших современников — А. Твардовского, Б. Слуцкого, Е. Винокурова, А. Вознесенского... Преимущественным его вниманием пользовались Державин, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Анненский, из современников — Маяковский, Асеев, Багрицкий. Среди них надо назвать трех поэтов, которых он читал особенно внимательно, — это Державин, Фет и Анненский.

В их стихах он находил, проявившиеся в разных аспектах, качества, которые его глубоко интересовали, — обостренную наблюдательность, предметность, умение видеть современную вещь, находить новые жизненные признаки. И вместе с тем создавать вокруг них поэтический ореол, прослеживать их вибрацию в силовом поле человеческих эмоций, социального и духовного самознания.

Ушаков стремился материализовать эмоции, как это по-своему делали и Анненский, и Маяковский. Его отношение к поэтической мысли можно определить словами Вордсворта, который был убежден, что в поэзии «постоянный поток наших чувств модифицируется и направляется нашими *мыслями*, которые, по сути дела, обозначают испытанные нами ранее чувства»<sup>1</sup> (подчерк-

<sup>1</sup> Сб.: Писатели Англии с литературе. М., 1981, с. 21.

нуто мною. — А. У.). Поэтическая мысль для Ушакова тоже была чувством, картиной, образом. Варварский «фламандизм» Державина дополнялся конкретным, опирающимся на точное наблюдение психологизмом Фета, системой отражений вещей в духовном мире человека Анненского.

Анненский был для него особенно притягателён. Работа Ушакова с современной вещью, поиски точного эпитета, нового слова и термина, понятий науки и технического обихода, способных создать новый поэтический образ, придать стиху жизненную энергию и силу, не были для него единственным и главным.

Чуждаясь открытого психологизма, прямого изъяснения чувств, рационалистического философствования, он развивал традиции русской классической лирики с ее глубоким психологическим подтекстом, нравственной требовательностью, поисками смысла жизни и творчества. Но высказать себя он хотел через наблюдение, изображение, сгущенный предметный состав стиха. Ушаков считал, что «мороз и солнце; день чудесный!» — не только картина, не только чувство, но и философия, русский взгляд на жизнь. И поэтому ему был сугубо интересен путь от предметного состава стиха в сферу эмоций, в сферу духа, который проложил Анненский. Способ сделать обыденное слово знаком напряженного переживания и внутренней борьбы.

Однако Ушаков с самого начала был художником иного склада, другой исторической эпохи. Анненский так и остался поэтом «неразрешенных разнозвучий», поэтом трагического разлада со страшным миром. У него обыденное слово страшно.

Мир Ушакова чист, светел и уравновешен. В его стихах не было прозы. Беря в стихи рядовую вещь, простого человека — своих счетоводов, машинистов, пенсионеров, — он не снижал их до прозы, а возвышал обыкновенное до поэтического.

Помноженная на образ жизнь являлась уже поэтической стороной, как новая красота, как новая гармония.

## «Эпох соприкасатель»

Леонид Мартынов

---

**Л**еонид Мартынов, кажется, прямо продолжает Николая Ушакова. Младший его современник (Ушаков родился в 1899-м, Мартынов — в 1905 году), он словно ступает ему вслед. В стихотворении «Натура» он чуть ли не буквально подхватывает идею Ушакова о «первоприметах» времени:

Моя художественная мастерская,  
Заваленная кипами газет,  
Полна твоих блистательных примет...

Но, углубляясь в чтение, замечаешь какую-то иную ноту, далекую от уравновешенности Ушакова, от той лирической мягкости, соразмерности, мудрой осмотрительности, с которой он строит свой поэтический мир:

..И никаких прикрас не допускаю,  
Тебя сгущеньем красок не ласкаю,  
Да в этом, собственно, и нужды нет,  
И лишнего не делаю мазка я,  
Рисуя твой доподлинный портрет  
Из сообщений и опровержений,  
А ты, полна побед и поражений,  
Нетерпеливо смотришь на меня  
Через клише, чьи клеточки зияют,  
Как ночь, а на устах твоих сияет  
Стереотипная улыбка дня.

Из яблоневых садов Ушакова мы попадаем в колючий вихрь событий, в перепады сообщений и опровержений, в центр информационного взрыва. «Натура», которую пишет Мартынов, освещена контрастно. Блистатель-



ные приметы — и клише. Нетерпеливая требовательность — и замершая стереотипная улыбка.

Ушаков еще до революции кончил Первую киевскую гимназию. В своих юношеских несамостоятельных стихах прошел выучку не только у классиков, но и у символистов. Мартынов начал с «футуризма», но, как он признается, не с Бурлюка и Крученых, даже не с Маяковского — он в детстве вообще не испытывал ни «малейшего интереса и внимания к поэзии», — а с футуризма, который был заключен в самой жизни:

«Лазать на паровозы было любимейшим развлечением моего детства. Я любил сопровождать отца, идущего по своим строительно-техническим делам в товарные пакгаузы, через которые проходило все, в конце концов попадающее в городские магазины. Любил встречать поезда, особенно товарные. Ведь все, что появлялось в городе, прибывало по железной дороге — и сельскохозяйственные машины, и автомобили, и локомотивы. Даже аэроплан летчика Васильева, взлетевшего, кажется, в 1912 году с ипподрома, прибыл на железнодорожной платформе. Как же мне было не любить железной дороги, на которой я вырос, этой железной дороги, возглавляемой красноколесными металлоголосыми локомотивами. Я очень увлекался ими, я рисовал их, играл в них, я даже сооружал зимой их подобия из снега».<sup>1</sup>

Из всего разнообразия жизни детский взор выбирает прежде всего «машины, аэропланы, автомобили, дирижабли, дредноуты, железнодорожные катастрофы...»<sup>2</sup>

Этот новый, создающийся и совершенствующийся мир в сознании мальчика даже противостоит традиционному природному миру: «Меня интересовало совсем другое: техника! Причем техника в самом широком смысле этого слова — техника промышленная, строительная, какая только возможна, вернее, все, что касалось материальной культуры. То есть военные парады интересовали меня только с точки зрения устройства артиллерийских орудий местного артиллерийского дивизиона, наша соседка фрау Гофман была любопытна мне не сама по себе, а как особа, работающая на Датском телеграфе, чей кабель тянулся, как я слышал, на тысячи верст. Скандинав Пальберг занимал мое воображение

---

<sup>1</sup> Мартынов Леонид. Собр. соч. в 3-х тт. М., 1977, т. 3, с. 12—13.

<sup>2</sup> Там же, с. 13.

главным образом как хозяин таинственного и блестящего «Дьябло и Пумп сепаратора», созвучного с «авиатором», «радиатором», «карбюратором» и не столько с «императором», сколько с «мелиоратором». . .»<sup>1</sup>

Так формировались мировосприятие и поэзия Мартынова, поработанная новизной и в то же время необыкновенно свободная в своих поисках, отзывчивая, конфликтная, я бы даже сказал — антиномичная в главных устремлениях.

В отличие от Ушакова он не стремился к уравновешенности. Напротив, он всюду искал новизну, подчеркивал ее побудительные творческие силы, противопоставляя их всяческой неподвижности, косности, успокоенности.

Слово «современный» рядом с именем Мартынова стало постоянным эпитетом.

Однако в попытках определить характер его современности нет единодушия. Тут мы найдем суждения противоречивые и даже противоположные. Разнонаправленные и контрастные.

Широко утвердившемуся мнению о Мартынове как о поэте «интеллектуального направления»<sup>2</sup> Сергей Орлов безоговорочно противопоставит «единый напряженный поток лирической стихии, страстью своей и глубиной захватывающий целиком».<sup>3</sup>

Валерий Дементьев назовет поэзию Мартынова парадоксальным миром, «который во многом противоречит логике „здорового смысла“».<sup>4</sup>

Е. Калмановский выскажет нечто совершенно противоположное: «. . . что бы и когда бы Мартынов ни писал, он всегда неизменно, поразительно здравомыслящ, исходит из ясных и четких представлений о справедливости и пользе, о хорошем и плохом».<sup>5</sup>

Так и пойдут рука об руку эти контрасты. Рационалист и лирик. Здравомыслящий и фантазер. Терминологически точный и парадоксальный. Схематичный и «за-

---

<sup>1</sup> Мартынов Леонид. Указ. изд., т. 3, с. 11.

<sup>2</sup> Осетров Евгений. Всеми цветами радуги. — Лит. газета, 1966, 27 октября.

<sup>3</sup> Орлов Сергей. Высота поэзии. — Лит. газета, 1966, 8 января.

<sup>4</sup> Дементьев Валерий. «Я так и подписуюсь. . .». — Лит. газета, 1968, 21 августа.

<sup>5</sup> Калмановский Е. Стихами жизнь о жизни говорит. . . — В сб.: Портреты и проблемы. Л., 1977, с. 210.

тейливый». Абстрактный и пластичный. Отвлеченный и документальный. Серьезный и ироничный. Прозаичный и поэтичный.

Все эти определения не придуманы мной. Их можно подтвердить множеством конкретных ссылок.

Ради точности надо сказать, что контрастные, многозначные определения поэзии Мартынова можно встретить и в статьях одного и того же автора.

Анатолий Никульков на площади двух абзацев газетной статьи, ссылаясь на критику, называет его «поэтом-лириком», «поэтом-философом», «поэтом-трибуном», «поэтом-публицистом», «проповедником». <sup>1</sup>

А. Марченко определит «линию» Мартынова — «парадоксальную, аскетическую и затейливую». <sup>2</sup> Аскетизм и затейливость очень не связываются!

Е. Сидоров скажет: работает «то с яростью грузчика, то с точностью ювелира». <sup>3</sup>

Л. Лавлинский начал свои размышления о поэзии Мартынова со сдержанных, охлаждающих утверждений: «груз специальной терминологии, сложнейших понятий, которыми оперируют современная физика, математика, политэкономия», «внешне сухая логика точных знаний, ледяное бесстрашие формул». . . <sup>4</sup>

Закончил же не литературоведческим термином, а экспрессивной метафорой — «мыслящий вулкан».

Примечательно, что даже критики, говорящие о сухости, логичности, рационализме Мартынова, сами редко придерживаются терминологически точных определений. Чтобы выразить суть, им в конце концов оказывается необходимой метафора. В рамки строгих формул его поэзия никак не укладывается.

Найти равнодействующую всех этих определений трудно, почти невозможно.

Наиболее часто встречающиеся эпитеты — «современный», «интеллектуальный», «поэт науки». <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Никульков Анатолий. Мы те, которых не бывало прежде. — Лит. газета, 1967, 20 сентября.

<sup>2</sup> Марченко А. Историограф Лукоморья. — Лит. Россия, 1965, 21 мая.

<sup>3</sup> Сидоров Е. Человечеству хочется песен. — Лит. Россия, 1966, 16 февраля.

<sup>4</sup> Лавлинский Л. Время, ритмы и рифмы. — Комсомольская правда, 1974, 19 октября.

<sup>5</sup> Осетров Евгений. Всеми цветами радуги. — Лит. газета, 1966, 27 октября.

Но также — и «лирик», и «фантаст», и «экспрессивный», и «страстный».

Лед и пламень.

«Древнее и сегодняшнее — два полюса поэзии Мартынова», — пишет Евг. Винокуров. Но ему тут же придется дать и третье измерение — «мир мечты», уводящий «не в прошлое, не в легенду, а в будущее — туда, куда устремлено наше человечество».<sup>1</sup>

Пытаясь же уловить стилистику и масштабы художественного мышления, Винокуров начнет с современности и старины, звучащей почти «плакатно». А в конце обнаружит «этический родник» и напишет о лирике Мартынова: «это исповедь, это пережитое».

Плакат и исповедь — есть ли что-нибудь более несовместимое?

Сами эти парадоксы ныне обильной критической литературы о Мартынове могли бы стать предметом социологического исследования. Например, интересно подсчитать, сколько раз встречается то или иное определение его поэзии, составить полный словарь эпитетов, выделить синонимические ряды, учесть все пары противоположных суждений... Получился бы не безынтересный портрет самой критики.

Должен сказать, что этим явно нереальным предложением я не намекаю на ее легкомыслие или незрелость. Ведь, если вдуматься во все эти даже противоречащие друг другу определения, возникнет очень яркий, сложный и необычный портрет поэта. Положим, далеко не со всеми суждениями о нем можно согласиться, но большинство из них имеют свой повод. А то и целую систему доказательств.

Однолинейный подход к поэзии Мартынова ничего дать не может. И дело не только в том, что сам он, при подчеркнутой оригинальности почерка, — разный: ранний Мартынов — одно, поздний — другое, и при всем том — определенно цельный в своих пристрастиях и органичный в переменах. А в том еще, что современность в его поэзию не каплями просочилась, не хрупким ручейком, а хлынула всей своей массой. Или скажем образно — целой Ниагарой.

Мартынов настужь открыл свои книги перед всяческой новизной, перед меняющимся, готовящимся, настаю-

---

<sup>1</sup> Винокуров Евгений. Остается в силе. М., 1979, с. 117.

щим, возможным, мыслимым, предчувствуемым, предвидимым... Можно ли все это мерить одной мерой, объять ровно пламенеющими эмоциями, описать с фотографической точностью?

Очевидно, нет. Нужны разные масштабы, разные степени чувствительности и воображения. Отношения художника с этим становящимся миром должны быть подвижными, словно кардиограмма.

2

У Мартынова с самого начала были эти качества — лиризм, фантазия и любознательность. Если он и называл себя футуристом, то это уже не футуризм эпохи «бури и натиска» — молодых В. Хлебникова, В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского, А. Крученых. Это был футуризм после футуризма. «Мы — футуристы невольные все, кто живет сейчас», — писал Мартынов. Его поколение перешагнуло границу времен в отроческом возрасте. Оно как бы само собой оказалось в будущем, отгородившись от «прошлого, былью поросшего, скошенного под корешок». «Здесь речь идет о праве первородства!» — позже скажет Мартынов. Именем литературной школы, таким образом, он пользовался как метафорой всяческой новизны, социального, научного и технического прогресса. И — определением своей поэтической родословной. Но сам он уже был иным.

Ранний Мартынов первой половины двадцатых годов не похож на любимого им Маяковского, не похож и на родственного ему по многим темам и мотивам Тихонова прежде всего открытым и не стесняющим себя лиризмом. ЛЕФ продолжал атаковать лирику, романтик Тихонов устремлялся в практику, «футурист» Мартынов, объявивший себя «корреспондентом будущих изданий», захлебывался от лирического восторга:

Так возвратил он молодость свою.  
Безумным, загорелым, полуголым  
Он сделался. И я не узнаю  
Газетчика в товарище веселом.  
Мы на одной из быстроходных яхт  
По вечерам сплавляем к устью Леты  
Тоску и нежность под высокий фрахт,  
Мы также называемся — поэты.

О, здравый цензор! Беспokoйны мы,  
Подвержены навязчивым идеям.  
Но нам доступно посмотреть с кормы  
На берега, которыми владеем.

Мартынов пытался усвоить жестковатые интонации эпохи. Но они тонут в юношеской распахнутости, порывистой мечтательности, фантазерстве. Его герой возвращается из странствий в свое прошлое — спасти забытую здесь нежность, унести и спрятать «на чердак, чтоб ее не нашли беспризорные души». И «девушка новой веры» — в овчинном тулупе и с револьверами в кармане — для него все равно остается «нежной».

Даже «славный шофер — Революция» женственна: «А глаза у ней синие-синие, синие, как у России».

Он принимает вызывающие позы. Он произносит свои дерзости перед голубоглазой циркачкой, изображающей осьминога в армавирском балагане. Поддразнивает столовских див с «соломенными локонами»: «Я за столик, плохо сервированный, не усядусь! Где у вас меню? Хочет мяса пес мой дрессированный. Рафинада — моему коню!»

Его насмешки над обывателем и эпатаж похожи скорее на невинное чудачество, скоморошество, разыгрывание. Не чужд он и самоиронии, напоминающей порой героев Чаплина. Он — поэт и противостоящий миру и влюбленный в него. Мартынов и дерзит и с юношеской робостью льнет к жизни. Погруженный в мечтания, рвется на сибирский простор. А вырвавшись, не оставляет своих фантазий. Скитаясь как журналист и газетчик, продолжает грезить книжной Гипербореей.

«А в тридцатых годах моей тогда беспокойной и скитальческой жизни в сознании моем пусть еще смутно, но сформулировался и собственный свой образ, автопортрет скитальца, бродяги, прохожего, на других не похожего, поющего песню о Лукоморье»,<sup>1</sup> — пишет Мартынов в книге автобиографической прозы «Воздушные фрегаты».

На первый взгляд тут много общего с молодым Тихоновым, с его «бродягами перекрестков», «поисками героя», «Сагой о журналисте», где этот новый рыцарь, в блокнотах, как в латах, сосредоточенный, «как скелет», на своем мотоцикле пронзает события: «Он — искра, и ветер, и рыцарь машин, столетья кочующий друг, свободы охотничья фляга». Практический деятель, овладевающий событиями или погибающий от бандитской пули и сыпняка.

---

<sup>1</sup> Мартынов Леонид. Указ. изд., т. 3, с. 337. /

Кочует и герой Мартынова. Но выглядит он иначе:

И только один, о небывалом  
Крича, в истоптанных башмаках,  
Мечется бедный поэт по вокзалам,  
Свой чемоданчик мотая в руках.

И ведет он себя иначе. Бездомный, чудаковатый, неприкаянный, он ночует на вокзалах, «меж клумб под сенью городского сада», у случайных знакомых, внося смятение в благополучные семьи своими фантазиями: «Ваши сказки, а дети-то все-таки наши!» Он озорно посмеивается, играет на своей флейте и смущает умы:

Но, друзья, торопитесь, — я скоро уеду!  
Я уеду туда, где горят изумруды,  
Где лежат под землей драгоценные руды,  
Где шары янтаря тяжелеют у моря.  
Собирайтесь со мною туда, в Лукоморье!

Он ищет страну «великих сокровищ, где безмерна людская честность». Географическое положение ее неизвестно. Но она существует как народная мечта, как идеальное стремление, как надежда. Она существует в умонастроении поэта: «Мое это право! Я строю свою державу, где заново все создаю!»

В «Тишине», «Подсолнухе», «Лукоморье» — вообще в поэзии Мартынова двадцатых — тридцатых годов — как раз и самоопределилась целая страна мечты, радости, потаенной нежности, слегка посоленной печалью. Она опирается на реальность, но соотносена с мифом. Все происходит на самом деле, и все, однако, сказочно. В толках о «голом страннике» ему чудится Аполлон. Сирены глядят «сквозь щелочки купален». А то и сам поэт, взяв весла у захмелевшего паромщика, вообразит себя Хароном.

«Наяды, лодки, якорь, мрак... Мир грез высок и беспределен!» В небе сквозь зеленую его толщину Мартынов видит воздушные фрегаты. На месте солончаковых пустынь, где «стонут выпи — призраки тритонов», — «древний Океан». Когда-то действительно тут было море.

Он и сам придумывает сказочные сюжеты. Его Январка, что «надела костюм из космической ваты и опустилась из созвездия Ориона», напоминает Снегурочку. Обольститель, принимающий современные формы, не кто иной как оборотень. Поэт разговаривает с деревьями, и деревья ему отвечают: «Мы примем тебя в хоровод ше-

лестящий, о ты, на деревья с любовью глядящий!» Природа тоже, словно из сказки, вышла к человеку: «Кувшинкам хочется в кувшин». Беседа его с деревьями внешне напоминает напряженные натурфилософские диалоги у Заболоцкого. Но они лишены кубистической жесткости — эмоциональны, акварельны, музыкальны. На «футуризме» молодого Мартынова, может быть помимо его воли, оставили свою мету символисты Бальмонт и Брюсов. Один своей пряной звукописью, другой — ученостью.

Лиризм, мечтательность, нежность... Где же современность? Она в содержании его художественного мышления. Широко принимая литературную традицию, даже можно сказать грубее — эрудицию, Мартынов связывал ее с революцией — социальной, культурной, технической:

Дари свободу бедному народу  
И намечай железную дорогу.  
Дари свободу! Что же это значит?  
Дари им воду, букву, цифру, слово  
И все, на что ты сам имеешь право,  
Чтоб, ржаво треснув, рассыпались цепи...

Сказочный антураж нужен был Мартынову, чтобы обозначить сдвиг времен. Все то, что возникало в действительности, по «праву первородства» не с чем было сравнивать, кроме как со сказкой, со свободой происходящих в ней превращений, торжеством ее героя над странством и временем.

Видя сказку, Мартынов хорошо знал быль глухих селений, где «крик младенцев и овец, от смрада в избах прокисает пища». И понимал, что сдвиг времен, водворение каждого человека на царство в Лукоморье — стране «безмерной честности» — драматично.

Царь природы — а «любой букварь свидетельствовал это встарь, что человек есть царь природы!» — часто не считается со своим царственным достоинством. Толпа «цариц, царевичей, царевен» выглядит на улице очень обыденно. Даже — парадоксально: «Великий князь запойных пьяниц лежит ничком у кабака. А тоже царь. Не самозванец».

Я знал, что в этот поздний час  
Царь воздуха, забыв про нас,  
Витал меж туч.  
Владыка касс  
Свои расчеты вел сейчас,



Царь лыж блуждал по снежным тропам,  
Царь звезд владычил телескопом.  
А царь бацилл над микроскопом  
Склонился, щуря мудрый глаз.

Все эти цари — от «царя-оборванца» до «царя бацилл» — оказались пленниками своих страстей, привычек, профессий. Их жизнь механизирована. И когда поэт одному из них напоминает о царском достоинстве, оказывается, что он и думать об этом забыл: «Он, недостойно государя, по-мышьи пискнув, отбежал».

Мартынов крылатое выражение — «царь природы» — развертывает в сложную метафору о человеческом достоинстве и творческом самосознании. Он деятельно побуждает человека быть на уровне своего высокого призвания:

О царь! Прошу тебя: цари!  
Вынь из ушей скорее вату!  
...Иди, о царь своей свободы,  
Принять высокие дары  
От верноподданной природы!

3

Современность поэзии Мартынова мгновенно бросается в глаза. Она не только проникновенна, но и демонстративна.

Современность поэтического мышления Мартынов и декларирует и подтверждает на деле. Однако масштабы ее не сразу очевидны. Груз ее, принятый мартыновским стихом, взвесить непросто, потому что мыслится современность необыкновенно широко и многосложно.

Энергичнейших деклараций на эту тему сколько угодно:

Мир,  
Тот, которым мы владеем,  
Нов!

Он нов,  
Как будто взят и перекован  
Весь от своих покровов до основ.  
До самых недр, до сердцевины нов он!

Отчего и почему? «Есть слухи, что при помощи машин...» Но может быть, это результат «могущества идей»? — ставит Мартынов в конце утверждающий вопрос.

Мир не только нов, но и каждое мгновение — иной. «Я как будто несколько столетий не писал стихов. И вновь берусь». Все переменялось в России. «И на ней совсем иная осень, и над ней иные облака». На самом деле прошли всего лишь сутки. За ночь «что-то обновилось землю и над нею небеса». И в этом чувстве обновления смысл поэзии: «Если бы все было, как и было, — я бы за перо и не брался!»

Поэзия — эмоциональный вестник и истолкователь этого обновления.

Второй ряд — декларации о сложности и противоречивости нового, становящегося мира: «Что говорить! Конечно, жизнь сложна...» «Противоречья! Противоречья!» Они везде: в природе, в обществе, в душе человеческой.

Но не собирается ли нам поэт внушить хорошо известную истину? Не о том ли писал еще Франсуа Вийон?

От жажды умираю над ручьем.  
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя...  
...Я сомневаюсь в явном, верю чуду.  
Нагой, как червь, пышнее всех господ.  
Я всеми признан, изгнан отовсюду.

В «Балладе истин наизнанку» и двух своих «Завещаниях» Вийон утверждал парадоксальную сложность жизни, диалектику ее страстей и контрастов, прибегая к безудержным гиперболам.

О сложности жизни знал Вийон в XV веке, знаем мы, знает Мартынов. Но не повторить он хочет старую истину. Явилась она в новом облике. И разговор идет не о том, что мир всегда был сложен.

Сложность теперь иная, и надо знать новую меру ее.

Задача не столько тривиальная, сколько трудная. И не удивительно, что за нее принялся именно Мартынов. В течение последних двух десятилетий он в словарь своей поэзии вписал чуть ли не весь инвентарь научно-технической эпохи. Инвентарь расширяющейся Вселенной — от галактик до внутриатомных структур, от археологических находок до прогнозов футурологов. Его книги — своеобразный календарь гипотез, изобретений, открытий. Они окружены поэтическим ореолом, включены в стихотворную речь, введены в силовое поле поэтической метафоры. Словарь Мартынова может озадачить даже искушенного читателя стихов. Он насыщен понятиями, которые не часто встретишь в поэзии.

Тут и «изотопы», и «атомы», и «космос», и «астронавты», и «орбиты», «эфир», «протуберанцы», «атомная эпоха», «атмосфера», «радиация», «эпицентр», «радиоактивное облучение», «радиоактивные минералы», «атомные часы», «плазма», «магнитная ловушка», «корпускулы», «магнитное поле», «конфигурация звезд», «структура вещества», «летающие блюдца», «метеорит», «кратер», «рефлектор», «плеохроические дворики», «кибернетика», «генератор», «лазер», «мазер», «кривизна пространства», «разбегание галактик», «биотоки», «радиопомехи», «анабиоз», «генетика», «гены», «хромосома», «клетка», «микроб», «дрозофила», «азот», «кислород», «амфибия», «синтетика», «энергетика», «индустрия», «транзистор», «домны», «скафандр», «аэропорт», «авиатрасса», «вертолет», «ТУ-104», «Каравелла», «Спидола», «термоядерный», «электронный», «сверхскоростной», «межзвездный», «микроскопический»...

Это лишь малая доля обновляемого Мартыновым словаря поэзии. Новых понятий и терминов науки, индустрии, философии, экономики, публицистики, введенных им в стихи. Они стали обиходными в умственной жизни общества, но в поэзии до сих пор непривычны. Положив рядом томик стихов XIX — начала XX века, едва ли в нем удастся найти хоть одно из этих слов.

Но ведь могла же поэзия обходиться без этих новшеств! Есть область знаний. И есть заповедник извечных человеческих чувств. Поле его внешней деятельности, изобретательства и мир внутренний, нравственный, духовный.

Мартынов сознательно стирает любые перегородки между этими областями. Между миром внутренним и внешним. Между поэзией и непосредственным социальным бытием человека, его умственной жизнью.

Современный мир сложен. «Поэзия отчаянно сложна».

Она везде, и не ее вина,  
Что, и в земле и в небе равно кроюсь,  
Как Эребус, венчая Южный полюс,  
Поэзия не ребус, но вольна  
Звучать с любого белого пятна,  
Как длинная и средняя волна,  
И на волне короткой весть и повесть!

Поэзия сложна не потому, что усложнена, как ребус, по прихоти поэта. Дело в том, что она возникает на любом белом пятне, порой из самой низкой прозы, из поч-

вы, «где не восходит ни зерна», и, как звезда, венчает мир.

В деловитой сдержанности Мартынова нетрудно уловить патетику. То, чего он требует от поэзии, поистине необъятно. Поэзия для Мартынова универсальна. Как «весть и повесть», она должна охватить все стороны бытия, доступные человеку, и обратить их в эстетическое переживание. Речь идет не только о его внутренней, духовной сути, но и о плодах труда, научных результатах, изобретениях, прогнозах.

Во всем, к чему прикасается человек в своей разумной, социально целесообразной деятельности, можно найти эстетическую сторону, все сделать фактом эстетического чувствования. В конце концов человек творит свой человеческий мир не только как практически рациональный, благоустроенный, счастливый мир, но и как красоту. И в генеральной идее этого мира, и в его творческом становлении, и в завершенных созданиях непременно должно присутствовать эстетическое начало.

Для Мартынова сам порыв к новизне — творческое состояние. А в любом творчестве присутствует эстетическое качество. О себе он пишет: «Я брежу только тем, чем бредить начал... давным-давно, пожалуй, лет с пяти». Выросший на Востоке, где зимы жестоки и холодны, а лето краткое и знойное, он мечтал о благодатных водах. И подземные воды трудом людей были выведены наружу.

А города,  
Возникшие в пустыне, —  
Они мне снились, знаете когда? —  
Еще когда их не было в помине.  
Дремля ребенком в зарослях полыни,  
Планировал я эти города.  
Я чувствовал: тут — уголь, там — руда,  
А здесь и нефть взметнет хвосты павлиньи!

Они возникли, эти города,  
Но все же не везде и не всегда  
Так велики, как брежу я и ныне...

Прекрасные мечты детства осуществились. Но становление мира не закончено. Оно бесконечно. «От моего воображенья действительность и ныне отстаёт», — пишет Мартынов.

Однако, если взять эту внешнюю эпическую сторону жизни, она, в сущности, однолинейна. Дальше, казалось

бы, все просто. Пронумерованы важнейшие «ценности современности». Обновлен поэтический язык. Заявлены дерзкие притязания мастера на бесконечные жизненные пространства. Зарегистрированы с научной точностью разнообразие и сложность бытия. Дальше, как в периодическую систему Менделеева, остается только вписать недостающие элементы. А это — дело систематического труда и времени. Для них отведены места, вычерчены клеточки. Посылка и вывод сошлись — система завершена...

Такая исчерпанность — угроза для поэзии. Поэзия не терпит законченных систем, методического овладения пространством. Исчезает напряженность поиска. Поэзия тут либо кончается, либо начинается заново. Она всегда — явление нового качества. И возникает это качество в споре с застывающей системой.

4

Современность не может быть лишь внешним признаком стиха. Каталогом включенных в него новых понятий, сведений, голой фактографией.

Демонстрация новизны — это не итог современности поэтического мышления, а лишь начальные попытки овладеть подлежащим миром.

Поэзия не завоевывает внешних пространств. Не накапливает материальных ценностей. Не подсчитывает экономические прибыли и убытки. Но у нее есть содержание внутреннее. Каково оно в соотношении с текущей и меняющейся жизнью?

Ответ Мартынова парадоксален. «Вы во внутреннем мире у ваших читателей были?» — спрашивает он. И своеобразно определяет его объем: «Все мерзлоты Сибири превратились там в рай изобилия»; «все нагие пустыни» оделись садами, на ветвях которых горят «плодоносные росы»; земного «тяготения гири» превратились в невесомые крылья.

Внешний мир изменился  
Не настолько еще за полвека,  
Чтобы в нем поместился  
Весь внутренний мир человека.

То есть Мартынов открывает во внутреннем мире такие величины, которых нет во внешнем.

Мечта о социальном благоустройстве, планы, надежды, фантастические прогнозы — все это по-своему реальная, закономерная и поэтическая область внутренней жизни человека. «Мы беседовали о том, что мы преследовали, исповедовали и проповедовали, предугадывали и унаследовали», — напишет Мартынов в другом стихотворении. Эта связь сущего, бывшего и возможного — некая реальная материя творческого духа.

Так мы открываем еще один — фантастический — аспект поэзии Мартынова. То, о чем он писал довольно давно:

Ты  
Не почитай себя стоящим  
Только здесь вот, в сущем,  
В настоящем,  
А вообрази себя идущим  
По границе прошлого с грядущим.

С этой границы нельзя не заглядывать в будущее, не думать о нем, не пытаться вообразить его очертания.

У Мартынова есть стихотворение «Проза Есенина». В нем он приводит с полдюжину цитат из есенинской брошюры «Ключи Марии»: «Человек, идущий по небесному своду, попадает головой в голову человеку, идущему по земле». Или: «Человечество будет перекликаться с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности... Буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса».

Мартынов делает несколько необычный в применении к Есенину, но вполне обоснованный вывод, «что Есенин не только лирически, но и космически мыслил», что в нем при внимательном чтении мы легко признаем «современника Ленина, Циолковского и Эйнштейна». «Последний поэт деревни» не связывал себя лишь детскими и юношескими впечатлениями. Обращаясь к деревне, думал одновременно и о «сдвиге космоса».

Поиски и проблемы современной науки, весь комплекс технического вторжения человека в природу, особенности сегодняшней социальной жизни — все это порождает куда более интенсивные душевные реакции, чем порою кажется.

Мы незаметно очутились в новых условиях, в новой атмосфере духовного и производственного бытия, которое уже несводимо к простейшим противоречиям город-

ской и деревенской культуры. Образно говоря, модель расширяющейся вселенной одинаково видна как с крыльца деревенской избы, так и с городской площади. И это зрелище захватывает воображение. От него уже никуда не уйдешь. «С извечной неизбывной жаждой впивает космос род людской», — пишет Б. Слуцкий. Сдвиг космоса отныне становится постоянной проблемой, проклятым вопросом.

«В одном из стихотворений, — говорит Мартынов, — я написал: «Знаю, скоро случиться должно, что еще никогда не бывало!» Думаю, что такие решающие события, как выход в космос, проникновение в микромир, не могут в конечном счете не оказать влияние на искусство. Мы — свидетели или участники величайших социальных сдвигов и технических преобразований.

Представители точных наук уже устремились в неизведанные глубины космоса. Очередь за искусством».<sup>1</sup>

Поэзия не может пройти мимо этих сдвигов, не может не попытаться установить гармонические законы в этом по-новому освещенном мире. Мире, подчеркиваю, не только природном, чувственно-конкретном, но и в интеллектуальной его надстройке, насыщенной информацией, отражениями новых фактов, гипотезами, фантазиями...

Жизненные связи поэзии все время расширяются. Но тем острее мысль возвращается к сущему. К тем основаниям, на которых вырастает будущее.

Фантазия о будущем, его мысленный план — величина идеальная, создание нашего воображения. Это действительно пока еще исключительно внутреннее пространство духа.

В настоящем же поэтическое сознание должно сопркоснуться с тысячами прозаических вещей, дел, событий. С противоречивым процессом обновления, где борется жизнеспособное и омертвелое, где практическая возможность и целесообразность нередко противостоят идеальным требованиям. А золотой век будущего порою олицетворяется в мифологии прошлого. Наконец, происходящее просто неоднозначно и в своих превращениях может иметь не только желаемую эстетическую, но и антиэстетическую грань.

---

<sup>1</sup> В стране поэзии российской... Беседу ведут поэт Леонид Мартынов и критик Евгений Осетров. — Лит. газета, 1967, 29 марта.

Весь реквизит, весь инвентарь современности для поэзии необыкновенно грузен. И перепись его, разумеется, не поэзия.

Впрочем, словарь-перепись, который уже приводился, имеет свой контекст. Сам по себе этот словарь ни хорош ни дурен. Поэтическое качество ему может дать только контекст. В контексте словарь достигает разных уровней поэтической гармонии. Да и сам контекст — понятие многоступенчатое: контекст фразы, строфы, стихотворения, цикла, книги, творчества в целом. По отношению к каждой ступени контекста инвентарная единица обновленного мартыновского словаря имеет свой смысл.

5

Одна из сфер, в которой обращается обновленное слово, — своеобразная мартыновская бытопись.

Перепись включена в контекст бытописания.

Начало стихотворения «Подмосковье»:

Не надо  
Забираться даже в поезд —  
Теперь почти дотуда и метро есть,  
А там автобус,  
Старый наш знакомец.

О, древняя глаголица околиц!  
Расцвел подзол — поилец и кормилец.  
Густ воздух от цветочного настоя.

...Сельцо,  
Крыльцо,  
Кириллица перилец...

Через это когда-то глухое сельцо, через его древнюю землю не только пролетают стремительные поезда. «Иную летопись колхозный Нестор печатает на пишущей машинке». «О чем? О ценах на колхозном рынке...» И писать иначе — полууставом или славянской вязью — эту летопись нельзя, если «добиться хочется успеха в делах необычайного размаха».

А заканчивается стихотворение так:

Но все-таки  
О чем поет здесь птаха?

О том, что по полям и по дубравам  
Пройдет здесь осень шагом величавым,  
А в зимний день запахнет лыжной мазью  
Лес в шапке из искусственного меха,



И, пользуясь беспроводной связью,  
Столицы несмолкаемое эхо —  
Через транзисторы зальется Пьеха.

В сущности, жанровая картинка, пейзаж Подмосковья, сельская «идиллия». Но какие противоположные лексические ряды: «поезд», «метро», «автобус», «пишущая машинка», «колхозный рынок», «искусственный мех», «беспроволочная связь», «транзисторы». И на другом полюсе: «глаголица околиц», «поилец и кормилец», «монах», «летопись», «полуустан», «славянская вязь», «дубравы»...

И тем не менее — это не словесный ералаш и не примитивный контраст. Это один из обликов современности в ее напряженном деятельном состоянии. Тут все живо, кровеносно, изменчиво. Это — та самая пограничная черта прошлого и грядущего, на которой стоит Мартынов.

Еще очевиднее переходное, пограничное состояние в стихотворении «Деревня». Деревня светится миллионами окон, высится многоэтажными зданиями. «Она известна, древность этих мест!» Под тротуарами лежит «трухлявость изб», и «масса старых пней и множество иссохших корневищ».

«Вы скажете, деревни этой нет? О, есть она!» С высотных этажей смотрит на происходящее «шубейка-дед», «девчонка-курнофля», весь тот деревенский рабочий люд, на лицах которого земля оставила «явственный след».

Я говорю:  
В домах живут поля,  
А иногда дремучие леса,  
Роса и голубые небеса,  
И с высоты седьмого этажа  
Деревня, не совсем как госпожа,  
Но в то же время вовсе не раба,  
Глядит на город. Вот ее судьба!

Деревенско-городской пейзаж нарисован со всей его пестротой, неожиданностями, парадоксами. Деревня становится семиэтажной. Хлеб добывается уже не прежним крестьянским трудом — средствами индустрии. Зреют и новые конфликты. Но «законный ход вещей ненарушим, хоть и вздыхает, кто его вершит». Деревня возрождается в новом качестве, как составная часть единой материальной культуры технологической эпохи, не переставая быть одним из самых чувствительных участков жизни: «что ни час, то явственней шуршит, шуршит, земля, пшеничный твой венец, чьи усики, как стрелки на ча-

сах». Мартынов предвидит, как жизнь «уравновесится», но не в облике патриархальной идиллии, а на новых основаниях.

Вообще Мартынов исключительно внимателен ко всякого рода смешению стилей, мод, культур, укладов, языковых слоев, сдвигов бытовых и словесно-образных.

С легкой иронической ухмылкой и в то же время серьезно он опишет «романтические тени в пелеринах, в длинных-длинных юбках», в шальях с бахромой, появляющиеся в пельменных и метро, — каприз моды.

Увлечение в век атома и электричества свечами и керосиновыми лампами — «Баллада о керосиновых лампах».

Модерн постарел. Вновь столкнувшись с возродившимися романтическими тенями, тесним на второй план. Предчувствуется нечто совсем иное — непредвиденное.

Сам Мартынов, обновив словарь своей поэзии, оставил в нем и архаические речения и даже — взбодренные легкой иронической интонацией — традиционные поэтические красоты.

Стих его метафоричен. Метафора подчеркнута современна: «пахнет день машинным отделеньем переполненного парохода»; «месяц, истлевший, как противогаз в противотанковых рвах прошлой ночи»; «цистерны туч»; «туч капрон»; чудеса «хромосомного писанья»; оса, «как аппарат летательный»...

Эта образность утверждается как новое видение мира. «Море грохочет, как будто бы танки идут по шоссе». Сравнение кажется Мартынову единственно возможным и абсолютно точным. Но как же оно грохотало, когда танков не было и в помине? «Видно, море и раньше всегда грохотало, как танки!» «Гремело, стучало, рычало, как танковый дивизион».

Кажется, с неотвратимостью кристаллизуется технологический стиль.

Однако же —

Где мотыльки,  
Как несмелые Блерио,  
Опускающиеся на дерево?  
Где облака,  
Казавшиеся дирижаблями  
С хвостами и жабрами?  
Где кони-тяжеловозы,  
Мощные, как паровозы,  
С ноздрями дымно-морозными  
Над полями навозными?

«Грезить такими грезами поздно!» Новизна устаре-  
вает. Старина же способна оживать. Парадоксально  
«воскресает и прошлое, очень далекое», как в Голлан-  
дии конка в эпоху топливного кризиса.

Мартынов, таким образом, и свой стиль осознает как  
переходный, пограничный, в его исторической момен-  
тальности и обусловленности.

Даже в фольклоре с его устойчивыми жанрами и об-  
разной системой Мартынов находит эту переходную  
зону, находит свое: «Я бы не сказал, что фольклор вооб-  
ще отделим от городов, таких, например, как Киев и  
Новгород. Фольклор же городских окраин всегда — пре-  
лесть!»<sup>1</sup>

И добавляет о себе: «Я не урбанист и не идилик».

Отношение Мартынова к прошлому не однозначно,  
хотя и решительно. В особенности это можно сказать о  
недавнем прошлом, из которого возник нынешний мир.

Видя сложнейшие проблемы и противоречия совре-  
менности, он решительно не хочет идеализировать ушед-  
ший быт. Многих сегодняшних проблем перед ним не  
стояло, но лучше от этого он не был. Мартынов говорит  
не только как теоретик, но и как свидетель:

Я помню  
Вес пудовых гирь  
И Русь былую с Китеж-градами,  
И помню старую Сибирь  
С ее скитальцами-номадами,  
И старый дом, и старый двор  
С доисторической основой...

В другом стихотворении он дает категорическую оцен-  
ку такого рода воспоминаниям: «Воспоминания злове-  
щи, и, знаешь сам, они нередки: соха, лучина, кнут —  
вот вещи, которыми владели предки».

Мартынов вспоминает этот быт для того, чтобы яв-  
ственнее ощутить новое, которое до сих пор многим ка-  
жется чуждым и непривычным, не уляжется в сознании.  
От этой нови, уверен Мартынов, потомкам останется на-  
следство побогаче, «чтоб нас они не поносили перед му-  
зейною витриной, в своей уверенные силе и в нашей сла-  
бости старинной».

И все же, неисправимый «футурист», расстреливаю-  
щий прошлое, как вставшего на дыбы свирепого медве-

---

<sup>1</sup> В стране поэзии российской. Диалог ведут поэт Леонид Мар-  
тынов и критик Евгений Осетров. — Лит. газета, 1967, 29 марта.

дя, сбрасывающий его со своих плеч, как тяжелую обветшалую шубу, Мартынов задает вопрос: «Не ты ль висишь, на вешалку повешенное, о прошлое, и грешное и бешеное! Но можно ли тобою пренебречь?»

Пренебречь нельзя: «И на поверку нам всего дороже, какую бы синтетику ни славь, — овечья шерсть, мех зверя, бычья кожа — обыкновенная земная явь». Чтобы не ущербно жить в будущем, надо восстановить «лес вырубленный, выбитую дичь и баснословное обилие рыбы». Решить эту задачу способен лишь человек разумный и нравственный, рационально владеющий силами, которые он вызвал к жизни. Мартынов — диалектик, понимающий, что утраченные блага могут быть вновь обретены не возвратом прежних времен, а парадоксальной логикой поступательного развития, оперирующего иными энергиями и возможностями. В этой диалектике проявляется также характер поэта. Мужество художника, без страха встречающего новые времена: «Идиллии Феокрита и «Дафнис и Хлоя» прелестны. Но всему свое время. Вообще же всякая попытка «повторить», «вернуть вспять» исходит от слабого, пусть даже и одержимого самыми лучшими намерениями. Сильный, остроглазый художник, неважно — молодой или старый, всегда стремится вперед, в неповторимое. Это закон развития всего живого. И поддерживают такого творца глубоко выстрадаанный оптимизм, вера в торжество творческих сил держащего человечества». <sup>1</sup>

6

Читатель, который через несколько десятков лет захотел бы узнать подробности сегодняшнего быта, мог бы многое почерпнуть в стихах Мартынова. И в особенности потому, что быт дан в контрастных и парадоксальных сочетаниях старого и нового, наступающего и уходящего.

Над рубленой пятистенной деревенской избой маячит «березовая антенна» телевизора, а внутри «машиной стиральной хозяйка стирает белье».

Необычные вернисажи — не искусство, но быт художественный:

---

<sup>1</sup> Фрегаты времени. Диалог поэта и критика. — Лит. газета, 1974, 1 января.

Я не дивлюсь,  
Что груды лома  
Мне за скульптуру выдают —  
Как темный памятник былому,  
Обломки ржавые встанут. . .

Даже о грозных пожарах 1972 года — «причинах самовозгорания торфяных болот» — найдутся у Мартынова достовернейшие строки.

Более того — он в стихах очень информативен, часто даже документален. Мартынов обычно сохраняет реальный повод, первоисточник поэтической мысли. Это может быть газетное сообщение, случайно бросившийся в глаза предмет, прочитанная книга. Нечто буквальное, почти числовое. Или подхваченное острое словцо, термин, выражение, звукоподобие. . .

Мартынов образно, с жаром популяризатора излагает научные теории и гипотезы, сообщения об археологических и всяких других находках.

Слушая рассказы про лазер, Мартынов вспомнит историю редактора «Научного обозрения» Филиппова, работавшего над изобретением чудодейственного луча и погибшего в своей лаборатории. Сочинит стихи о Фриدمане, создателе теории разбегающейся вселенной. Напишет об опреснении морской воды. Вскользь в поэтичнейшем стихотворении про одуванчики, как об общеизвестном, — о планах добывать из них каучук.

Он добросовестно делает ссылки на книги, чем-нибудь его поразившие, — на прозу Есенина, на Тертуллиана, на объявление журнала «Столица и усадьба», дневник Тараса Шевченко, брошюру о бионике: «В новой маленькой, тоненькой, изданной в Киеве книжечке о бионике — В. Донятовского с Инной Пономаревой — вот что рассказано. . .» На словари Даля, Фасмера, Преображенского. . .

Или: «Я прочел в газете. . . Это — просто так, заметка: «Обнаружен остров». Радиоактивный остров. . .»

Иными словами, Мартынов охотно демонстрирует круг чтения, умственных интересов, пристрастий. Это своего рода фактография интеллектуального обихода. Состав вещественный и состав духовный. Зримое и мыслимое.

Смысл стихотворения «Видимое и невидимое» — в словах: «. . .если видеть только то, что зримо, — весь мир намного кажется бедней». В своей поэзии он не разделяет видимое, мыслимое и знаемое. Мысль и знание

не менее эстетичны, чем пластика и живопись. Идея не менее поэтична, чем достовернейшая бытовая подробность.

Поднимаясь, словно по ступеням, о Мартынове можно говорить как о бытописателе, документалисте, популяризаторе, публицисте... Или более обобщенно — «поэте науки», поэте идей. Он дает к тому немало поводов. Но, когда речь заходит о самоопределении, Мартынов не хочет поддаваться какой бы то ни было классификации.

Он отказывается слыть «урбанистом», «идилликом», «интеллектуалом», «поэтом науки», «философом». Тем более — «бытописателем». Бытописание, по его мнению, вообще несовместимо с поэзией.

Мартынов также не раз говорил, что «не умеет» писать прозой: «Для того чтобы написать статью или очерк (рассказов, повестей, романов, драм писать органически не умею), мне приходилось сперва написать вроде как бы стихи, пусть плохие, но стихи, иногда белые, иногда рифмованные, чтобы потом разрифмовать и даже разритмовать их, придав тому, что получается, видимость прозы».<sup>1</sup>

Это — не кокетство. Книга «новелл» «Воздушные фрегаты» — только видимость прозы. Она насквозь поэтична. В ней везде — обломки рифм, звукоподобий, особый напряженный ритм... И она информативна, как его стихи.

Антал Гидаш, говоря о мартыновской «прозофобии», вспоминает: «Целую кучу писем к нам он написал тоже в стихах, правда не ломая их на традиционные стихотворные строчки. Да и к чему бы! Ведь и слова он тоже не ставил на котурны. В этих стихотворных письмах он беседовал так, будто сидел с нами за столом. И все-таки напряженность, ритм, поразительные образы, то и дело взрывающие друг друга рифмы, перебои мыслей и чувств превратили в стихи эти письма, в которых частенько ставились и давались ответы на самые будничные вопросы».<sup>2</sup>

Это — неискоренимая привычка обо всем мыслить стихами. Все обращать в поэзию, подчиняя ее эмоциональному ритму, используя как строительный материал.

---

<sup>1</sup> Вопр. лит., 1967, № 6, с. 129.

<sup>2</sup> Гидаш Антал. Сейсмограф и двигатель душ. — Юность, 1967, № 6, с. 74.

Но мир мартыновской поэзии так увязан и перевязан, что и для тех, кто будет настаивать на исключительной его поэтичности и лиризме, найдется повод подумать.

В стихотворении «Стихи и проза» Мартынов напишет о жажде вырваться за пределы поэзии, разорвать ее суженный круг:

Становятся  
Совсем бессвязны  
Стихи, лиричны до отказа...  
А не поддаться ли соблазну  
Засесть за прозу, за рассказы,  
Чтоб вымышленными именами  
Действительных не заменяя  
И, как это бывает с нами,  
Ничем себя не опьяняя  
И без лирического зуда  
Изобразить за дивом диво,  
Нагромоздить на чудо — чудо  
Еще правдивей,  
Чем правдиво!

Мартынов идет навстречу достоверному и правдивому факту. И если это замечательный факт, он должен быть взят в блеске своей обыденности. Во всей своей впечатляющей прозаичности.

В стихотворении «Будничность» слово это написано с большой буквы: «О, Будничность мудрее мудреца!»

Поэт чувствует себя «как в фантастическом романе», узнав о высадке людей на Луну. Мысленным взором он видит, как «два храбреца» топчут «ногами лунное сиянье». На абстрактные восторги — смотри! — Будничность прозаически отвечает: «А что смотреть? Отсюда их не видно!», «Ясней покажут на экранах их поздней».

Эта проза поэтичнее абстрактных восторгов. Будничность экрана чудеснее всего того, что может дать в сию минуту воображение.

«Где она, грань между прозой, поэзией, точной наукой?» — спрашивает Мартынов. В стихотворении «Дети» он расскажет про двух начинающих стихотворцев. Они пришли, чтобы услышать секрет: «Как писать стихи?» Но поэт показывает им, «как индейцы и дети рисуют и какие ваятели ливень, и ветер, и стужа, и зной». Рассказывает, «как охотник ловит песка» и «как физики ловят плазму в магнитные сети». Молодым людям кажется, что он избегает интересующей их темы. Но для Мартынова знать о мире больше, чем можно увидеть, знать много, знать по возможности все и означает прикасаться к подлинной поэзии. Прозы в жизни нет. Она исче-

зает от прикосновения поэта. В стихи годится все — мысль, быт, зрелище, формула, информация...

Мартынов ценит чудо обыкновенного факта, но нимало не собирается прозаизировать стих. Унижая зло, он не стремится представить жизнь сниженной и разоблаченной. Однако поэзия для Мартынова не является и неким способом дистилляции. Поэзия — тоже познание сущего, наименование неназванного, объединение разъединенного. В конкретности и неограниченности бытия ее опора и ее высота.

«Никогда не мыслил, не чувствовал себя «научным» поэтом в духе Рене Гиля или Брюсова. Просто рос в XX веке, вместе с ним, среди техники, никогда не занимаясь специально точными науками».

«Поэт всегда жив теми идеями и страстями, которыми живо время, но он, создавая свою лирическую вселенную, обязан видеть истоки реального и предвидеть его развитие. Интенсивность и глубина такого «охвата», напряженность, истинность лирического чувства и создают художника, который современен, пришел вовремя».<sup>1</sup>

Как бы ни были универсальны притязания поэта, они мало что значат, если он не сможет обратить познание в эстетический феномен.

Поэтому, когда речь идет о науке и знании в поэзии, они не сводятся к теме или терминологии. То есть суть не во внешнем их присутствии в стихах. Важно найти такие ситуации, где знание сливается с поэтическим видением.

Все эти — без сомнения, таящие в себе противоречия — проникновения Мартынова в смежные области умственной жизни возвращают нас к важнейшему вопросу: в чем поэзия его поэзии? Где сердце мартыновского стиха? Необходимо определить не только то, что получает его стих извне, но и как растет изнутри. Какими внутренними истоками питается.

Мартынов действительно смело выходит в самые непозетические области быта, экономики, строгих научных дисциплин — физики, астрономии, биологии.

И соблазны этих выходов, как понятно из «Стихов и прозы», велики. Действительность предлагает сотни уникальных биографий и событий. Научный факт порою содержит зерно фантастических возможностей. Техноло-

---

<sup>1</sup> Фрегаты времени. Диалог поэта и критика. — Лит. газета, 1974, 1 января.



гическая новинка способна принципиально изменить целые области социального бытия и ежедневного быта. Невымышленное чудо факта порою куда «правдивей», чем величаво вымышленная «художественная» правда.

«То, что кажется для живущих рядом с нами научной фантастикой, впоследствии может стать несомненной, даже бытовой реальностью. Просто надо видеть во всем сущем его «готовности», главные потенции развития. Лирика, как и все искусство в целом, здесь не исключение»,<sup>1</sup> — говорит Мартынов.

Выходя в смежные области, в прозу действительного факта, поэт пытается в воображении развернуть эти «готовности». Весь смысл, очевидно, в том, чтобы вовремя возвратиться к поэзии. Чтобы возникла обратная связь, эмоционально-лирическая отдача.

7

Начнем с того, как через прозу выйти к поэзии.

Первые строки стихотворения Мартынова «Верви»: «В магазине веревочных изделий... витиеватые веревочные фигуры...» Грубая и малоинтересная материя. Но их мотки и связки на наших глазах оживают. Они похожи на скульптуры «с несомненными признаками носов и ртов». Фантазия поэта затевает вокруг этой скульптурной группы веселую словесную игру: одни фигурки напоминают «лиц, связанных разными обстоятельствами», другие — «данными обязательствами». А еще «мотки напоминают сжатые кулаки». Морали нет. Но есть словесная пластика и эмоциональный подтекст. Ясно, что эти стихи породил случай. Повод у них бытовой, а наполнение поэтическое. Вся веревочная скульптурная группа приняла на себя реальные человеческие характеры и отношения. В ней — безусловность богатого образного языка, превратившего веревочные мотки в карикатурных бесенят и оторопелых истуканов, связавших «себя по рукам и ногам».

Стих Мартынова действительно нередко включает скульптурную пластику. Поэт заметит «на берегах водохранилищ силуэты на высоченных тоненьких ногах» — рогатые фигурки изваяний природы, обнажившей свои

---

<sup>1</sup> Фрегаты времени. Диалог поэта и критика. — Лит. газета, 1974, 1 января.

корни: «Сказал бы даже Эрьзя, что нельзя использовать их боле мастерски».

«У слиянья Истры и Москвы камень в форме и мужской, и женской, и коровье-бычьей головы». Из этой диковины творится поэтическое сказание. Воображение поэта восстанавливает доисторическую эпоху жизни человечества. Тот арханческий период, когда человек еще не отделился от природы, чувствовал себя сразу и камнем, и животным, и самим собой.

Под пером Мартынова легко оживает природный материал — камни, глина, деревья, коряги, кора, коренья, принимая облик птиц, животных, людей, мифологических существ, предметов обихода...

Наблюдательность, воображение и знания помогают ему почувствовать, помыслить и представить то абсолютное единство человека и природы, которое является первоосновным, нерасчлененным атомом его бытия, корневой системой, питающей жизнь, культуру, творчество.

Человек для Мартынова начинается не с той поры, когда он придумал богов, а тогда, когда взял в руки камень и увидел в нем топор, стрелу, образ мамонта или оленя.

Этот архаический археологический слой — точка отсчета в его отношении к природе. К природе современной, «пейзажу» — лесу, ледниковой гряде, очертаниям гор.

Мартынов — страстный наблюдатель природы. Но не созерцатель. В своих наблюдениях он — искатель. Собиратель камней — не сердоликов и агатов на крымских побережьях, — а каменных глыб, диковин, из которых сама природа изваяла фигурки животных, человечков, идолов, чертей. Где проявились ее бессознательные творящие силы, где — по воле случая — она стала зеркалом человеческой жизни. Или, по словам Виктора Гончарова, — «неопровержимостью того, что природа — удивительный выдумщик и что жизнь миллионы лет тому назад была такой же сложной и ничуть не глупее, чем сейчас. А даже, может быть, и интересней была жизнь эта, потому что природа находилась в состоянии творчества. Сейчас мы видим ее уже образовавшейся, как бы успокоенной, а тогда она была в сплошном вдохновении...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Гончаров Виктор. «Ищите, и вы тоже найдете». В гостях у Леонида Мартынова. — Лит. газета, 1969, 24 сентября.

В этом мартыновском восприятии природы есть первобытная диковатость и интеллектуальная утонченность человека, знающего эволюцию жизни на Земле. Оно поэтично, пластично и созидательно.

Есть горы,  
Что остались до сих пор  
Как крепости невзятой высоты.  
А в очертаньях очень многих гор  
Людские намечаются черты —  
Их покорителей и их гостей.  
Умеют солнце, ветер и дожди  
Запечатлеть следы людских страстей  
Там, где, казалось, даже и не жди.  
А там, где люди двести — триста лет  
Друг дружку загоняли только в гроб,  
Похожи камни то на пистолет,  
То на ядро, то попросту на дробь.  
Но близ электростанции, где дрожь  
Ее машин волнует грудь земли,  
На шарикоподшипники похож  
Развал камней, на втулки, костыли,  
Как будто бы действительно дано  
Следить за жизнью и обломкам скал:  
Они, конечно, не разумны, но  
И не глупее всяческих зеркал.

Природа в своей первобытной, первоосновной сути творчески деятельна и по-своему разумна. Но Мартынов решительно не видит в ней никакой мистики, никаких божественных сверхприродных сил. Она могущественна и прекрасна своими «готовностями», своей неистощимой пластичностью.

Когда-то человек, чтобы объяснить творческие ее силы, придумал мифы, создал богов, стоящих как бы над природой и ею управляющих.

Мартынов ведет шутивную игру с многочисленными персонажами. Его стихи полным-полны наядами, дриадами, водяными, лешими, русалками, домовыми...

Но он выкликает их имена и не слышит отклика. Домовой, запершись в чулан, наглухо замолк, и приходится коротать время на крыльце со «Спидолой». Водяной будто впал в анабиоз. А выкликая лешего, слышишь хохочущее эхо лишь собственного голоса.

Эти создания человеческой фантазии для Мартынова, пожалуй, более архаичны, чем грубые изваяния природы, стихийно творящей и чудищ, и чуть ли не осмысленные человеческие лица. Мифические существа порождены страхом и неведением. И миф — не весь прошлое. Как

только человека охватывает страх, он возрождает миф.

Мартынов сопоставляет миф с привычными чудесами сегодняшней жизни. И быт мифа — с обыденностью ушедшего. «В деревне заиграли на баяне, но бросили и радио включили». А собеседники неторопливо рассуждают про боянов и скальдов, «глагол» волхвов и рапсо-дов — творцов мифа. Но «жилось Европе, похищенной Юпитером царевне, не лучше баб в глухой лесной де-ревне».

«Вот так болван искусства создавался».

Мартынов развенчивает миф. Он, по сути, прикрывает злое и темное начало.

Стихотворение заканчивается публицистическим вы-падом: «...теперь плывет она, Европа, не столь в сопро-вождении дельфина, сколь субмарины с оком перископа».

Миф — лишь тень чуда, облачко встревоженного воображения. Поэтому и не откликаются его герои на зов разума. А если вдруг и явятся они современному человеку, то под их именами скрывается нечто конкрет-ное, прозаичное, а порою и недоброе.

С рычанием несущиеся по большаку «краны-носоро-ги» и «цистерны-двуутробки» оттесняют поэта в лесную глушь: «в лиственное копошеньё леших, и шишиг, и вся-ческих кикимор». Шишиги и кикиморы оказались почти реальными. Во всяком случае — заговорили пророчески-ми голосами, грозя смертью:

— Нет, — кричали, — к этому готовься,  
Вам дышать почти что стало нечем:  
Что ни час машины неживые  
Поглощают столько кислорода,  
Легковые, как и грузовые,  
Что народу хватит на три года.  
Вот так механическая каша  
Заварилась на машинном масле!

Так они плясаша и скакаша,  
Повторяли всяческие басни  
У дороги, у большой дороги...

В голосах шишиг и кикимор звучит нечто очень зна-комое. Так говорят пророки, предсказывающие само-уничтожение цивилизации, гибель человечества, задох-нувшегося от сотворенной им техники. Шишиги и кикиморы олицетворяют реальные философские и соци-альные идеи. Те самые утробные ужасы, которыми когда-то были порождены мифологические чудища.

Стихи эти грустные и усмешливые одновременно. В них несколько переплетающихся тем. Глубокая серьезность и даже полемичность не стали нравоучением. Внешне ситуация условна и фантастична. Речь кикимор резко контрастирует с их древностью. И в то же время угрозы и страхи, преподносимые в этой речи, так дремучи по существу, что опять же разительно противоречат их энтеэровской терминологии. Прямой текст содержит целый лабиринт подтекстов, пронизанных свободной, внешне даже простодушной интонацией.

Значит ли это, что Мартынов вообще разоблачает миф и его героев, фольклорный вымысел? Вспомним его Лукоморье. Поздний Мартынов тоже по мотивам фольклора сам творит сказку современную.

За ночь  
Черт Багряныч  
Обагрил листву:  
Наступила осень въявь, по существу.  
Жухни,  
Черт Багряныч,  
И одно пророчь:  
«Будет луночь, саночь! Все иное прочь!»

И Буран Бураныч мчится с Вайгача,  
И охрипнут за ночь рации, пища,  
Что Буран Бураныч хочет в эту ночь  
Взбить лдяную луночь с призраками коч.

Мол,  
Примчусь к вам в полночь,  
Вьюгой окручу  
Галич и Котельнич, станцию Свечу,  
Свислочь, Птичь и Маныч, плавни на Дону...

Черт Багряныч и Буран Бураныч — герои, придуманные самим Мартыновым. Это — персонафицированные силы природы. В них что-то есть от Соловья-разбойника. Только мартыновские персонажи еще более могущественны и универсальны. Черт Багряныч за одну ночь перекрасил все леса и поднял «свист на всю страну».

Но сказка не была бы современной без последнего штриха. Надо всей этой кутерьмой мчится мощный воздушный лайнер, и среди белесой снежной мглы спокойны и «ясны... очи строгих стюардесс».

Сказка добра. Разбойные стихии природы уравновешены разумным созданием человека. Мартынов поэт такой гармонии, в которой участвуют могущественные силы, не уничтожая друг друга. Он не верит в идиллии.

Сотворение и становление мира всегда драматично. В нем участвуют космические силы. Их равновесие — напряженное, подвижное. И в самом этом равновесии заключены «готовности» к изменениям.

8

Виктор Гончаров написал о поэзии Мартынова: «Это целая наука превращения обыденной жизни в сказку».<sup>1</sup>

Это — верно. И все-таки назвать Мартынова сказочником нельзя. Какое бы сильное ударение ни стояло на слове «сказка», оно с не меньшей силой стоит и на слове «наука». И особенно — на слове «природа».

У Мартынова множество стихов о природе. Но, кажется, поэтом природы его назвать забыли. Не заметили очевидного. И это в высшей степени примечательно. Природа у него не такая, как у других поэтов. У Мартынова, в сущности, нет поэтического пейзажа. Пейзаж он не оглядывает, не описывает, не дублирует в стихах.

Мартынов не собирает гербарий. Не пересаживает в стихи осиновою рощу. Не заводит книжных вольеров и аквариумов, имитирующих степи и морские просторы. Не пишет про дурное настроение при дурной погоде.

Стихотворение «Рыбы и птицы» начинается с дурной погоды. Но продолжает так, как не сможет самый изобретательный пейзажист. И уж оно точно о природе в самом глубоком смысле этого слова:

В хмурый день  
Воедино слиться  
Вдруг пытается все живое,  
Все живое и неживое, —  
Даже птицы  
Над головою  
Начинают плавать, как рыбы.

И спросил я у каменной глыбы,  
Показавшейся мне головою  
Стража древней межи и границы:

— А могли бы  
И рыбы, как птицы,  
Полететь над листвою и травою?

— Почему ж не могли бы? Могли бы!  
Есть и рыбы летучей породы,

<sup>1</sup> Гончаров Виктор. «Ищите, и вы тоже найдете». В гостях у Леонида Мартынова. — Лит. газета, 1969, 24 сентября.

Есть и в людях и птичьей и рыбе.  
Это все по закону природы.

И сказал я ей, каменной глыбе:

— Ты мне все разъяснила. Спасибо.  
И теперь ко всему относиться  
Буду много спокойнее,  
Ибо  
Рыбы — это подводные птицы,  
Птицы — это воздушные рыбы!

Что это, шутка, притча, детские стихи, этюд натуралиста-популяризатора?

От нас не скрыт случайный повод стихотворения — видимо, вполне конкретный «хмурый день», дурная погода.

Но хмурый день для Мартынова не источник скверного настроения. Поэт — вечный исследователь и наблюдатель. Наблюдательность порождает неожиданную метафору: во влажном небе «птицы над головою начинают плавать, как рыбы».

Дальше действуют опыт, фантазия, знания. Непроизвольно строится сюжет.

«И спросил я у каменной глыбы». О чем? Воображение подсказало вопрос — перевернутую метафору: «А могли бы и рыбы, как птицы, полететь?..»

Почему у глыбы? Поставим этот вопрос в контекст мартыновского интереса к каменным изваяниям природы. Он задан «стражу древней межи и границы» не случайно, потому что эта глыба древнее всех живых, символический свидетель всей эволюции животного мира. И глыба с человеческой головою, как в сказке, отвечает. Она говорит удивительные, фантастические, сказочные речи. Но их смысл совпадает с тем, что известно науке об эволюции. Что знает поэт. Что так или иначе знает читатель.

Потому и не принимает Мартынов позу «научного поэта» или «популяризатора». Он с лукавой ухмылкой говорит камню: «Спасибо». Более того, заключительным афоризмом даже «запутывает» и «огрубляет» научную истину: «Рыбы — это подводные птицы, птицы — это воздушные рыбы!»

Эта последняя метафора — обобщение первоначальной посылки стихотворения. Она являет поэтический образ единства природы, единства всего живого. Рыбы в перспективе эволюции — будущие птицы. Птицы в ретро-

спекции — бывшие рыбы. Это своеобразный эпос природы. Сказание о ее удивительных превращениях. О созидательном восхождении жизни, которое близко творческому сознанию человека.

Поэтический смысл научное знание получает в контексте. И часто не только в контексте одного стихотворения. Диалог Мартынова с каменной глыбой показался бы малопонятной, даже необъяснимой случайностью, не прочти мы прежде другие стихи, где изваяния природы приобретают очеловеченную форму, где их явлением из глубины миллионолетий природа свидетельствует о своих «готовностях».

В этом же контексте звучит, им наполняется и его раздвигает стихотворение «Доисторическая ночь».

Чудом  
Выбравшиеся на сушу  
Обитатели морского дна,  
Чувствуем, как глуше все и глуше  
Где-то сзади в берег бьет волна.  
Вот луна. И видим мы воочью  
Тени. И ликуем мы вдвоем:  
Этой ночью, этой самой ночью  
Все ж мы настояли на своем —  
Этим звездным воздухом мы дышим,  
Утром будет солнце. И пойми,  
Что, покончив с состояньем низшим,  
Из амфибий станем мы людьми!

Фабула этого стихотворения родственна фабуле «Рыб и птиц». Внешняя «научная» тема — эволюция животных от амфибии к человеку — тут как будто еще последовательнее. Стихотворение, можно было б сказать, еще «научнее». И одно только «но»: внутренняя его тема совершенно другая — этическая. Не было б этой темы — не было б в стихотворении и поэзии.

Однако при чем тогда тут наука, знания, игра с той самой эволюцией, которая вроде бы и вовсе не к делу? Но в том-то и суть, что она становится той бесконечной — по сути космической — далью, в которой человек осознает себя человеком. Где его человеческое достоинство, этика, интеллект приобретают уникальную ценность: за спиной звучит, затахая, первобытное море, а впереди — «звездный воздух».

Но это природа, так сказать, в обобщенном смысле, в ее целом. Море, лунная ночь, звездный воздух — в то же время и символы. Знаки мыслимого пространства и времени.



Однако есть еще и природная среда, окружающая нас,— поле, река, холмы... В каких отношениях с ними находится Мартынов?

«Лес». Стихотворение о лесе лишено даже тени описательности, хотя речь идет подлинно о лесе.

У леса  
Не счесть этажей.

Во-первых,  
Этаж есть подвальный —  
Подпольный, подземный, печальный —  
Питомник жуков и ужей.

Первый этаж — «для жизни людской отведенный».

«Сам лес» — этаж «второй и третий, четвертый и пятый» — его листья и сучья, укрывающиеся и укрывающие от костров и «выхлопов автомашинных», оберегающие птиц.

Лес — дом человека и дом природы. Мартынов находит в душе способность почувствовать себя в этом доме и даже на мгновение стать этим домом. И тогда открывается не столько вид леса, пейзаж, красивость, — становится понятным драматизм его бытия.

Можно было бы выразиться «научно» — экологическая проблема. Но опять же — это не более чем ярлык, внешняя тема, да и то здесь не такая уж явная.

Тут все та же мартыновская способность помыслить себя в природе и природой, объединить эмоции и знания, вжиться в ход биологической эволюции и социальной действительности. Стихотворение без усилий подключается к общему контексту его поэзии.

Вообще пейзажные умиления вызывают у Мартынова тихую ярость. Почему он не любит описательный пейзаж в его утвердившемся жизнеподобии?

Стихотворение «Черные тучи». Осенние тучи, «мчатся, чтоб вызвать листья пожелтенье».

Слушая этой листы шелестенье,  
Ты ли, душа моя, ищешь приюта  
В белых березах и вторись кому-то,  
Будто стволы их похожи на свечи?

Эти церковно-приходские речи  
Мне надоели до осточертения!  
Впрочем, отвечу: и белые свечи  
Могут отбрасывать темные тени,  
Равно как самые белые ночи  
Могут укутаться в серые тучи,

Равно как самые черные тучи  
Дышат мерцанием белого снега,  
Белого снега, летящего с неба.

Описательный пейзаж пассивен, однопланов. Поэтическая мысль, если она есть, в нем скрыта. Он благополучно-равнодушен или умирительно-идилличен, «как церковно-приходские речи», соответствующие сентиментальным березкам-свечкам.

Стихи о природе для Мартынова — это тоже способность видеть ее сразу в нескольких измерениях, в разных состояниях, конфликтно. В том же ключе, в каком протекает и жизнь человеческая.

«Пейзаж» существует одновременно в непосредственном восприятии и в мысли о нем, в предвидении его превращений. На нем мощно расставлены знаки человеческой деятельности. И это словно обязывает поэта в еще большей степени очеловечивать его в стихах, воспринимать как общую проблему жизни — биологическую и социальную.

9

В стихах Мартынова говорят, спорят, произносят реплики Земля и звезды, дождевые капли, плазма, зима, ночь, каменная глыба, кикиморы и шишиги, метеорит, вихрь, верба, осень, осы, туча, Будничность... Переключаются между собой вещи. Стихи его неизменно диалогичны. Как у Хлебникова и молодого Заболоцкого.

Мартынову недостаточно монолога. Он ищет себе оппонентов или собеседников.

Одно из его сильнейших свойств — способность проникаться окружающим. Он может представить ожившим предмет, говорящей — природную стихию, персонифицировать абстрактное понятие. Внутри себя ощутить копошение частиц: «Я чувствую: во мне и вне меня идет молекулярная возня бесчисленных безликих невидимок». Оказаться не только собой, но и другим:

От физического соприкосновенья  
С тысячами сограждан  
Я хотя б на одно мгновенье  
Делаюсь как бы каждым.

Он способен передоверить себя миру. Раствориться и рассредоточиться в сущем. Чтобы потом еще теснее

объединить его в себе. Промыслить его насквозь, узнать, сжать в ярком метафорическом слове.

Эти диалоги и олицетворения — образ нескончаемого художественного постижения, вочеловечения знаний.

Для мартыновских стихотворений характерна строгая композиция. Их порой легко законспектировать. Есть посылка и есть заключение. Это часто яркий афоризм с восклицательным знаком.

Среди взволнованной воды  
От звезд оставлены следы,  
Весь плес которыми согрет.

Я знаю: материален свет!

Следующая строфа завершается столь же категорическим выводом: «И ты не бестелесна, тень». Чтобы закончить излюбленной мартыновской мыслью, ставящей стихотворение в общий контекст его поэзии: «И нереальна только лишь безлика, ни тень, ни свет, невозмутимейшая тишь, которой нет!»

Несмотря на категоричность опорных узлов, стихотворение внутри играет различными планами, подтекстами.

Образная структура мартыновской фразы парадоксальна: «Это было грозное лето без единой грозы!»; «Это было слезное лето без единой капли дождя!». Мартынов не только создает парадоксы, играя смыслами. Он их во множестве извлекает из самой жизни: «дневники не днем ведутся, а ночами»; не крылатый кто-то, а бескрылый «в небесах несется, невесом».

Парадоксальность Мартынов открывает уже в самом слове.

Земля и гля. Вина — вино.  
Апрель и прель. Мороз и проседь...  
Все это будто не одно,  
Но от другого не отбросить!

Береза — розга. Лик и лак.  
Увечить и увековечить...  
Неужто это просто так,  
Одна случайность —  
Чет и нечет?

К форме слова Мартынов относится так же, как и к материалу природы — дереву, глине, камню. Сходство звучаний разнокоренных слов сближает разные понятия.

И это сближение нередко дает поэтический эффект. Снова вспоминается Хлебников с его этимологией.

Впрочем, здесь особенно важно чувство меры. Чрезмерное увлечение этими подобиями легко превращает стихотворение в игру. У Мартынова редко, но встречаются неологизмы, режущие слух, вроде «леонардоввинчиваясь», «сальватордалях», «гробокопалех», «согбенноплечер», «полуночер», «цифроведчер», «предрассветчер»... Но они — от щедрости воображения. Это — то, что падает с воза, а не подобрано из скарედности.

Способность видеть противоположности, схватывать мыслью объем вещи, говорить о целокупности качеств изначально свойственно поэзии Мартынова. В стихотворении «Вчерашний дождь»: «И пахло прелью прошлогодней, осуществлявшей заодно позавчера, вчера, сегодня, и завтра, и давным-давно». Все запахи разом. В их разновременности и предвидимых «готовностях».

Однако диалектика при всей своей гибкости — дело беспокойное. Постигание — это не накопление эрудиции. Это, прежде всего, понимание. А пониманию сопутствует огромный труд души.

Мартынов пишет об этом с глубоким волнением, даже торжественностью:

Трудолюбив,  
Как первый ученик,  
Я возмечтал: плоды науки сладки.  
Но, сконцентрировав мильоны книг  
На книжных полках в умном распорядке,  
Я в здравый смысл прочитанного вник  
И не способен разгадать загадки:  
Когда и как весь этот мир возник?

Инстинкт подсказывает другой — не книжный — путь познания, известный уже нам путь перевоплощения, участия в сотворении мира, диалога с ним:

И в мотылька, который на свечу  
Летит, ловчусь я снова превратиться,  
И, будто спора некая, лечу  
Туда, куда ракетам и не взвиться...

И действительно многие тайны приоткрывают свой лик, а дальше «снова лишь догадки, и вновь луна чадит мне, как ночник, и бездна вновь со мной играет в прятки».

Путь познания сладок и трагичен. Его бесконечность несоизмерима с возможностями конечной человеческой жизни.

И все-таки Мартынов — энтузиаст познания. Он верит в его могущество. В уникальность его действительных побед. Только человек владеет знаниями, и в этом его преимущество перед самыми могучими стихиями природы.

И о земле не меньше мне известно,  
Чем знает о себе сама земля, —  
Не я ли сам, пришлец из звездной бездны,  
На ней возделал хлебные поля.

Да и о небе знаю я побольше,  
Чем это небо знает о себе,  
И потому-то не могу я дольше  
Ждать и гадать о собственной судьбе.

О ты, судьба моя, не чья иная,  
Я о тебе гораздо больше знаю,  
Чем о себе ты ведаешь сама!

Мартынов — поэт постижения, но такого постижения, в котором в равной степени участвуют ум, интуиция, эмоции. Постижения не как науки, профессионального познания, а как смысла бытия.

10

Мартыновское познание — это проникновение, соучастие, сопереживание, диалог с миром. То есть познание действительно художественное, поэтическое. Мысль его гибка и неистощимо разнообразна. Она обычно действует в зазоре между обкатанными и утвержденными истинами. Там обнаруживаются белые пятна, с которых и начинается звучать поэзия.

Мартынов умеет вжиться в нестандартную ситуацию. Иногда обостряет привычную, и истина открывается новой стороной.

Сколько наговорено банальностей об исторической памяти. Мартынов пишет «Воскрешение мертвых». Представьте, что мы воскрешаем не великих для собеседования, а противников для спора. Что нас ожидает? «Стоит мне о них заговорить — и они выходят из могил, чтобы горячо благодарить».

Даже на хулу отвечают нескрываемой радостью. Неожиданно? Да, но только ли? Есть в этом душевная щедрость и широта. Есть принципиальный гуманизм.

У Мартынова много стихов-воспоминаний и параллельно им, как комментарий и как добавление, — книга

поэтической прозы «Воздушные фрегаты». Воспоминания Мартынова замечательны уникальностью и неожиданностью воскрешений.

Бык воспоминаний, крутлобий бык.

Это бык видений,  
Подойду к нему  
И без рассуждений за рога возьму:  
Мол, хвостом помашем, ухом шевеля,  
Да и перепашем памяти поля.

Луг воспоминаний  
Глухо шелестит,  
Плуг воспоминаний на лугу блестит.  
Утренние пташки поднимают крик,  
Но ходить в упряжке не желает бык.

В этом весь смысл правдивой и честной памяти. Она перепаживается не по правилам учебника литературы. «Бык воспоминаний» не терпит этой упряжки. Вспоминается то, что запало в сознание,— живая жизнь. Из прошлого возникают лица, с которыми можно продолжать спорить, но которых нельзя обойти. Они *были*, они влияли на внутреннее развитие, создавали неповторимую атмосферу нравственно-интеллектуального бытия и быта.

В поэзии Мартынова есть этическая строгость, чистота и требовательность.

Незаменимых нет?

Нет, заменимых нет!  
Мечта о механической замене  
Не более чем недоразуменье!  
И каждый человек неповторим,  
Тот больше знача, этот меньше знача.  
И как ни бейся, а не повторим  
Чужой удачи. Есть своя удача...

Так и в памяти ничего нельзя заменить. Замена — не только ложь, это еще и саморазрушение, уничтожение собственной личности. Мартынов формулирует нравственный закон незаменимости человека на его месте.

Сколько было написано о рационализме Мартынова. И у него есть схематичные стихи. Но на глубине рационализм измеряется не научными знаниями, не интеллектом, не логикой композиционных решений. Он определяется соотношением с этикой. Рационализм начинается там, где в гордыне разума человек перешагивает через нравственный закон.

У Мартынова на этот счет есть по-мартыновски ясное и, пожалуй, художественно однолинейное стихотворение, тем не менее абсолютно невозможное в устах рационалиста:

«Землетрясения — это фонари  
Для освещенья глубочайших недр», —  
Ты так сказал.  
Но что ни говори,  
Что ни толкуй, на утешенья щедр,  
А я прошу лишь об одном:  
Уж если так, а иначе нельзя,  
И неизбежно все встает вверх дном,  
Так уж по крайней мере ты не ври:  
Землетрясения — это фонари.

Нет,  
Это — беды,  
Черт их поберет!

Тут этика спорит с хитросплетениями рационализма, пытающегося обратить человеческую беду на благо познания. Для Мартынова — это недостойная и жестокая ложь зазнавшегося ума. Безнравственность, антигуманность. Беду нельзя положить под микроскоп и тем оправдать ее или смягчить. Она все равно остается прежде всего бедой.

Однако и в этике можно быть схематиком и рационалистом. То есть воспринимать ее как догму, как набор заповедей, механически прилагая к разным ситуациям. В то время как всякая ситуация требует внутренней оценки. Одухотворенной интуиции. И этика может быть холодной и бездушной, то есть превращаться в свою противоположность.

В этике современного человека Мартынов тоже находит границу «прошлого с грядущим». Здесь его стих начинается звучать с особой страстью — с тем смятением лиризма, который так же неотъемлем от поэзии Мартынова, как и проникновенный свет ума и знания.

О, как он знаком,  
Этот запах лисы или норки, бобра или котика!  
Я уверен, что ты занесешь и в иные миры  
Этот запах! Сильнее не знаю наркотика,  
Чем смешение этого духа духов и мездры.

И возможно, что будут поздней вспоминать,  
Как о страшной жестокости, гадости,  
Что какие-то дьяволы, шкурки содрав со зверьков,  
Превращали их в шубки, что ты, улыбаясь от радости,  
Грелась смертью животных. О, мерзостный бред скорняков!

Но хотя и тебя все сильнее влекут магазины синтетики,  
Где прозрачные ангелы реют в химически чистых плащах,  
Ты несешь, отвергая законы эстетики, этики,  
Черно-бурую жертву на розово-алых плечах!

Современный человек заново оценивает свои отношения с природой, с животным царством. Он истребил целые виды животных ради удовлетворения своих потребностей в одежде и пище. Теперь он пытается восстановить эти богатства — и опять чаще всего держит на примете те же потребности. «Наркоз» истребления ради потребления продолжает действовать. Люди по-прежнему греются «смертью животных» и не видят в этом ничего предосудительного.

Мартынов пытается найти у человека внутренние «готовности» принять новые этические законы по отношению к братьям нашим меньшим. Но обнаруживает попрание этих мыслимых предчувствуемых законов «эстетики, этики». «Мерзостный бред скорняков» не угасает. Он заразительно привлекателен. Даже в себе Мартынов находит этот микроб жестокости. Оттого так драматичны и взволнованны эти его стихи.

Этика — не собрание полезных истин, а поведение, ежедневный выбор между добром и злом. И это для Мартынова опять же — поэзия.

Сколько раз я говорил себе,  
Что стихи писать я перестану,  
Но одумываясь: как же стану  
Разбираться в собственной судьбе,  
В непрерывной внутренней борьбе,  
Отличая правду от обмана?  
Это — как борьба добра и зла,  
И не помню, чтобы верх взяла  
Рифма-кривда, брякнувшая ложно,  
Просто так, для красного словца,  
Не жалея своего творца.  
Слава богу, это невозможно!

Рождение стиха — непрерывная борьба правды с ложью, утверждение добра. Это понимание собственной судьбы.

Так что же такое поэзия Леонида Мартынова? Снова ли задавать бесчисленные вопросы? Философ, лирик, поэт науки, эпик, бытописатель, публицист, проповедник, моралист?

Здравомыслящий или фантазер? Холодный или страстный? Простой или сложный?



И то, и другое, и третье... Противоречивейшее единство и цельность. Проза, говорящая стихами. Эпос, мыслящий себя лирикой. Чувство, горящее мыслью. Постигание, ставшее страстью. Миропонимание, превращающееся в самопознание...

А, это ты,  
В мечтах своих витатель,  
Скрывающийся в эпос, словно в крепость,  
Срывающийся в прозу, словно в пропасть,  
Кидающийся в лирику, как в реку...

Мартынов — поэт всеобъемлюще современный: «эпох соприкасатель», «бессонный предрассветный облетатель миров».

Он включил в поэзию всю доступную ему новизну мира — зримую, мыслимую, предчувствуемую. Мартынов не поэт итогов, а поэт вопросов, поэт начал. Он вспахивал невозделанную почву. У него была интуиция разведчика, мышление фантаста, темперамент парадоксалиста и не было ни малейшего стремления к систематизации, к законченности, к строгой увязке концов и начал, к гармоническому сглаживанию, закруглению, непротиворечивости. Он не боялся диссонансов, сознательно шел на обострения, стремился к прорыву из предвзято ограниченного эстетического круга:

Газетных тем  
В стихах мне не простят,  
Но не нотаций жду и не оваций,  
И нет поблизости ни муз, ни граций,  
Лишь на антеннах ласточки сидят,  
И листья, как газеты, шелестят,  
И слышен писк каких-то дальних раций,  
И ясно все без всяких иллюстраций:  
В природе вновь какой-то перепад.

Все непосредственно данное, эмоционально воспринятое тут же опосредовано дальней мыслью, попыткой предвидеть последствия, включиться в цепь метаморфоз, предвещаемых «перепадами» в природе, общественной и интеллектуальной жизни.

Мартынов был вестником метаморфоз. Это была его страсть, его лирика. Для него не существовало вопроса, о чем писать, ожиданий вдохновения, томлений от неопределенности. Он писал много, писал почти непрерывно.

но, и его мучило ощущение, что он все время не успевает сказать то, что хочет, что накоплено опытом, пережито, надумано.

Мартынов умер внезапно, в пору энергичных осуществлений, с гордым осознанием творческих сил и возможностей. Он еще успел в журнальном варианте прочесть этот очерк и отозваться на него. Этот отзыв был обещанием книги неопубликованных стихов футуристической молодости, которая должна была объяснить современные его поиски.

Жизнь Мартынова-человека закончена. Его далеко не традиционной, порою дерзостной, иногда неуклюжей поэзии отныне суждено стать «достоянием доцента». В ней будет — и в этом безусловно есть свой смысл и своя благая цель — наведен академический порядок. Сейчас рано предсказывать результаты этой работы. Но думается, что создать канонический вариант поэзии Мартынова будет очень трудно, если не невозможно, как это и более полувека после смерти не удалось сделать по отношению к Хлебникову. Мартынов не только поэт для читателей, но и поэт для поэтов. В нем есть начала, есть источники, есть незавершенные опыты, которые не всегда легки для непосредственного восприятия. Читатель, ищущий открытого лиризма, заразительной эмоциональности, может обойти их. Для вдумчивого поэта они могут стать толчком для самостоятельных поисков. В поэзии Мартынова, в ее потенциях словно бы заключено несколько разных поэтов, как в Хлебникове была возможность Асеева и Заболоцкого, Кирсанова и Тарковского одновременно. Аналогия эта, как и всякая аналогия, указывает на самостоятельную значимость параллелей. Здесь важно лишь сказать, что поэзия Мартынова способна прорасти в творчестве нового поколения поэтов, дать такие побеги, которых мы, может быть, и не ожидаем.

Мартынов из тех поэтов, что не завершаются в самих себе. Они создают сложное предприятие, которое нуждается в развитии и продолжении, в совершенствовании одних звеньев, ограничении других, расширении третьих. Иными словами, это поэзия с будущим, поэзия как возможный источник новых идей.

# Контрасты и метафоры

Андрей Вознесенский

---

У

ускорение в освоении новизны мира, которое придал своей поэзии Леонид Мартынов в двадцатые годы, не стало пределом. Конец пятидесятых—начало шестидесятых годов были временем романтических надежд, вызванных бурным развитием НТР. Казалось, рождаются не только новые слова и термины, рождается новое мироощущение.

«Человечество ошиблось...»

Год начинается с Мая. Новое начинается с весны... Абсурдно, когда долгобородый дед символизирует молодое и новое. Измените обычай!..

Моя голова кружится. Она кружится от встречи с Будущим». <sup>1</sup>

Так входил в поэзию Андрей Вознесенский.

Все обновляется в мире. Человечество ошиблось... Голова кружится... Сегодня начинается будущее. Отныне все станет другим, не таким, как прежде. Вспоминается Маяковский: «До последней пуговицы в одежде жизнь переделаем снова».

Вознесенский, счастливый, радуется пожару в Архитектурном институте: «Прощай, архитектура! Пылайте широко, коровники в амурах, райклубы в рококо!»

Горит старье. Горит отжившее. «Все кончено! Все — начато!» Все заново. С невиданной очистительной силой пылает этот огонь.

Прощай, пора окраин!  
Жизнь — смена пепелищ.

---

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Мы — Май. — Лит. газета, 1962, 1 мая.

Мы все перегораем.  
Живешь — горишь.

Огонь сжигает и нас самих, но жизнеспособное остается, как иголочка от циркуля в горстке золы.

«Сметая каноны, прогнозы, параграфы, несутся искусство, любовь и история...»

Леонид Мартынов — за несколько лет до Вознесенского: «Что-то новое в мире. Человечеству хочется песен». И дальше: «Выпрямляется раб обнаженный, исцеляется прокаженный, воскресает невинно казненный...»

Тогда же и Александр Твардовский написал про «ветер века», что «в наши дует паруса».

Чувство обновления было общим.

Вознесенский ощущал его как исключительное и личное.

Почему?

В 1957 году взлетел первый советский спутник. В 1958 году Вознесенский опубликовал первое свое стихотворение. Он мыслил себя открывателем эпохи атома и космоса в поэзии: «В век разума и атома мы — акушеры нового».

Общее чувство обновления было социальным чувством. Вознесенский претендовал на новую эстетику. На новое видение. Новую форму. Это он считал своим личным делом. Ему предстояло открыть свою Вселенную. Когда-то Маяковский собирался стать «в ряды Эйнштейнам». Вознесенский спрашивает: «Кто мы — фишки или великие?»

Ответ единственный — Колумбы из Коломн и Калуг, заполняющие будущее, как кулак боксерскую перчатку. «Нет смерти. Нет точки. Есть путь пулевой...» Встреча с будущим нескончаема. Заново начинающаяся жизнь прекрасна, гениальна, бессмертна.

«Уверен, что при Коммунизме все будут талантливы. А за бездарность будут давать по 15 суток, как за мелкое хулиганство». <sup>1</sup>

Какой видится Вознесенскому эта «талантливая» жизнь?

Она цветаста, пестра, сочна, материальна, физиологична, буйственна... «Чистота огня и снега с чистотою наготы».

---

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Мы — Май. — Лит. газета, 1962, 1 мая.

Бульдозеристы, «небритые, как солнце». Облупленные носы, как живопись на фресках. Пот — «олимпийский, торжественный, царский!» Бабы в три обхвата, как бабы; бабы словно бубны, словно кадки. Воздух как морозная краюшка. Звонкий, как арбуз. Снег, пахнущий яблоками. Туман как кумыс. Солнечные лучи из тучи, будто из «тутого соска».

Долой Рафаэля!  
Да здравствует Рубенс!  
Фонтаны форели,  
Цветастая грубость!

Весь избыточно плотный материальный мир не застывает в бронзовой неподвижности. Его тяжелая масса пластична. Обладает огромной внутренней энергией. Двигается, мелькает, рябит красками. Сибирские Вены, будто «доменную печью запрокинутый металл», низвергаются в сугробы. «Ангел атомный, амазонка» в красных, как клешни, крагах мчится на мотоцикле по вертикальной стене. «Полыхает мандарином рыжей челки кожура!» Золотые глаза гудят, как шмели. «Мертвой петлею» несутся отпетые шоферы и поэты.

Все это создает предельные ситуации. Жизнь рискованна, стремительна, опасна. Но юный Вознесенский не ощущает ее катастрофичности. Ему нравится риск. Это — красиво. К губам «как бикфордов шнур крадется сигаретка». Живешь — горишь. Ему нравится опасность и гибельность. Потому что — в конечном счете — они отменяются. «Гениальность в крови планеты». «Мы будем бессмертны».

Максимализм Вознесенского был полемичен. Люди практического ума сразу стали ловить его на противоречиях. Требовать полной системы доказательств своей правоты.

У Вознесенского же была не система логических обоснований, а романтическое мировосприятие. Он с помощью метафоры перетолковывал весь мир в свою пользу. Где не хватало метафоры, прибегал к декларациям, к публицистике.

Он не избегал конфликтов. Шел им навстречу. Вступал в споры.

Он тянулся к Маяковскому и Пикассо. С ломким еще голосом шел на трибуну — Политехнического, Лужников, Дворца Съездов. . .

Голос усиливается микрофоном.

Метафора укрепляется гиперболой. «От женщины рольс-ройсы родятся». Вознесенский придумывает фантастические ситуации и сюжеты. Его образы похожи порой на линзы: «Стадион нагнулся лупой, прожигательным стеклом над дымящимся мячом». Мысль его экспрессивна и живописна.

Современность поэзии была осознанным принципом. Современность темы и публицистической формулы. Современность вещного и понятийного состава стиха. Жаргонов. Но это — производное.

Главное — современность видения, образного мышления, нового принципа гармонии.

Поэзия должна была увеличить свою емкость, как увеличили ее наука и техника. Уже ее средства призваны были не только исполнять конструктивные функции, но и служить опознавательным знаком содержания. Нести некую первичную мысль и эмоцию.

Сама яркость, экспрессивность, современность приемов уже должна была содержать эстетическую информацию. Как содержит ее условный чертеж плаката. Коллаж. Кубофутуристическая картина, распластавшая разные плоскости разобранной модели.

2

Вознесенский начисто отказался от описательности. От сюжета с житейскими ситуациями и последовательным сцеплением событий. От психологизма, обставленного подробным анализом обстоятельств и внутренних реакций личности.

«Бьют женщину». Казалось бы, ситуация сама по себе «сюжетна». Но никакого конкретного психологического конфликта здесь нет. Нет каких бы то ни было мотивировок.

Бьют женщину. Блестит белок.  
В машине темень и жара.  
И бьются ноги в потолок,  
как белые прожектора.

Бьют — вообще. «Веками бьют, бьют юность...» И не эту женщину, эту личность, но вообще унижают женственное, природное — «как просека или звезда» — начало.

Но чист ее высокий свет,  
отважный и божественный.



ная, доисторическая душа!»; «По проходим пляшут небоскребы — башмаками по муравьям!».

Душа — котельная. Небоскребы, топчущие муравьев. Это физически ощутимо. Но чувственный образ здесь — в сущности формула публицистического утверждения: одичание души, подавление личности.

Вознесенский умеет отвлеченную мысль превратить в живописную метафору. Метафизическую идею передать через ощущение. Его стих не только пластичен, но и конструктивно целенаправлен. В нем есть напор. Романтическое волеизъявление.

Вознесенскому приписывали всяческие «измы». Первый из них — формализм. Но формалистом он никогда не был. Его поэзия — поэзия смысла, стремительно реализуемой идеи.

Он с самого начала ведет стихотворение как определенное гражданское действие, внутренне равняя его на поступок, связывая его с потребностями времени.

Другое дело, насколько эти притязания основательны.

Теперь, на расстоянии времени, многое видится иначе.

Успокоились полемические страсти. Экспрессивная яркость, на которую возлагались такие надежды, мало кого удивляет. А то, что было «непонятым» в «заумных» метафорах и требовало разъяснения, непонятно разве тем, кто вообще не умеет читать стихи. Открывшееся же за ним непосредственное содержание оказалось почти документом. Четкой общественно-публицистической темой, сформулированной с афористической лихостью, с наглядно-популярным гиперболизмом. Иногда — с осязательной шероховатостью, как книги для слепых, что читаются пальцами.

Это оказалось не эстетское чтение — как тогда выражались, для «девочек и мальчиков», — но чтение популярное, доходчивое, заражающее аудиторию. Мысли свои он выражал броско. Они были не только доступны, но, по распространенным понятиям тех лет, — исключительно современны, эстетически привлекательны, как вообще привлекательна новизна, свежесть чувств, юношеский напор и горячность.

Стихи Вознесенского входили в интеллектуальный обиход, как входила в быт промышленная эстетика, красота хорошо сработанной вещи, новые строительные материалы.

Романтизм Вознесенского был по-своему практичен.



Рассчитан на широкий контакт с читателем и слушателем. На «материальное» присутствие поэзии в жизни.

Душу Вознесенский определил как «интерьер сознания». Поэзия украшала этот интерьер.

Молниеносные метафоры, в одно мгновение прокалывающие толщу бытия, словно продолжали фундаментальные открытия физики.

Поэзия Вознесенского и Новосибирский академический городок, и Дубна, и ускоритель элементарных частиц, и лунник ощущались в одном ряду.

В сфере просветительской этот ряд продолжали философские науки, споры о кибернетике, научно-художественная литература, футурология, — «Неизбежность странного мира» Д. Данина, «Черты будущего» А. Кларка, «Сумма технологии» С. Лема. Если идти дальше — мифология науки, свод которой дала современная научная фантастика.

Стихи звучали так:

В век разума и атома  
Мы — акушеры нового.  
Нам эта участь адова  
По нраву и по норову.

Мы — бабки повивальные,  
А век ревет матеро,  
Как помесь павиана  
И авиамотора.

Попробуйте при родах  
Подобных постоять,  
Сгорать на электродах  
И в руки радий брать.

Весело было приобщаться к техническим чудесам. Надеяться на силу науки. Не волшебную, а наглядно-реальную, выражающуюся в точных расчетах и головокругительных числах, в действительности космических кораблей и счетных машин. Пронизывающую мир, как... (тут бы остановиться!) как радиоактивное излучение.

Однако нет: «О, радиоактивная основа мастерства!» «И, счастлив этой долей, художник в мастерской стоит бессмертно болен болезнью лучевой!»

Пусть и неизлечимая болезнь, но зато какой технический прогресс! Какой взлет научной мысли, не замершей в созерцании, но перекраивающей жизнь и время! Какие грандиозные роды атомной эпохи! Рискованная

«участь адова»! Романтически настроенное сознание не желает остановки: «Есть путь пулевой...» Мысль доведена до парадокса: можно умереть ради бессмертия. Пожертвовать собой ради гениальности планеты. Гениальности взрывоопасной, в миллиарды раз усиленной властью пад атомной энергией, счетной техникой, генетикой, новыми космическими трассами. «Расшибающиеся бессмертны».

Безоглядность творческого поиска словно бы диктует бесконечность превращений: «Он неожидан, как фишка. Ветренен, точно март... Нет у поэта финиша. Творчество — это старт».

Были в ту пору читатели, которые отрицательно относились к этим декларациям и без оговорок принимали поэму «Мастера». Но «Мастера» только по исходному материалу отличались от «радиоактивных» стихов.

Практически они утверждали все ту же дерзкую, рисковую, «стартовую» психологию. «Кудри — стружки. Руки — на рубанки. Яростные, русские, красные рубахи». Эти богохульники, с безрассудной удалью сотворившие крамольный храм, без малейшего психологического сопротивления, с какой-то даже веселостью принявшие смерть, стоят на том же пути, что и «прекрасно больной» лучевую болезнью современный художник: «Я той же артели, что семь молодцов». Разве что сегодняшние творческие идеи замышляются в новом строительном материале, исполнены индустриальной эстетики: «Перроны, пилоны, как сахар пиленый. Сверкнул оперенно дома из перлона!.. Я со скамьи студенческой мечтаю, чтобы зданья ракетой стоступенчатой взвивались в мирозданье!»

В позднейших перепечатках поэмы строчки про пилоны и перлоны опущены. Но суть не меняется. И в «Мастерах», и в стихах, с ними соседствующих, на одном и том же уровне идет приобщение к неоглядной «шири — самовара ли тульского или „ТУ-104“». И тут невелико расстояние до «Туманности Андромеды» И. Ефремова или «Страны багровых туч» А. и Б. Стругацких.

Расстояние это сокращено фантастической емкостью метафоры: «Метафора — мотор формы. XX век — век превращений, метаморфоз. Что такое сегодняшняя сосна? Перлон? Плексиглас ракеты? Мой мохнатый силовой джемпер по ночам бредит пихтами».

Современные вещи — метафоры. Перлон — метафора сосны. Силовой джемпер — преобразенная пихта.

✦ Метафора — форма сегодняшнего мышления и индустрии.

Можно нестись по этому ассоциативному ряду, как под куполом цирка: современное мышление индустриально; индустрия — форма осознанной природы, преображенной творческой волей человека; искусство, мыслящее метафорами, — передовое искусство современности, искусство новых скоростей, мощностей, наук; «не шизики — а физики герои нашего времени!»; «не флейта Ваш позвоночник — алюминиевый лёт моста!»; «Мы родились — не выживать, а спидометры выжимать!..».

Примечательная подробность: творческий акт в стихах тех лет описывается почти исключительно как силовое напряжение, физическая растрата энергии: «Бьет пот (чтобы стать жемчугами Вирсавии)». О себе: «В прилипшей ковбойке стою у стола». О Маяковском: «надо временем, как гимнаст».

Силовой жест у Вознесенского сохранится навсегда. Поэзия — работа, спорт, рекорды. «Пока не требует поэта к священной жертве стадион».

Радиоактивную основу он переоценит.

3

Научно-техническая утопия пала, как монархия без армии. Ее дворцы опустели. Никто не хотел во имя гениальности подвергаться радиоактивному облучению.

Это стало очевидно уже в «Треугольной груше». Вознесенский не отменяет второпях технический прогресс, раз он опасен. Не прячется в деревенскую избу.

Захватывающе красив нью-йоркский аэропорт. Памятник эры. Автопортрет. Стакан синевы без стакана. Он близок Вознесенскому, как человек, как великолепный замысел. Аэропорт сделан из крепчайших материалов, но почти нематериален, как душа. И будущее хочется видеть голубой утопией, где «одни поэты и аэропорты».

Но за этими воротами рая самоубийственные дороги безбожной, бейсбольной, бензоопасной Америки.

Идиллию разрушают как бы «цитаты» из другого «жанра». Из трагического монолога битника:

Ракетодомами гремя,  
дождями атомными рея,  
Плевало время на меня.  
Плюю на время!

Идиллия сменяется апокалипсическими видениями:

Нас темные, как Баты,  
Машны поработили. . .

А в ночь, поборовши робость,  
Создателю своему  
Кибернетический робот:

«Отдай, — говорит, — жену!  
Имею слабость к брюнеткам, — говорит. — Люблю  
на тридцати оборотах. Лучше по-хорошему уступите! . . .»

О хищные вещи века!  
На душу наложено вето.

Это говорит рассерженный на «отцов» американский битник.

В лирическом самочувствии поэта еще не трагизм, но уже тревога. Время материализованным символом мчится, свистя «красиво над огненным Теннесси, загадочное, как сирийский с дюралевыми шасси». Впечатляюще, таинственно и страшновато! Порою — кошмарно: «На окно ко мне садится в лунных вензелях алюминиевая птица — вместо тела фюзеляж». Это — «нью-йоркская птица», явившаяся во сне: «бред кибернетический? полуробот? полудух?» Неизвестно, загадочно, тревожно!

«Мистер Рок правит карнавал». Карнавал кровавый и жестокий. Этот Рок «с рожой эскалопа» — министр, пророк, маньяк, каннибал. Не весело, а страшно. «Над миром, точно рыба с зонтиком, пляшет с бомбою парашют!» SOS! SOS! Возможно самое худшее.

Это уже не бесшабашная лучевая болезнь, ведущая к бессмертию, а призрак самой настоящей смерти, пустоты, глобального самоуничтожения.

А красивые вещи? Хищные вещи! Человек раздавлен. На душу наложено вето.

Шарф срывает, шаль срывает, мишуру.  
Как сдирают с апельсина кожуру.

А в глазах тоска такая, как у птиц.  
Этот танец называется «стриптиз».

Страшен танец. Душа убита. «Апокалипсисом воеет саксофон». Но еще бунтует тело. Срывает скорлупу агрессивных вещей.

«Цивилизация душна». «Нас темные, как Баты, машины поработили». «В людях умирают рыбы».



современная» метафора сама по себе тут мало что значит. «Треугольная» форма груши не имеет отношения ни к добру, ни ко злу.

А потому «форма» эта улавливает и содержит ли душу? Душа все же не «интерьер сознания». Не его уют, а его тревога. Отношение к добру, правде, духовной культуре.

В стихотворении «Марше О Пюс. Парижская толкучка древностей» вера в непреходящую современность вещей сильно поколеблена. «Вещи — отпечатки душ». Но, когда-то современные и модные, они населяют барахолку, склады старья и хлама. Так быстро все исчезает и обесценивается:

почем любовь, почем поэзия,  
утилитарно-бесполезная?  
почем метания и робость?  
к чему метафоры для роботов?

продай меня, Марше О Пюс,  
архаичным становлюсь:  
устарел, как Робот-6,  
когда Робот-8 есть.

Если рассматривать души и вещи как тождественные — «я вещь твоя, XX век», — жизнь человека становится похожей на песчинку в часах: «мы — песчинки, мы печальны, как песчинки, в этих дьявольских часах», «мы в истории лишь на несколько минут».

Но трагическая безысходность опять разрешается двумя спасительными метафорами: песчинки рвут пушечные жерла и —

Я арханчен,  
как в пустыне  
раскопанный ракетодром!

Быть, так уж быть большой вещью! — притязание количественное. Оно не исчерпывает конфликта. Развязка эта чисто риторическая. С помощью метафоры внешние концы сведены с концами. Композиция завершена, но мысль оборвана.

При такой непосредственной зависимости душ и вещей, человека и интерьера, стихов и оформления зала, в котором они произносятся (вопрос в «Треугольной груше»: «всякие ли стихи зазвучат в... беспощадно алюминиевых интерьерах?»), вещи легко могут пожрать и поэзию, и душу, и самих людей. Технический прогресс

просто уничтожит человека, затопчет его, как муравья, своими стальными сапогами.

В поэме «Оза» нарисованы апокалипсические картины роботизированного царства. Конфликт, снятый на полдороге в «Марше О Пюс...», прослежен до конца: «Сердце, нам безработица. В мире — роботизация». Легкий ужас шелестит по страницам поэмы.

Неутешительный итог как будто подведен. Точка поставлена.

Однако он тут же отменяется. Отменяется самыми малыми средствами. Самыми наивными вопросами:

А может, милый друг, мы впрямь сентиментальны?  
И души удалят, как вредные миндалины?

Ужели и хорей, серебряный флейтист,  
погибнет, как форель погибла у плотин?

Ужели и любовь не модна, как камин?  
Аминь?

Немудреные вопросы. Проще даже тех, что задавались прежде. Но сила их в том, что они поставлены с другой — встречной — стороны, на иной почве. В них взгляд не через интерьер, не через вещи и технику на человека. Исходное тут — природа, эмоции, сам человек. Центр человеческого бытия — «любовь — великая боязнь», «чудо поцелуя и ручья», хрустальные леса «после заморозков поутру», душа, а не «громада программированного зверья», не заданная «комбинация аминокислот», не роботизация. Тут уже требуются другие критерии для оценки «прогресса» и «современности».

Дело не в том, что можно сделать с помощью техники и науки, построить или разрушить, уничтожить жизнь или подменить ее новыми негуманондными формами. Суть в том, чего человек *хочет*. Чем он руководствуется. Что подсказывает ему разум, чувства, совесть. Собирается ли он, уверовав в машину, отказаться от собственных творческих стремлений, уничтожить любовь и мораль. Исторический путь человеческого рода подменить биологическим и технологическим экспериментом над его бытием. Или же он захочет гармонически совершенствовать все человеческое, не противопоставляя духовную и материальную культуру, чувства и разум, прогресс и нравственность.

В «Озе» пожелания эти выражены недвусмысленно:

Будь же проклята ты, громада  
программированного зверья.  
Будь я проклят за то, что я  
слыл поэтом твоих распадов!

Мир — не хлам для аукциона.  
Я — Андрей, а не имярек.  
Все прогрессы —  
реакционны,  
если рушится человек. . .

Лишь одно на земле постоянно,  
словно свет звезды, что ушла, —  
продолжающееся сияние,  
называли его душа.

Однако это утверждение, отменяя уйму умозрительных вопросов, начинает новый их ряд. Тут найдена лишь начальная неделимая единица духовной культуры, в центре которой человек и его душа. Но в своей надвременной сути это тоже абстракция. И она не оживет, пока не наполнится конкретным содержанием, пока не обретет свое место во времени и пространстве.

4

Почти одновременно с «Озой» написано яростное и умоляющее: «Тишины хочу, тишины. . . Нервы, что ли, обожжены? Тишины. . .» Вспоминаются и более ранние стихи — «Осень в Сигулде», «Муромский сруб».

Что же это? Путь отречения? Вместо громких деклараций и вызывающих метафор — тень леса, мох деревянного дома, тишина осеннего поля?

Но нет, тишина востребована чуть ли не криком, нервно и раздраженно. Еще более нервно и раздраженно звучит «Плач по двум нерожденным поэмам» — вступительное стихотворение к «Ахиллесову сердцу».

Всякого рода потрясениями будет оглушаться читатель этой книги — здесь стоит сплошной гром, жжение сердец и нервов.

Душа словно прорезается через крик, боль, горечь: «Кожа тоже ведь человек, с впечатлениями, голосами». Тишина востребована, но тишина не наступает.

В книге «Тень звука» возникает особого рода напряженность, в которой, однако, нет уже такого давящего однозвучия, как в «Ахиллесовом сердце».



На тропинке, прижатая камушком, записка взывает: «Прохожий, я тебя люблю!» Что кроется за ней? Начинается дотошная, исполненная внимательного и подробного чувства расшифровка:

Детсад — как семь шаров воздушных,  
на шейках-ниточках держась.  
Куда вас унесет и сдует?  
Не знаю, но страшусь за вас.

Как сердце жмет, когда над осенью,  
хоть никогда не быть мне с ней,  
уносит лодкой восьмивесельной  
в затылок ниточку гусей!

Прощающим благодареньем  
пройдет деревня на плаву.  
Что мне плакучая деревня?  
Деревня, я тебя люблю!

Вспыхнувший от маленькой записки костер любви разгорается. В него валится опушка, зверюга, деревня, разлука, коняга, «сумасшедшие пути» и даже сама гибель: «Я встречным „здравствуй“ говорю. Несешь мне гибель, почтальонша? Прохожая, тебя люблю!»

Далеко разведены полюсы любви. Остро намечены и напряжены контрасты. Хрупки и трепетны первоначальные образы любви от «сентиментальной озорницы», написавшей записку, до паутины в своем «хрустальном зеркале», повторяющей «годовые кольца пня». Но растет и утверждается мир, объятый сосредоточенным чувством. И вот уже это «люблю» охватывает всю землю:

Прохожая моя планета!  
За сумасшедшие пути,  
проколотые, как билеты,  
поэты с дырочкой в груди.

И как цена боев и риска,  
чек, ярлычок на клею,  
к Земле приклеена записка:  
«Прохожий, я тебя люблю!»

Энергичность объяснения ведет к гармонии, к взаимной любви Земли и проходящего по ней человека. Любви полной, богатой, щедрой.

Но это — идеальный случай, общее направление чувств. Реальное состояние мира противоречиво. Противоречива и любовь человека к нему. В стихотворении «Строки Роберту Лоуэллу» полно афоризмов на эту те-

му: «Мир пиру твоему, земная благодать, мир праву твоему меня четвертовать». На земле, где «безумствует распад», все возможно. Но и здесь исподволь зреет творчески активное решение. Горькие и разочарованные строки сменяются по контрасту деятельными и просветляющими: «Мир мраку твоему. На то ты и поэт, что, получая тьму, ты излучаешь свет».

Разного рода эти контрасты в книге «Тень звука».

Между человеческой «уплотненностью, как в аду», и свободным плавным ритмом природы, где «море — полустоянье между небом и землей, между водами и сушей, между многими и мной; между вымыслом и сущим, между телом и душой» («Общий пляж № 2»).

Социальные контрасты капиталистического города.

Конфликтное несоответствие между любовью и войной, между жизнью, даже нищей и жалкой, и организованной машиной убийств в государственном масштабе («Нью-Йоркские значки», «Диалог Джерри, сан-францисского поэта»).

В «Диалоге Джерри...» сформулирован смысл этих контрастов: «В ответы не втиснуты судьбы и слезы. В вопросе и истина. Поэты — вопросы».

«Тень звука» не предлагает успокоительных решений. В ее контрастах есть полемическая правота. Легко на издержки технологической цивилизации — на стандартизацию быта, на сложные вопросы, связанные с охраной природы, на перенаселенность городов и недостатки транспорта — ответить: бегите в природу, прокляните город, вспомните про жизнь предков. И мы были свидетелями, как недавно еще модный технизм стали оспаривать сторонники пасторальных идиллий. Как молодые и пожилые люди в тех же силовых джемперах начали вдруг «презирать» технику. И «развращающий» городской быт. И обвинять науку в «оскорблении» святынь природы. Произнося антиурбанистические филиппики, сентиментально умиляться набору романсовых банальностей с их «извечными» природными и эмоциональными «стихиями».

Но это по внешним претензиям позитивное решение на самом деле никакое не решение. Верно, что человек остается человеком. Однако из его жизни уже едва ли удастся исключить новые условия технологической цивилизации. Будет развиваться наука. Будут летать космические корабли, расти города и плотины, строиться атомные реакторы и добываться полезные ископаемые.

А сколько новых проблем связано с ростом народонаселения, с приобщением слаборазвитых стран к плодам науки и техники. И тут вопрос, контраст, фантастический домысел куда более уместен, чем самое решительное отращение от цивилизации.

«Приветствую НТР, — пишет Вознесенский. — Люди должны иметь где спать и что есть. Без НТР в наше время этого не решишь. Десятки городов у нас не имеют водопровода и канализации. Решать эти проблемы важнее, чем предаваться антимеханическому снобизму. Роботизация нам пока еще не грозит, и у меня она чаще всего лишь метафора механического в людях. Есть и страшноватые черты НТР, поэзия восстает против них. Посуда должна быть чистой. Дети сыты и живы. Гражданская беззаветность и беспощадность — извечные свойства поэзии».<sup>1</sup>

«Тень звука» — книга вопросов, книга контрастов. Во многих ее стихах намечены сложные психологические коллизии, возникающие в новых условиях современного бытия и быта.

Было в ней и немало тонких, психологически точных стихотворений. Вознесенский в этой книге лиричнее, эмоционально многосложнее. Мгновенность метафоры потеснена длительностью переживания.

Замыкать мир в одних лишь контрастах — значит наносить многомерное на плоскость. Метафора — скорюпись чувств, прямая мысленной связи. Конструктивная ее неожиданность часто оборачивается однозначностью смысла. Указывая на сходство далеких вещей, она избегает разносторонней характеристики, ограничиваясь ярким подобием, звуковым ли, графическим, живописным...

«Чтобы вдохнуть жизнь в метафору, нужно, чтобы метафора эта имела форму и радиус действия, — ядро в центре и перспектива вокруг него. Это ядро раскрывается как цветок, будто бы незнакомый, но мы скоро узнаем его аромат, а в излучаемом цветком сиянии нам видится его имя. Метафора подчиняется зрению (нередко обостренному), и именно зрение ее ограничивает и придает ей предметность... Зрение не допускает, чтобы сумрак затемнил контуры представшего перед ним поэтического образа.

---

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Структура гармонии. — Вопр. лит., 1973, № 4, с. 75.

...Осязание же определяет качество лирического вещества этого образа, качество почти живописное. Поэтические образы, построенные другими органами чувств, подчинены первым двум. Словом, поэтический образ основан на взаимообмене обличем, назначением и функциями различных предметов природы или ее идей. У каждого предмета и идеи — своя плоскость и своя орбита. Могучий скачок воображения объединяет в метафоре два антагонистических мира. Кинематографист Жан Эпштейн говорит, что метафора подобна «теореме, где перескакивают от условия сразу к выводам». Именно так».<sup>1</sup>

Лорка пишет о радиусе действия метафоры, о необходимости поддерживать ее другими средствами стиха, раскрывать ее как цветок, чутко и осторожно.

Сама по себе метафора лишь скачок воображения, условие и вывод без последующих звеньев. Метафорическое перенасыщение стиха механизмирует его, выпрямляет внутренние связи, ведет к повторению интонаций, ритмических ходов, синтаксических конструкций.

Перед Вознесенским «Тени звука» встал вопрос: что дальше?

Острота, помноженная на остроту. Крик — на крик. Метафора — на метафору. Иными словами, то же самое, только в два-три раза громче и сильнее.

Яблоки с бритвами внутри.

Или совсем иное — более спокойное, подробное, осязательно-психологическое восприятие жизни? То, о чем писал Федерико Гарсиа Лорка: «Видимая реальность, события жизни и человеческое тело гораздо богаче оттенками, поэтичнее, чем все открытия воображения».<sup>2</sup>

5

Вознесенский меньше всего думает о «порядке и пределах» (Лорка) воображения. В его книге «Взгляд» (1972) и в помине нет тишины и спокойствия, равновесия и меры.

Это — кризисная книга. Перепутье.

«Был музыкой чуда, стал музыкой яда».

«С ума бы не сойти!»

---

<sup>1</sup> Лорка Федерико Гарсиа. Об искусстве. М., 1971, с. 99—100.

<sup>2</sup> Там же, с. 137.

Стихи не просто стали острее. Они стали другими. Не меняя интонации, не ломая своего стиха, он ищет в нем новые краски, новые возможности.

Метафоры, разрастаясь и ветвясь, становятся фантастическими картинками, как в «Кабаньей охоте», «Скупщике краденого», «Фиалках». Создало их не одно лишь воображение. В них не иная более высокая степень ремесла, выдумки, словесных хитросплетений, но мрачноватый юмор, ирония, насмешка, сарказм, переходящие в сатиру. То есть не столько совершенствование искусства, сколько осуществление некой душевной потребности.

Кажется, доказательств тут особых не потребуется. Достаточно процитировать «Оду дубу»:

Общесоюзный заяц!  
Ты на глазах превращаешься в памятник,  
историческую реликвию,  
исчезаешь,  
завязав уши, как узелок на дороге  
великую.

Как Рембрандты, живут по описи  
35 волков Горьковской области.

«И. о. лосося», «реставрируемые лоси», «тучи обложные, спрессованные рулонами» — тут все являет насмешку, сарказм, тоску, сатирический выпад, превращенные в горько-ироническое философствование: «История ли часть природы? Природа ли кусок истории?» И о другом, более общем: «Мы — двойники. Мы агентура двойная, будто стол дубовый, между природой и культурой, политикой и любовью».

Завершается стихотворение зрелищем фантастически изуродованной классической скульптуры:

И, перебита крысоловкой,  
прихлопнутая к пьедесталу,  
разиня серую головку,  
«Ночь» Микеланджело привстала.

Это — символ неразумной растраты, ведущей к оскудению природы, к разрушению и поруганию памятников культуры.

Вступив на путь ироника-сатирика, Вознесенский не облегчает себе жизнь, а многократно усложняет. Не потому, что шаг неправильный, а потому, что трудный, обязывающий, рискованный.

Фантастическая картина «Кабанья охота» увлекательна своими сюжетными неожиданностями и все новыми и новыми оттенками. Убитый кабанами охотник оказался изысканным блюдом на их пиру.

И порционный,  
одетый в хрен и черемшу,  
как паннька,  
на блюде ледяной, саксонской,  
с морковочкой, как будто с соской,  
смиренный, голенький лежу.

Восемь кабанов, «кабарышень», «кабабушек» очень натурально готовятся выпить и закусить фаршированным охотником, окруженным мочеными помидорами. Это застолье с кабаньими рылами напоминает то человеечье, которое могло бы состояться, окажись охотник более удачливым и убей кабана он.

Высмеивая животную жестокость охоты и чинную кровавость обжорных возлияний, Вознесенский снова оставляет сатирическую фантазмагорию. Дальше — чистая лирика. Тост, который мог быть произнесен на обоих пирах, кабаньем ли, человеечьем: «Я пью за страшную свободу отплыть, усмехнувшись, в никогда», — ведет к главному сарказму, к «музыке ада» в афоризме: «Простят убийство — промах не простят». Тут же сам поэт словно пьет на брудершафт со «зверюгой», потому что, как кабана, преследовал «чудовище по имени Надежда», целился в «неуловимое Искусство». Потому что в последней главке — еще неожиданность! — сам оказался убийцей кабана, на воображаемом пиру которого представлял себя жертвой.

В этих фантастических превращениях есть и «нота разлада», и «страшная свобода». Но не осуществились ли они здесь в произвольной перетасовке событий разного уровня и значения, в разрушении иерархии жизненных ценностей: «Кругом умирали культуры — садовая, парковая, византийская, кукурузные кудряшки Катулла...»

Вероятно, этот вопрос прямо из стихотворения еще не вытекает, потому что в нем много разных слоев, проблематичных утверждений, взаимозаменяющихся ситуаций. Оно может быть даже истолковано в прямолинейно «вегетарианском» духе, как протест против жестокости охоты.

Но вопрос остается. Его можно, пожалуй, сформулировать как Главный вопрос.

Для художника будто и нет такого вопроса. По крайней мере, он не обязан отвечать на него прямо. Художника выносит вперед не столько логика, сколько интуиция, иногда похожая на слепоту: «Да хранит нас и в глаза лепится в слепое время, в слепой поход, слепота надежд, слепота детства, слепота лепета и миллионы иных слепот!»

Этот таинственный «псевдоним судьбы» имеет массу неуловимых оттенков, которые не выразить обычным словом. И тогда звучит: судьба художника сверх логики, прямых объяснений, названий, формул.

Она может обернуться шаманской пляской. Трагедией Лермонтова. Почти балаганным искусством «поэмины»: «Поэмина, поэмина, связь телесного и духа» — в которой столько же радости, сколько и грусти, «средства-мини сердца-макси», а риска хватает на целую жизнь: «Ошибешься — расшибешься. Беспощадна поэмина».

И хоть «глупо верить разуму, глупо спорить с ним». Сколько бы ни накручивалось тайн, в какие бы дебри ни уводила страсть, он мучит, этот Главный вопрос. Как тень, неотступен и, как двойник, навязчив.

Вознесенский то пытается его поставить, то вообще не находит в нем смысла.

В «Цветной песенке»: «Художник, будь спектральной. Душой не индевей. Чем индивидуальней, тем ты общественной». Ярко-цветное и контрастное здесь сливается в главное — «Белый Свет». Похоже, что в изощенной индивидуальности человека Вознесенский хочет увидеть признак его общественного достоинства, в предельной субъективности — объективную ценность. Впрочем, звучание стихов таково, что можно сказать и иначе: чем ярче, резче, головоломнее, фантастичнее, «страшнее», острее, тем лучше. Как в «собаколипсисе» — серьезнейшее равноправно значимо с пародийным.

И стоял я, убийца слова,  
и скрипел пиджачишко мой,  
кожа, содранная с коровы,  
фаршированная душой.

Где-то сестры ее мычали  
в электродоильниках-бигуди.  
Елизаветинские медали  
у псов поблескивали на груди.

Это — остро. Почти физически ощутимо: коровья кожанка, фаршированная душой поэта. Зрительно похоже: электрооильники-бигуди. Но и само просится на легко находимые пародийные аналогии. Обострять можно дальше и дальше, соединяя высокое и низкое, превращая чаек в плавки бога. Ставя в ряд «„Аполлоны“, походы, страны, ход истории и века, ионические бараны, иронические снега». Образная эта фантазмагория все уравнивает: убийцу слова, кожаную куртку, душевный фарш, электрооильники, песьи медали. . .

Молится Фишер Бобби.  
Вергинские вяжут (обе).  
У Джоконды улыбка портнишки,  
чтоб булавки во рту сжимать.  
Любитель гвоздик и флоксов  
в Майданеке сжег полглобуса.  
Ниший любит сберкнижки  
коллекционировать!  
Миров — как песчинок в Гоби!

Не напоминает ли это множество отдельных миров афоризм: «Чем индивидуальней, тем. . .» Эти сногшибательные хобби так непохожи друг на друга! И опять почти неопровержимый зрительный образ: «У Джоконды улыбка портнишки, чтоб булавки во рту сжимать». Но не подменяет ли внешняя — поразительная! — похожесть внутреннюю — утвержденную исторически! — правду? Разоблачена и даже унижена вековая тайна, перед которой благоговели зрители нескольких столетий: всего лишь улыбка «портнишки»! Вертинские над своим вязаньем. «Цветовод» из Майданека, спаливший полглобуса, над гвоздиками и флоксами. Красивое хобби — цветоводство! Уравнено все: «Как ни крути умишком, мы видим лишь божьи хобби, нам Главного не познать». «Поэмима». «Скрытымным». Взаимозаменяемо все, не только по сходству, но и по контрасту: «Бунтарь в министерском кресле, монашка зубрит Набокова».

В конце концов не столь важно, чем занимаются монашки и министры. Но здесь все же не хватает банальной истины, что улыбка «портнишки» — пусть даже так! — Джоконды не одно и то же, что хобби «любителя гвоздик и флоксов» из Майданека. Не хватает соотношения ценностей. Разделения добра и зла. Поляризации духовной культуры и самодовольно красующегося варварства.

Или все могут покрыть «иронические снега»?



Есть в мире горячие ключи, над которыми они тают.  
Над улыбкой «портнишки» Джоконды, например!

Художник, какую ни избирай он творческую судьбу, вольно или невольно пролагает свою линию связи, устанавливает свой способ общения с людьми и между людьми. Но если в мире все так равнозначно, так легко меняется местами, все такое неглавное (пусть даже исключая воспроизводство жизни — «исполненное с высот аистовое хобби»), то никакое индивидуальное художническое клеймо не сделает средством связи и общения обесцененные, в сущности, вещи и события, этот хоро-вод парадоксальных хобби, пронесшийся мимо сути. Либо, наоборот, одинаково существенных, потому что все это есть в жизни. А «все, что живое, — Бог».

Здесь наступает кризис остроты. Ломается шпага сатирического удара. «Музыка яда» грозит превратиться в тривиальную отраву.

Конечно, мы не вправе сбрасывать со счета концовку стихотворения. Хобби усталых от работы богов — выращивать фиалки.

А фиалки имеют хобби  
выращивать в людях грусть.  
Мужчины стыдятся скорби,  
поэтому отшучусь.

«Зачем вас распяли, дядя?!» —  
«Чтоб в прятки водить, дитя.  
Люблю сквозь ладонь  
подглядывать  
в дырочку от гвоздя».

Итак, не принимайте шутки всерьез. Улыбайтесь — поэт шутит, хотя, может быть, ему и не до шуток.

«Скрытымным».

Но можно ли тут отшутиться?

Допустим, введем в обиход «черный юмор», чтобы пугать глухих к «свободному» искусству ханжей. Будем преподносить им для любования «седые и сухие от мороза розы черные коровьего навоза!». И подглядывать на их лица «в дырочку от гвоздя». Это, может быть, минутами забавно. Только так ли уж важно в сравнении даже с серьезностью того, над чем так лихо шутилось?

Не облегченный ли это путь? Отшучивать цивилизацию легче, чем оберегать ее. Или в самом деле согласиться с «гишпанцем», по-своему переложившим Горация (в поэме «Авось!»): «В эпоху духовного кризиса и цифи-

ризации культура — позорнейшая из вещей»? Тем более что «гишпанец» говорит и весьма здравые вещи:

Позорно знать неправду и не назвать ее,  
а назвавши, позорно не искоренять,  
позорно похороны называть свадьбою,  
да еще кривляться на похоронах.

Наверное, не стоит слишком легко обходиться с Главным.

В интервью «Литературной газете» Вознесенский говорил: «Над стихами не работают — живут ими. Стихи — вне планов. Трудно заглядывать вперед. Часто замыслы, как и жизнь, обрываются. Порой поэзия и должна быть такой. Поэзия вся фрагментарна, вся только слово из фразы, за которым угадывается продолжение. В этом смысле она повторяет жизнь. Людские судьбы — те же слова из бесконечной фразы, называемой историей, временем, биопроцессом. Детальность произнесенного только подчеркивает (+ бесконечность) и (— бесконечность) непознанное, стоящее за плечами».<sup>1</sup>

Искусный конструктор книги, Вознесенский знает, как ее построить — начать и закончить, — чтобы в итоге привести читателя к той самой иерархии ценностей, о которой я говорил.

Начать с бога, именем которого названо все живое, так ярко прославленное песней «зимовщика-соловья»:

Что поет он? Как лошадь пасется,  
и к земле из тела ея  
августейшая шея льется —  
тонкой жизни земной струя.

Ну, а шея другой лимонна,  
мордой воткнутая в луга,  
как плачевного граммофона  
изгибающаяся труба.

Продолжить приятием и утверждением «второй природы», оживленной гением человека: «Смешны дискуссии о прогрессе — технике, машинах, лесах и городах. Двух культур не существует. Ибо города — это такой же продукт природы, продукт биотоков мозга. Как будто азотистые и железистые соединения, став автобусом, пе-

---

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Необходимое слово — скажато... — Лит. газета, 1968, 10 июля.

рестали быть биологическими компонентами процесса, называемого природой».

А закончить великим мгновением Микеланджело:

Неужели астронавты завтра улетят на Марс,  
а послезавтра  
вернутся в эпоху скотоводческого феодализма?

Неужели Шекспира заставят каяться в незнании «измов»?  
Неужели Сервантеса поволокут по воющим улицам?

Я думаю, правó ли большинство?  
Право ли наводнение во Флоренции,  
круша палаццо, как орехи грецкие?  
Но победит Чело, а не число.

Я думаю — толпа иль единица?  
Что длительней — столетье или миг,  
который Микеланджело постиг?  
Столетье сдохло, а мгновение длится.

Я думаю...

Поэт действительно шутил. Иерархия ценностей есть. Она мыслилась с самого начала. Пока на поверхности бушевали все уравнивающие иронические стихии, внутри зрела и утверждалась гармония гуманистической мысли. Она держалась в уме даже тогда, когда модернизированная Савская белым снегом «в белых брюках в облипочку, паря над долиной, легла на живот». И Джоконда, словно Маргарита на пиру Воланда, оказалась в одной компании с палачом из Майданека, богатыми скаредными попрошайками и, бог весть почему, с сестрами Вертинскими.

Все эти «иронические снега», острые «фразы», фантастические «фрагменты» должны были составить контрастный фон, чтобы надежнее торжествовала правда. Чтобы можно было не только назвать ее, но и предписать «правила поведения»:

И прогрессист и супостат,  
мы материалисты с вами,  
но музыка — иной субстант,  
где не губами, а устами...

Руками ешьте даже суп,  
но с музыкой — беда такая!  
Чтоб вам не оторвало рук,  
не трожьте музыку руками.

Даже пригрозить зарвавшимся тупицам, не оказавшим должного уважения музыке.

Прошла фантазмагория метафор. Контрасты слились в «Белый Свет», стремящийся к музыкальной гармонии. Такова формальная логика.

А если подойти к этим контрастам со стороны душевной жизни? Увидеть в них некий психологический феномен?

В них можно заподозрить и «широту души», с одинаковой легкостью и соглашающейся с гибелью культуры и бросающейся на ее защиту. Но не слишком ли беззаботна и легкомысленна такая широта? Не ее ли когда-то хотел укоротить Достоевский?

Можно увидеть и умысел мастера, искусственно создающего эмоциональные полюсы, на одном из которых живет его душа и истина, на другом прославлено их разрушение.

Но не выводит ли это поэзию из сферы непосредственной душевной жизни — естественных, реальных потребностей и реакций — в сферу рискованной фантастической игры ума, где истину и ложь легко поменять местами, описать их с одинаковым эмоциональным пафосом и тем самым взаимно уничтожить.

Присужденная в конце — конструктивно — победа одной из сторон не разрешает конфликта. При сильных контрастах, при двух эмоциональных доминантах формальная завершенность сюжета только отчасти спасает положение.

Ответ дан — вопросы остаются.

6

К ним снова и снова возвращается Вознесенский в последующих своих книгах — «Выпусти птицу» (1974) и «Витражных дел мастер» (1976).

«Не поэзия кризисна, она — зеркало, она кричит о кризисах мира». «В современной ироничности — демократизм стиля. Это угроза иерархиям, но не ценностям».<sup>1</sup>

Вознесенский остается самим собой. Грозят иерархиям, он не переходит на интимный шепот. Он по-прежнему громко. Не увещевает, а проповедует.

Вознесенский — прирожденный публицист. Только не в упрощенном понимании, как стихотворной «обработки»

---

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Структура гармонии, с. 75.

известного факта. Вознесенский публицист по своему отношению к теме, к поэтическому образу, к читателю.

Поэтам внимают или с ними беседуют. Поэзия-монолог или поэзия-диалог — разные формы общения поэта с читателем.

Стихи Вознесенского рассчитаны прежде всего на внимание. Он — «витражных дел мастер». С витражами не беседуют — задирай голову, всматривайся в цветные лучи света и слушай, как они отзываются в тебе.

Вознесенский откровенно навязывает нам свои цвета, свою волю художника, свой темп:

Передрасветный штиль,  
александрийский час,  
и ежелы про стиль —  
я выбираю брасс.

Он не заманивает тайной. Он объявляет номер и исполняет его. Выстраивает лесенку образов-вопросов и ведет к той мысли, которую до поры держит про запас. Если даже Вознесенский рассказывает о себе, признается в своих чувствах, интимный его шепоток взрывается восклицанием, усилен микрофоном так, чтобы прошепестеть по всему залу:

Мы обручились временем с тобой,  
не кольцами, а электрочасами.

Этот интим уже возведен в символ. Личное чувство сопряжено со временем так, что минуты, «согреты милою рукой», растворяются в его потоке, приобретая его температуру.

Опять ситуация не для беседы.

Стихи Вознесенского можно слушать, но с ними трудно завязывать психологические отношения, построенные на взаимных уступках. Мнения свои он выражает прямо. В ответах демонстрирует свою волю. Принимай таким, какой есть, или уходи, хлопнув дверью, — дело твое. Отношения складываются ясные и прямые:

отечественная литература —  
отечественная война.

Это о том же, о чем он сказал в одном из диалогов с критиками: «В России искусство всегда общественно, гражданственно. Поэзия для нас не только услада. Она включает в себя и философию, и пророчество, и колокол,

и вооруженную совесть, и исповедь. Она противостоит апатии и статичной буржуазности». <sup>1</sup>

И о чем писал в стихах, посвященных Н. А. Козыреву:

Живите не в пространстве, а во времени,  
минутные деревья вам доверены,  
владейте не лесами, а часами...

Это как бы тропинка в философское государство времени, созданное когда-то Велимиром Хлебниковым.

Вознесенский всегда готов к бою: «В меня прицеливаются булыжники. Поэтому я делаю виражи». Он даже горд опасностью положения, вызывает и поддразнивает противника:

Дорогие литсобратья!  
Как я счастлив оттого,  
что среди общей благодати  
меня кроют одного.

Действительно — кроют, обижаются даже, что он такой, а не этакий. Талантливый, а упрямый, гнет свою линию. В него — булыжником, а он не сходит с эстрады, да еще и на эстраде держит себя хозяином, вышагивает артистом. Поговорил бы по душам, как бы только с тобой лично, доверительно, шепотком, со слезой.

Вот уж впрямь конфликтная ситуация. Но что же делать, если Вознесенский чувствует себя прежде всего мастером? Если ему нужен зал с витражами, а не антикварная лавка с люстрой: «Мне предлагали (по случаю) елисеевскую люстру. Спасибо. Мала». И если он любую предложенную тему обсуждать не намерен, в мелочах копать не хочет и раскаиваться в своем упрямстве не собирается?

Я думаю, придется смириться, что таков он, Вознесенский, и иным быть не может. Он даже чуть сожалеет об этом, но все-таки не может:

Есть у Музы подвиг страдный,  
и посты монастыря,  
и преступная эстрада —  
как гуляющая сестра!

Вдумайтесь: «преступная», «гуляющая», но сестра!

---

<sup>1</sup> Андрей Вознесенский, Владимир Огнев. Диалог о поэзии. — Юность, 1973, № 9, с. 74.

Однако ведь и мы, читатели, человеки. В эстраду ходим не каждый день, и витражи для нас — праздник: не всюду их увидишь. Отчего же нам с Вознесенским нельзя побеседовать? Вроде бы есть чему огорчаться и причина — жаловаться. Но —

Поэты — рыцари чина  
Светлого Образа.  
Да сгинет первопричина  
черного ерничества!

Середины нет: рыцарь «черного ерничества» или служитель «Светлого Образа». Вознесенский опять уходит от «беседы». Злую волю он будет травить «ядом во имя истины». «Светлому Образу» — молитвенно поклоняться. Знаменитые контрасты Вознесенского. Все — добро и зло — увеличено, как линзой, усилено, будто микрофоном, разрисовано цветными пятнами, как на карте. Но к чему эта «игра»?

Я тоскую не по искусству,  
задыхаюсь по настоящему.

.. Хлещет черная вода из крана,  
хлещет рыжая, настоявшаяся,  
хлещет ржавая вода из крана,  
я дождусь — пойдет настоящая.

Что прошло, то прошло. К лучшему.  
Но прикусываю как тайну  
ностальгию по настоящему,  
что настанет. Да не застану.

Как-то уже сложилось представление: если крупно, то — напоказ, если увеличено, значит — ненатурально.

А что, если это «не эстрада»? То есть не просто вышел на сцену, отчитал, переоделся и ушел заниматься «скрытым»: хоть в карты играть с Букашкиным, хоть заявление писать на соседа, что без всякой пользы кормит рыжую дворняжку. Что, если это действительно «ностальгия по настоящему» — по крупным чувствам, решительным поступкам, смелым действиям? Что она — всерьез и постоянна, что, в сущности, так построилась судьба? И

.. оказалось, что загадка  
не в упоенье ремесла.  
Стихи ж — бумажные закладки  
меж жизнью, что произошла.

То есть стихами-закладками отмечены подлинные побуждения, высшие напряжения и взлеты жизни. А упоенье ремесла — это только форма, только ничтожная плата за потраченные силы. «Не горло — сердце рву».

Как тогда все становится на место: и волевой жест, и патетика, и резкость контрастов, и сатирическая горечь, и эпатарующий балаган, и эта «Молитва спринтера»:

Нет, не для славы чемпиона  
мы вырвались на три версты,  
а чтоб упасть освобожденно  
в невытопанные цветы!

Щека к щеке, как две машины,  
мы с той же скоростью идем.  
Движение неощутимо,  
как будто замерли вдвоем.

Не думаю о пистолете,  
не дезертирую в пути,  
но разреши хоть раз в столетье  
дыхание перевести!

Конечно, это не бытовой подход к «спринту». Его можно определить в терминологии «романтического максимализма». И осуждать можно: ненатурально, преувеличенно. Да и вообще на привычный романтизм не похоже: вместо «выхожу один я на дорогу» — спринт, автогонки, вместо демона — «яблоки с бритвами», вместо «Молитвы» — «Телемолитва»:

Есть тысячи ламп.  
И в каждой есть тысячи свеч,  
но мне нужна  
Твоя свеча.

Не исчезай в нас, Чистота,  
не исчезай, даже если подступит край.  
Ведь все равно, даже если исчезну сам,  
я исчезнуть Тебе не дам.

Не исчезай.

«Жизнь не туманна — она железна». И романтический максимализм звучит в ней иначе.

Спокойней, конечно, его не замечать, еще удобней — сердиться на неестественность, позу, публичность, громкость. Но ведь на то он и максимализм. «Вольноотпущенник Времени возмущает его рабов». Потому Вознесенский и монологичен, что собеседник тоже должен держаться



его уровня и на «ностальгию по настоящему» не может ответить «ностальгией» по новой марке холодильника.

Беседа как бы требует жертв, отказа от мелочей, от зыбкости чувств, от неопределенности оценок. Надо оставить лишь лучшее в себе. Тут говорят о большой любви и о большой боли, тут сердятся всерьез и ненавидят яростно. Смерть Шукшина — это скорбь всей России: «Занавесить бы черным Байкал, словно зеркало в доме покойника». Память о погибших — это:

Возложите на землю венки.  
В ней лежат молодые мужчины.  
Из сирени, из роз, из жасмина  
возложите живые венки.

Заплетите земные цветы  
над землею сгоревшим пилотам.  
С ними пили вы перед полетом.  
Возложите на небо венки.

...Возложите на Время венки,  
в этом вечном огне мы сгорели.  
Из жасмина, из белой сирени  
на огонь возложите венки.

Тут слова и действия торжественны и символичны. Они побуждают к очистительной и возвышенной скорби, к соборному гражданскому обряду. Патетика достигает большой высоты и активности.

Заветное желание Вознесенского как поэта — не столько решить те или иные внешние темы, сколько дать метод, модель, систему внутренних отношений и оценок: «Строфа — модель мира, гармонический кристалл. Строфа — структура. В этом смысле (пример, а не название) можно говорить о воспитательной роли искусства.

Строфа сложна? В этом смысле она реалистична, она отражение жизни, она не дает решения конкретной задачи, «проблемы»... Она дает метод познания — каждый будет решать свои задачи, моральные, экономические; поэзия дает лишь настрой».<sup>1</sup>

То есть сверх конкретного содержания данного стихотворения — поэзия некое мироустройство, система гармонии, образ мышления и чувствования, распространяющийся на всю вселенную.

Вознесенский не дожидается от читателя милостыни сочувствия и участия в его поэтическом монологе. Поэ-

<sup>1</sup> Вознесенский Андрей. Структура гармонии, с. 74.

зия — дело всей жизни, и он мастер, который не только демонстрирует свое ремесло, но и воспламеняет творческие силы в других. Поэт, который стремится влиять на время, потому что

Умирают — в пространстве.  
Живут — во времени.

И время должно быть емким, наполненным и прекрасным.

Поэт не только «житель» в этом времени. Он дает ему свой гармонический строй. По-новому организует его объемы и формы. Он не переписчик достопримечательностей, не лексикограф. Он — архитектор! Его работа также похожа на эксперимент генетика, из наличного биологического материала планирующего новые формы жизни.

«Слово — духовная жизнь народа, материализованная в звуке, затем в начертании. Отпадающие поколения уносят с собой отсохшие словообразования. Слово биологично, растительно. Даль, Хлебников — великие биологи слова.

Слагать вещи из слов — это все равно, что строить стены из живых птиц, из птичьих стай!

Ты работаешь с живой историей. В поэзии слово чисто, обнажено, вынута из словесной толпы, поставлено отдельно с круговым обзором, как храм на холме.

Человек, сотворивший слово, преодолевает смерть».<sup>1</sup>

Поэзия — творчество жизни. Или, говоря словами Маяковского, — жизнестроение, однако уже не столько в материальной сфере, сколько в сфере сознания, «биологии» стиха, культурно-исторического «интерьера».

7

Вознесенский не был бы Вознесенским, если бы тут же не пошел по новому витку, снимающему однозначность прежних решений.

Недавняя его книга называется «Безотчетное» (1981). Она словно противопоставлена четкости его «витражей». Здесь он провозглашает изменчивость творческих решений как принцип: «Стоять на своем — это смело, смелее — идти на своем».

На поверхности стиха нам снова подмигивает пестро

---

<sup>1</sup> Андрей Вознесенский, Владимир Огнев. Диалог о поэзии, с. 74.

одетая метафора. Или ударно сформулированная мысль: «Вызывайте ненависть тем, что выживаете». Или самый настоящий балаган, иронически названный солидным словом — «Информация».

- Вы читали? — задавили Челентано!
- Вы читали, на эстраде шарлатаны?
- Вы читали, в президенты кого выбрали?
- Не иначе, это Джуна. Чую фибрами.
- В одной барышне во время медосмотра обнаружили Людовика Четвертого!
- Вы читали? — биополе распахали.

Несколько, впрочем, странная информация, отменяющая прежние восторги по поводу всеислия и безграничности человеческих знаний.

И такое ли уж безотчетное? Вознесенский откровенно демонстрирует устройство стиха, с которого словно совлечена всякая тайна. Очень уж все хорошо рассчитано и вычерчено. Либо хищно подсмотрено и подобрано как бы невзначай — в дороге, на улице, в толпе ли... Какое же это безотчетное, если стихотворение, как матрешку, можно разобрать и вновь сложить форма в форму, метафора в метафору, афоризм в афоризм!

Стих Вознесенского ярок, искусен, рукотворно изощрен. Но форма не может создавать смысл. Это мы способны примыслить свое содержание форме, как стихийному природному рисунку яшмы — реальность земных пейзажей. Или щекотанию божьей коровки — «печать мелодии короткой»: «Она щекочет палец золотой — по дактилоскопическим бороздкам головка с музыкальной иглой!» Однако это не более чем случай, упавший на случай. Вознесенский систематичен и в отборе метафор и в построении стиха. В его наблюдениях и формальных находках есть свой умысел и пристрастия.

Конечно же, его поэзия интересна прежде всего как смысл, как потаенное чувство, как жизненный вопрос.

В чем же смысл «Безотчетного»?

Вознесенский вопреки названию отчитывается и даже полемически отчитывает:

Приближается век мой к закату —  
ваш, мои отрицатели, век.  
На стол карты!  
У вас века другого нет...

Историческая симметрия.  
Свет рассветный — закатный снег.  
Человечья доля смиренная —  
быть как век...

В схватке века с активной теменью  
каков век, таков и поэт.  
Любимые современники,  
у вас века другого нет...

Яснее сказать трудно. Вознесенский не мыслит XX век ни дурным, ни хорошим. Он единственно нам данный. И столь же единственный в цепи исторических времен: «Покуда думали очевидцы: принимать его или как? — век мой, в сущности, осуществился и стоит как кирпич в веках». Для Вознесенского никогда не было вопроса: принимать или не принимать время? Осуществление поэта — участие во времени. Иногда даже компромисс с ним. Ведь «участвуют» в нем даже те, кто вольно или невольно его замедляет.

Вознесенский участвует в его ускорении. Он не вне времени и не над временем, он — его подчиненный. Подчиняясь неизбежности совершающегося, Вознесенский свое призвание видит в том, чтобы, не отворачиваясь от него, а ступая в самые горячие точки, развивая предельные скорости, испытать все болевые ощущения, которые дает это безоглядное движение вперед. Разрывы, сломы, уровни подъемов и падений и состояния человека — его нервные реакции — в ситуациях уже запредельных. Это для Вознесенского не фраза: «при Кампучии — мучительней соловей».

«Век шествует путем своим железным», — писал о XIX веке Баратынский. С такой же неотвратимостью шествует и наш, — полагает Вознесенский. В ближайшее назад у XX века пути нет, разве что в первобытную пещеру после атомного взаимоистребления. А потому и прогресс — зло он или благо — необходимо принимать как факт нашей жизни и отчасти даже как нас самих. Мы живем под его знаком.

Но дальше все проблематично: насколько мы изменимся, приспособимся, сохранимся, преобразуемся?.. Что возобладает, разум или интуиция? И на чем в конечном счете основывается поэзия? Этот вопрос он задает себе снова и снова.

Круглое море на реку надето,  
будто на ствол крона шумного лета,  
или на руку боксера перчатка,  
или на флейту Моцарт печальный,  
или на душу тела личина, —  
чувство является первопричиной.

Поэзия находится «в устье предчувствий», там, где чувства получают форму, становятся фактом, материализуются. Стихотворение — это уже их зримое, слышимое и конкретно мыслимое воплощение. Вознесенский отказывается от любой имитации процесса чувствования и предпочитает его итоговые словесные формулы и метафоры-зрелища, близкие к живописным, конструктивные решения, родственные архитектурным.

Вознесенский больше всего живет глазом. Но глаз его не столько фиксирует данное, сколько из данного создает новую форму, внутри себя логичную и самозаконную.

Пейзаж с березами у него несколько не похож на традиционный парад невест или свечечки с зелеными огоньками.

Опять за сердце хватанула  
берез разрозненных толпа —  
протяжные клавиатуры,  
поставленные на попа.

Вот эти клавиатуры рояля — затеки белых и черных клавиш, — поставленные вертикально, определили и зрелищный, и конструктивный, и эмоциональный ряд стихотворения. Дрожание отставшей бересты, словно отклеившийся клавиш. Перо сороки, слетающее на дорогу, «опять, как клавиш». Но как играть на такой клавиатуре? Она ведь вертикальна. «Наверно, надо быть летящим». И эта метафора, подобно летающим влюбленным у Марка Шагала, тоже реализуется впрямую:

Когда до неба трепет тайный  
по ее телу пробежал —  
к ней ангелом горизонтальным  
полночный Рихтер прилетал.

Однако и этого мало. Вознесенский разворачивает метафору в обратном направлении: настоящий рояль уподоблен березе, которую свалил на землю дровосек. И игра на нем, прикосновение к его клавишам — прикосновение к крови и боли: «Ты пальцы бы ополоснула после игры, после игры...» Нечто подобное мы уже встречали у Анненского и Ушакова, только у них речь шла о скрипке.

Реакция Вознесенского на мир по преимуществу болевая, нервная, материально фиксируемая. Самые резкие перепады имеют ясно прочерченную траекторию. Самые зыбкие и нежные чувства доведены до определенности физиологического рефлекса:

Я обожаю воздух сосновый!  
Сентиментальности — от лукавого.



няв в поэзию жизнь во всей ее многосложности, не включив разные ее речевые слои. Вознесенский ориентируется на язык молодежи, на бытовую речь интеллигенции, объединяющую слова культурного обихода и грубоватую непринужденность профессиональных жаргонов. Однако его фактография нередко иронична. Он теперь доверяет не каждому новому слову. В «Иронической инструкции» Вознесенский потешается над модными сведениями, интересами, разговорами — летающими тарелками, детективами, кроссвордами, телепатией, демографическими выкладками и информационными взрывами... И при всем при том это — лирика:

Что даст это дерево взрыва,  
привитое в наши дни  
к антоновскому наливу  
читающей самой страны?

Озерной, интуитивной,  
конкретной до откровенья...

Подайте калеке духовной войны!  
Сломанные судьбы — издержки игр.  
Мы с тобой погибли от информационной волны.  
Информационный взрыв — бумажный тигр.

Тем не менее, признается Вознесенский, он сам когда-то пестовал этого тигра, был одним из «преступных прародителей информационного взрыва», жертва «правды его и кривды». А теперь — раскаявшийся грешник рационализма, возопивший: «Голову мне ампутируйте, чтобы в душу не шла гангрена».

Отвергнув всякую сентиментальность, установив законы «исторической симметрии», вычислив свою меру современности, рассчитав логическую конструкцию стиха, Вознесенский заканчивает тем, что прославляет безотчетное. Это — лейтмотив всей книги: «Изменяйте дьяволу, изменяйте черту, но не изменяйте чувству безотчетному!»; «Безрассудку мою, безголовую белую Нику, не отдавайте под нож!» Его последняя надежда на «свободно залетевшее иррациональное зернышко».

Вознесенский, как и в своем конструирующем рационализме, доходит здесь до предельной точки отсчета. Иррациональные выплески подсознания он материализует с такой же последовательностью, как и практицизм хозяина отеля с его всепобеждающей инициативой. Но если вспышки сокрушительных эмоций очистительны, деятельность «гномов экономики» загадочна, как рукопись вто-

рого тома «Мертвых душ»: «Кто ты? Демон в стеклышках? Общих благ гарантия? Жлоб ли с новым опытом? Что-то распахнется новое в характере?»

Два полюса: на одном, где властвует конструктивная логика, Вознесенский стоит обеими ногами, но влечет его второй — иррациональный, к нему он бы хотел броситься очертя голову. Но и до него расстояние исчислено, потому что воспринимает Вознесенский иррациональное преимущественно все в тех же материальных воплощениях и формах, что и вещный мир. Он словно стремится увидеть иррациональное. Безрассудное, как вымирающую породу, внести в каталог рядом с «безголовой» Никой. Безотчетное потрогать руками: «...как этот лабух сжимает музыку — булыжник завтрашний, — пригнувшись в лапах».

Расстояние между полюсами стремительно укорачивается, и мы, обойдя шар, оказываемся все в том же месте. Интуиция отливается в аналитическую форму знания. Объясненное безотчетное оборачивается «разблокированной генетикой».

Хорошо это или плохо? Таков — Вознесенский, таково его образное мышление.

Поэзия Вознесенского вот уже четверть века не уходит из круга споров. Причем споров не о частностях, а по самому широкому спектру — от безоговорочного признания до безусловного отрицания.

Между тем это время сколько уже может насчитать имен, просиявших и погаснувших без всякой надежды вновь заблестать! Сколько поэтов, прошумевших, утвердившихся и словно притихших, которые аккуратно издаются, аккуратно рецензируются, аккуратно прочитываются или просматриваются. Вознесенского, как и два десятка лет тому назад, не обойти там, где горячо.

Поэт, который такое долгое время способен вызывать газетно-журнальный циклон, уже сам по себе немалая редкость. Ни инерция читательского восприятия, ни реклама не способны на столь длительное действие. Пришли миллионы новых читателей. За это время выросло целое поколение молодых людей. А кумиры моды так часто менялись, что и уследить невозможно. Вознесенский же снова и снова, даже повторяя себя, остается в центре реальных читательских интересов, литературной и жизненной проблемой. Он действительно умеет быть современным: меняться, чтобы быть самим собой; быть самим собой, меняясь... Или как он сказал: идти на своем.



# Обновленное слово в традиционном стихе

Вадим Шефнер

---

Е

1

сть, однако, и другая позиция: стоять на своем. Не в смысле литературного староверства или упрямства характера. Важно еще найти такую точку зрения, которая позволяла бы видеть все новое и сохранять все ценное из достигнутого прежде. Более того, из прошлого извлекать новый и современный смысл. Обращать его на пользу будущему. В параллель новой гармонии, достигнутой Николаем Ушаковым, необходимо указать на коллизии еще одной творческой судьбы, на поэзию Вадима Шефнера, в которой классика — ее арханческие черты — неожиданно и сильно перекликается с нашими днями, передавая свои нравственные ценности.

Воображение Шефнера, росшего в семье потомственных флотоводцев, с детства манили дальние морские странствия. Экзотика тропиков, тайны Востока, приключения среди морских разбойников и дикарей.

Дома его окружала всякая «японщина и китайщина» — лаковые черные ширмы с вышитыми на шелку анстами, вазы, ларцы, статуэтки, кимоно, веера, привезенные дедом из плаваний или купленные в модных магазинах.

Но вместо морских странствий его ждали другие испытания.

В голодные двадцатые годы мать Шефнера, работавшая в детском доме, помещает его среди своих воспитанников. Умер отец. Шефнер кочует из одного детского дома в другой — под Петроградом, под Новгородом, Старой Руссой.

Его окружают беспризорники, юные бродяги, шпана. У них своя романтика, своя поэзия.

Шефнер слышал сотни полуфантастических историй о «вольной» жизни. Ощутил ее в неистощимой конкретности: провинциальные города, вокзалы, толкучки, переполненные вагоны, трущобы, заброшенные усадьбы, проселочные дороги. . .

Он быстро усвоил блатной жаргон и надрывную чувствительность уличной песни: «Печальны были воровские песни, еще печальнее — приютские». <sup>1</sup> Пели «Как на кладбище Митрофаньевском отец дочку родную убил. . .» и «Маруся отравилась». Про «дочь рудокопа Джэн Грей, прекрасней ценных камней»; про то, как «вечерами джигу в кабаках танцует девушка из Нагасаки».

И — без перехода: «Смело, товарищи, в ногу. . .», «Наш паровоз, вперед лети. . .».

Любимое чтение — Буссенар, Луи Жаколио, Жюль Верн, Кервуд, Фенимор Купер, Пьер Бенуа, Конан Дойль, Майн Рид, Берроуз, Хаггард. . .

Но утверждала себя и другая романтика: старорусская электростанция — «таинственные круглые сооружения, обрамленные сверкающей, начищенной медью, — от них исходило ровное, ненатужливое, но мощное гудение. Здесь, — пишет Шефнер, — началось мое приобщение к индустриальной красоте, к делам человеческим, воплотившимся в техническое сооружение».

Эта «странная, не совсем еще понятная, почти фантастическая» красота отвоевывает себе все большее место. В Ленинграде, куда Шефнер вернулся в середине двадцатых годов, он работает кочегаром, сверловщиком на заводе «Электроаппарат», формовщиком в литейном цехе, подносчиком кирпича на стройке, чертежником на Оптико-механическом. . . Его влечет романтика профессий. И чем-то «берут за душу» заводские окраины, изрезанные линиями узкоколеек, закопченные краснокирпичные корпуса. Он начинает «понимать, что, кроме красоты природы, красоты дворцов, храмов и жилых строений, есть еще и красота индустриальная, красота ничем не приукрашенных стен и голых металлических конструкций». <sup>2</sup>

Это внушала жизнь.

---

<sup>1</sup> Шефнер Вадим. Имя для птицы. Л., 1976, с. 116.

<sup>2</sup> Там же, с. 270.

Как мощно, в каких повелительно схожих ситуациях объединяют таких разных поэтов — Мартынов, Ушаков, Шефнер — потребности времени, его чернорабочая, прозаическая, деятельная основа. Все те же товарные станции, железнодорожные ветки, паровозы, заводские корпуса от каждого требуют признания, эмоциональной и эстетической оценки.

Позже это будут спутники, космические полеты, лунная тележка...

Но по-разному все это войдет в их поэзию. Одна и та же по сути общая жизнь, родственные впечатления всякий раз падают на особую литературную традицию, образуют свой эстетический ряд.

У юного Шефнера была своя литературная прививка, ничего общего не имеющая с «футуристическими» вкусами Мартынова или «конструктивизмом» Ушакова.

С детства Шефнер пристрастился к русской классической поэзии в самых высоких ее образцах — Пушкину, Лермонтову, Фету, А. К. Толстому, Тютчеву, Блоку, Бунину... И эта его любовь все время крепла.

Как подающий надежды стихотворец Шефнер в 1938 году был принят в молодое объединение при Союзе писателей, которым руководил Александр Гитович. В этом объединении тоже высоко ценилась классика. Его участники стремились избежать «сумбура и невнятицы». Отстаивали полновесность и чистоту поэтического слова.

Итак, ранний и сумбурный жизненный опыт. Беспризорничество. Чтение авантюрной литературы. Уличная песня. Индустриальная эстетика. И с другой стороны — строгие требования классической поэзии. Отказ от формальных излишеств, усложнений, игры со словом.

Не очень это вяжется вместе! И все же связалось неожиданно и неповторимо.

Следование классике дело тоже непростое. Если у поэта нет своих жизненных впечатлений, легко стать обыкновенным гладкописцем, механически повторяющим ходы традиционного стиха. Впасть в литературщину. Пройдя мимо современности, остаться без живого содержания.

Необычные жизненные впечатления Шефнера как раз и питали его по внешним признакам неяркий и неброский стих. А с другой стороны, высокая классика понуждала самостоятельно думать, анализировать, внося свой опыт в собеседование с природой и историей.

Много лет спустя Шефнер определит свои интересы в поэзии: «Своих литературных взглядов никому не на-

вязаваю, но для себя считаю рабочей аксиомой, что высокая линия российской поэзии идет через Баратынского — Тютчева — Некрасова — Блока — Ахматову — Заболоцкого — и далее — к неведомым поэтам будущего.<sup>1</sup> Как бы, с нашей точки зрения, ни был неполон этот ряд, понятно, что речь здесь о поэзии мыслящей и страстной. Эта поэзия учила не столько стихосложению, как миропониманию. Будучи литературой, помогала жизнь видеть, разбираться в людях.

2

В первой книге Шефнера — «Светлый берег» (1940) — еще перекрещиваются разные влияния, заметны следы чтений. Только в ней мы найдем экзотику дальних стран («Картина»). Гибель воина в чужой стороне («Вонн»). Тайны морских глубин, живущих призрачной и чудесной жизнью.

На дне глубоком океана,  
Там, где безмолвствует вода,  
Не зная штормов и тумана,  
Лежат погибшие суда.

...Без парусов в заплатках пестрых  
Там спят, от пристаней вдали,  
С резными девами на рострах  
Веков прошедших корабли.

В этих стихах нетрудно услышать отголоски литературы приключений. Юношеские мечты о сражениях, подвигах, странствиях. Только есть в них и нечто другое. В язык романтической баллады вплавлены «прозы пристальной крупницы». Под синей толщей глубины лежат «трансатлантических компаний цельносварные стимера», «линкоров башни броневые», «меж двумя материками проложен кабель», скрывающий «депеш секретных код невнятный и цифры сводок биржевых». Таким четким практическим языком баллада еще не говорила. «И плавники глубоководных флюоресцирующих рыб» не определяли с такой терминологической сухостью.

Романтические мертвецы,

Завидев кабель, в тишине  
Они на дно плашмя ложатся,  
И каждый черепом прижаться  
К свинцовой хочет чешуе.

---

<sup>1</sup> Шефнер Вадим. Кратко о себе. — В кн.: Стихотворения. Л., 1968, с. 7.

Они подслушивают чуждые им биржевые и политические сведения, узнают о готовящихся торговых спекуляциях и войнах. «И мертвым стыдно за живых».

По жанру — это баллада: лирическое стихотворение с повествовательным сюжетом. Но лирическое чувство здесь отличается трезвостью. Романтика поверена прозой современного мореплавания. Традиционная эстетика штормов, туманов, вымпелов, флагов, заплатанных парусов и абордажных крючьев — все это есть в балладе! — дополнена заботами торговли, цифирью биржевых сводок, подсчетом бушелей перевозимой пшеницы.

Баллада словно вывернута наизнанку. Романтическая по форме, она приняла в себя прозу обыденности. Отвлеченная от жизни легенда о погибших моряках наполнена актуальным политическим смыслом. «Колониальная» по своему происхождению, антиколониальна по сути. Книжная по многим внешним признакам, несет частичку биографии и дух времени.

Она вписывается в литературную ситуацию тех лет. В канун войны снова возродилась баллада. Но теперь ее писали не Тихонов, Асеев, Багрицкий, как в двадцатые годы, по следам отгремевшей революции. Баллады писали совсем еще юные поэты в предчувствии новой военной грозы.

В поэтическом объединении, где набирал свой литературный опыт Шефнер, тоже сочиняли и переводили баллады.

У меня в руках книжка руководителя объединения А. Гитовича «Город в горах» с дарственной надписью одному из его участников:

*«Эрику Горлину*

Среди песков, лссов ли, гор ли,  
Куда судьба ни заведет,  
Приятно знать, что Эрик Горлин  
Еще стишок переведет.

От славословия охрипли  
Поэты в нашей стороне.  
Так пусть уж нам поможет Киплинг  
В литературе и войне.

Дружески —

А. л. Г и т о в и ч.

17.VI.40 г.». <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: У р б а н А. Непредвиденные встречи. — Звезда, 1974, № 9, с. 205.

Тут все имеет ценность исторического факта. Эрик Горлин — товарищ Шефнера по объединению. Он в совершенстве знал английский язык, переводил Киплинга и других английских поэтов.

Примечательна дата посвящения — через год начнется война.

Переводчик Киплинга Эрик Горлин станет разведчиком и погибнет в бою.

И для Гитовича, и для Горлина, и для Шефнера баллады Киплинга имели особый смысл. Они учили мужеству. Содержание киплинговских баллад переадресовывалось другим временам и событиям, нежели те, что в них реально отражены. Потому и обращение к «помощи» Киплинга.

Интерес к Киплингу-поэту не был исключительным пристрастием литературного кружка, к которому принадлежал Шефнер.

Молодой К. Симонов совершенно самостоятельно переводил Киплинга и писал баллады.

Вспомним «Бригантину» П. Когана с ее «флибустьерской» романтикой.

Это — явления одного ряда.

Реальная жизнь залетела в столь традиционную романтическую форму и выразила себя с какой-то вдохновенной трезвостью.

Л. Аннинский заметил: «В «признанной» поэзии 1940 года главные фигуры — Тихонов, Луговской и Асеев. Уже наметилось новое противостояние поэтических принципов: романтическому напряжению Сельвинского создается противовес — народная простота и ясность (Сурков, Твардовский). В этом противостоянии, меж этими полюсами ищет себя следующая волна: Смеляков, Симонов, Алигер нащупывают новую дорогу, где романтическое напряжение *соединилось* бы с простотой и ясностью, где Асеев «примирился» бы с Твардовским». <sup>1</sup>

Шефнер тоже участвует в этом «примирении».

Экзотическая баллада — не главное в его первой книге. В большинстве стихов он не пользуется заморскими украшениями. Однако пристрастие к стиху сюжетному, к стиху, в котором есть конфликтная ситуация, примечательное событие, останется навсегда.

---

<sup>1</sup> Аннинский Лев. Тридцатые — семидесятые. М., 1977, с. 118—119.

Впрочем, «примирия» классику с новаторскими манерами и стилями, Шефнер стремится не к разумной середине, а к новому качеству в отношениях между природой и жизнью. Он испытывает традиционные, даже архаические жанры — оду, балладу, элегию — материалом исключительно современным.

В умилительном лирическом стихотворении он объясняется в любви к городу, затянутому «пряжками вокзалов» и ремнями железнодорожных путей, окруженному паровозными трубами, над которыми развеваются дымы — «штандарты черные разлуки». И все эти железные, каменные, огненные признаки пейзажа объединяет глубоким выдохом:

А мне не привыкать смотреть  
Индустриальные пейзажи,  
И легкие мои на треть  
Забиты угольною сажей.

Но я люблю почти до слез,  
Любовью пристальной и старой,  
Огни, вращение колес  
И рев разгневанного пара.

Была тут, конечно, не только литературная задача. Было тут и свое зрение, свой опыт. Нельзя сказать, что эти стихи написал детдомовец, ездивший на подножках и буферах вагонов, вдыхавший едкую каменноугольную гарь. Но трудно при этом не вспомнить жизнь поэта, то, что он был кочегаром, теплотехником, формовщиком в литейном цехе. И не понять, что он увлекался работой, любил огонь, металл, машины, инструменты.

На живую природу Шефнер тоже глядит, имея в душе этот новый эмоциональный опыт любви. Описывая засуху, он передаст жестокую стихию зноя, металла, топки: «пахло *гарью* торфяною от высыхающих болот», «торчали высохшие *травы, как гвозди*, вбитые в песок».

Превращаются в металлические иголки травы, а подсолнечник, дитя юга, корнями проник глубоко в почву. «И стало то ему полезно, что было гибелью другим».

Роковое противостояние стихий. Напряженное равновесие природы. Гибель попавших в неблагоприятные условия и самодовольное процветание удачливых.

Он цвел, не ведая печали,  
Средь зноя, среди дымной мглы,  
И лепестки его торчали,  
Как зубья дисковой пилы.

Самое интересное здесь не это сражение, развернувшееся в природе. Даже не «металлические» метафоры, хотя они очень характерны. Заключительный монолог изъясняет авторскую мысль:

И пот ручьями тек по коже,  
И было небо все в дыму.  
И душно было мне, —  
и все же

Я не завидовал ему.

И никогда мне не мечталось  
Стоять, как желтые цветы,  
На трав смертельную усталость  
Бесцельно глядя с высоты.

Исподволь контрасты природы Шефнер соединит с поведением людей. Сведет философию природы с нравственной философией, проявляя сочувствие к слабым, беззащитным, попавшим в беду. Аналитически исследованный пейзаж переключит на обобщение в сфере человеческого бытия.

Ему не по душе бесцельность в природе, бесцельность в жизни. В борьбе жизненных сил не должно быть всеуравнивающего и всепонимающего равнодушия. Так выясняется значение тех примет, на которые он указывает в пейзаже. Картина безразличной природы обретает небезразличный этический смысл.

В стихотворении «Лесной пожар» зрелище пожара, случайно зажженного охотником, оборачивается тайными муками совести.

«Забытый колодец» своей перестоявшей водой напоминает о счастье «быть щедрым, чтоб не оскудеть».

Шефнер уже в ранних своих стихах знает цену дружбе, сердечной открытости, сочувствию, доброте, хотя в сопоставлениях жизни природы и человеческих чувств он бывает прямолинеен. На непосредственность переживания накладывает необходимость рассуждения. И верх берет суховатый рационализм.

Однако отныне аналитическое начало всегда будет присутствовать в шефнеровском пейзаже. Он не верит безмолвной, глухой, тишайшей, безъязыкой природе. Она говорит о чем-то, даже когда кажется, что тишина давит «на ушные перепонки, как на пловца глубокая вода»,

Но слышалась мне в длительном молчанье  
Болотных трав, видневшихся вдаль,  
Невидимая дрожь существованья,  
Корней шуршанье в глубине земли,



Природа говорит о человеке. И природа рассказывает о себе самой.

Шефнер не останавливается на одном лишь созерцании. Ему недостаточно перешептывания с лесами и травами, молчаливого взаимопонимания.

И тут начинается еще одна тема его поэзии. «Трактат о бессмертии» не вошел в первую книгу. Но он написан в год ее выхода и непосредственно к ней примыкает. В нем как бы спорят смерть и бессмертие: «Быть может, смерть — болезнь такая просто: ну, ляжешь, полежишь — и отлежишься, а встанешь — все по-старому пойдет». И противоположное: «Я знаю, что все мы смертны, и отлично знаю: правы гробовщики и доктора».

И снова — первый голос:

...Я знаю, будет время,  
Когда и Вечность, пятая стихия,  
Нам покорится в день благословенный,  
И в белой тишине лабораторий  
Ученые свое закончат дело  
И формулу Бессмертия найдут.

Это уже голос науки, голос будущего. Не человека, а человечества, отвоевавшего у природы тайну бессмертия. Он и решает спор.

«Трактат о бессмертии» — развернутая утопия, начало шефнеровской фантастики. Мечта о науке, которая благоустроит планету. Даст людям вечную жизнь, уютную землю, необъятный космос:

...Пройдут еще года,  
И оскудеет старая планета,  
И тесно станет людям на земле,  
И вторгнутся в эфирные пустыни  
Армады межпланетных кораблей.

Единственное, что вполне традиционно в стихах Шефнера, — любовь. Она непосредственна, исполнена грусти, трепета, самоотвержения, надежд. Любовь как в первый и последний раз, неделимая на большую и малую, современную или старомодную.

Уже в первой книге Шефнера читатель найдет сюжетные стихотворения. Философскую лирику природы. Фантастическую утопию. Любовную лирику.

Казалось бы, вчерне намечен дальнейший путь поэта. Но началась война. Судьбы личные она подчинила общей судьбе народной.

Поэт Шефнер стал рядовым солдатом батальона аэродромного обслуживания. В его поэзию, а позже и прозу, вошла Великая Отечественная война и блокада Ленинграда. В книге «Защита» (1943) война стала единственной и всепоглощающей темой, оттеснив все другие мысли и заботы. Пройдет время, Шефнер вернется к разнообразным идеям «Светлого берега». Но пережитое во время войны навсегда останется высочайшей мерой всех его поисков. Придаст им силу нравственного закона. Твердость гражданского самоопределения.

Одно из известнейших его стихотворений военных лет — «Зеркало». Страшным взрывом разрушен дом. Снесены перекрытия. Выбиты стекла. Обуглены стены. Провалились комнаты. Но на высоте шестого этажа над бездной сохранилось целое и невредимое стенное зеркало: «Оно висит, судьбы слепая милость, над пропастью печали и войны». Мгновенная примета времени. Осколок жизни.

Говоря языком практическим, в самом зрелище огромного разрушенного дома больше скорби, несчастий, страданий, чем в единственном случайно уцелевшем зеркале. Но лишь в том случае, если мы не заглянем в это зеркало и не увидим, что в нем отражалось и отражается:

Свидетель довоенного уюта,  
На сыростью изъеденной стене  
Тепло дыханья и улыбку чью-то  
Оно хранит в стеклянной глубине...

...Теперь в него и день и ночь глядится  
Лицо ожесточенное войны.  
В нем орудийных выстрелов зарницы  
И зарева тревожные видны.

Его теперь ночная душит сырость,  
Слепят пожары дымом и огнем.  
Но все пройдет. И, что бы ни случилось, —  
Враг никогда не отразится в нем!

Моментальная фотография оказалась символом. В зеркало, предмет домашнего уюта, глядится не лицо девушки, а ужасный лик войны. В судьбу личную — трагедия народная. И тем удивительней и прекрасней стой-

кость этой хрупкой — такой интимной и единственной — вещи, удержавшейся над пропастью, безбоязненно отразившей зарницы выстрелов, пожары, дым. Если зеркало все это выдержало, в него никогда не посмотрится враг. Отдельный человек, брошенный в огонь войны, выстоит, защитит, спасет родной город.

Такими мгновенными приметами-символами и начинены стихи Шефнера военных лет.

Ленинград в кольце блокады, перерезаны железнодорожные пути, и давно не ходят поезда. А выглядит это так: «Как выпавший из топки уголек, горит на шпалах алая гвоздика»

Четыре строки о лете и осени 1942 года: «Не возвращались птицы этим летом в блокированный Ленинград. Но осенью, как прежде, в сквере этом деревья бледным золотом горят». Голодающий город, в который не прилетели птицы! И это бледное золото листьев, среди которых нет живых существ!

Запах леса времен войны: «Черемух запах горек и печален, сухой валежник пахнет камфарой».

Все это — не летопись, не хроника, не дневник. Это — память сердца. Печаль умного, все замечающего человека. Ежедневные раны.

Стихи призывают верить в победу. Защитить родину. Отомстить врагу. Быть стойким. Память откладывает как бы про запас драматические подробности, отпечатки пережитого, знаки душевных потрясений. Это — не каталог, это — нервные узлы, в которых сберегается эмоциональная информация.

Через многие годы она выльется на лирические страницы романа «Сестра печали».

Окончилась война. Внезапность тишины была ошеломляющей. Счастье победы окрашивало все. Победе радуется природа: «Не о грусти — о радости осень поет молодая, с тихим утренним ветром сливается голос ее». Радуется город: «...автобус голубой, пробив туннель в хрустальной толще ливня, летит, колес не чуя под собой». Весь мир, простуканный тысячами серебряных молоточков дождя, восклицает: «Я здоров!» И этот порыв к красоте и труду: «О жизнь! Топи меня в заботах, томи меня красой земной».

Такая раскованность, непосредственность, импульсивность были для поэзии Шефнера приобретением. Душевный трепет, который раньше был по преимуществу в стихах о любви, распространялся теперь на все живое, на

весь окрестный мир: «Оттого, что бессмертия нет на веселой земле, каждый день предстает предо мною как праздник нежданный». Поэтическое чувство стало естественней, шире, многосложнее. Оно уже не стремилось к обязательной и единственной формуле.

Впрочем, в первых послевоенных книгах — «Пригороде» (1946), «Московском шоссе» (1951), «Взморье» (1955) — читатель найдет и стихи с публицистическим адресом, стихи медитативные, где поэт словно отчитывается в своих главных принципах, даже стихи-притчи с подчеркнутым нравоучительным выводом, навеянные чтением восточной поэзии. В «Нежданном дне» (1958) снова возникает фантастическая тема с признаками социальной утопии: мечтами о «неизведанных мирах», о планетах, «где люди крылаты, где люди как рыбы в воде», и реактивных полетах к звездам. Начиналась космическая эра.

4

В 1952 году Шефнер впервые опубликовал свои опыты в прозе. Выходят его прозаические книги — «Облака над дорогой» (1957) и «Ныне, вечно и никогда» (1963). Они открывают большие циклы его автобиографической и военной прозы. Но для того, кто привык воспринимать Шефнера как поэта, это и своего рода комментарий. Особенно это, конечно, касается книги воспоминаний «Имя для птицы, или Чаепитие на желтой веранде» (1975).

По мнению писателя, и в его поэзии и в его прозе «действуют одни и те же силы и законы», только в прозе «они накладываются на более широкие временные и пространственные категории».<sup>1</sup>

В новых же стихах из книги «Знаки земли» (1961) разговор круто изменяет направление. Здесь тоже будут непременно для Шефнера воспоминания военных лет, но главное — другое. Стихи этой книги ярко, подчеркнута современны.

«Знаки земли» — это оставленные на земле человеком знаки времени. Следы его труда, творческих усилий, преобразований. «Высокой техникой насыщенный», взрослеющий мир. Материальные результаты человеческой деятельности.

<sup>1</sup> Шефнер Вадим. Кратко о себе, с. 7.

Природа — прежде всего мастерская. Она непрерывно строит себя. И в этом ее эстетическая ценность. Она прекрасна именно деятельной своей сущностью, предвосхищающей творческий труд человека:

Как строим дом из кирпичей,  
Так, полная своих забот,  
Из атомов и из лучей  
Земля строительство ведет.

Спят и вздрагивают в ней  
Насосы жадные корней  
И гонят из подземных нор  
К цветам строительный раствор.

Трава у Шефнера создается, цветы — воздвигаются. Поле — стройплощадка. Стебли цветов сливаются в «зеленые массивы стен» с системой шпилей и проводов!

Строительный азарт природы поистине неистощим. Землю пробивают «травинки зеленые гвоздики». Подсолнухи наводят на солнце свой «золотой экран». «Спицы тростника» вяжут невод на озерной глади. И «рессора радуги» грузно пружинит над «нивами и над рекой».

«Макет современного мира» — радиоприемник, сзывающий в комнату материки, поместивший на узкой шкале столицы всех государств.

Мир сжат до точки. Он необыкновенно емко, взрывчат, динамичен.

Как и Леонид Мартынов, с дотошностью лексикографа Шефнер создает свою перепись новых понятий и наименований современного мира. «Сверхтвердые сплавы», «гидромонитор», «пластмасса», «робот», «магнитофон», «счетчик Гейгера», «наследственность», «микрон», «железобетонный», «атомный», «программированный», «космический»...

Он собирает приметы технического быта. Осваивает словарь новой терминологии. Всматривается в индустриальные пейзажи.

В этих стихах Шефнера не было полемического умысла. В них есть рабочий момент. Ржавые насосы корней, участвующие в строительстве зеленого города, негнушая струя гидромонитора, что режет уголь, «металлом став, алмазом став», тучи, идущие, как грузовики, наваленные тюками дождя, словно возвращают Шефнера к его трудовому опыту тридцатых годов.

В то время молодой Смеляков восстал против чистого пейзажа. Он сожалел, что природа остается «не у дел»,

и призывал «согласовать весну расчерченных работ с дыханием ветерка». В диком пейзаже открыть временную перспективу: «Если посмотреть, то видно, как проходит здесь мелиоратор... Если посмотреть, то видно, как по насыпи проходит поезд...»

В шестидесятые годы Шефнер осуществил эту программу. Юношеский восторг перед индустрией сменился осознанием ее мощи, накладывающей печать на самое природу. Он увидел и принял ее в новом облике, с тем рабочим моментом, который привнесен людьми.

Шефнер приходит к убеждению, что природа прекрасна не сама по себе, но в глазах осознающего ее ценность и перекраивающего по своему плану человека, — с расставленными им знаками, следами его деятельности, изобретательства, строительства.

Осенний дождь — вторые сутки кряду,  
И, заключенный в правильный квадрат,  
То мечется и рвется за ограду,  
То молчаливо облетает сад...

Как молода осенняя природа!  
Средь мокрых тротуаров и камней  
Какая непритворная свобода,  
Какая грусть, какая щедрость в ней!

Даже чисто эстетическая сущность природы — «грусть» и «щедрость» — воспринимается в квадратах оград и решеток, среди «тротуаров и камней».

Шефнер увлеченно ловит в объектив своего стиха квадратное небо над дворами, «геометрический уют» вагонов, в освещении молнии «тень проводов телеграфных» на мокром гудроне.

Всюду тяжеловесная материализация впечатлений. «Тени, как лыжни», впечатаны в белый песок. Тени «как шпалы»... Камни «в ночных бородавках росы». Вода в пруду, как «крепкий рассол».

Все сгущено, сжато, спрессовано. В насыщенном растворе наступает кристаллизация. Воздух становится жидким. Разреженная материя — уплотненным веществом.

Даже там, где царит хаос свалки, где буйствуют лопухи и крапива, воображение Шефнера воздвигает (пока еще, правда, проницаемые) стены, так что — «птица летит тяжело с клочком перепревшей соломы сквозь будущих окон стекло, сквозь будущих зданий объемы».

Таков современный мир. Он вещный, плотный, каменный, кирпичный, железобетонный. А по форме — разли-

нованный, прямоугольный, квадратный, кубический, сводчатый. . .

«Города — продолжение природы». Они — результат ее строительства. Зеленостроя. Своды «пещер и чашоб» превратились в «железобетонные своды». «Песок стал витриной зеркальной». Руда — стальной балкой.

Обнаженность и целесообразность металлических конструкций сближается с целесообразностью природы. Она ведь тоже не терпит излишеств. Не создает ненужных органов и украшений. «Ценою миллионов лет добыта эта красота, добыта эта простота».

И — вывод для поэзии: «С наукой смыкается точной точеная точность стиха».

Перед Шефнером стоит та же языковая проблема, что и перед его старшими современниками — Ушаковым и Мартыновым. На первый взгляд он решает ее подобно им, внедряя в стихи научно-техническую лексику, стремясь сделать ее образно-поэтической. Но последствия этого шага для поэзии Шефнера иные. Он вводит словарь научно-технической революции в строгий классический стих, в лирику природы, — вводит с большим нажимом, переименовывая пейзажные приметы, механизуя естественную жизнь, рост, движение.

Шефнер понял единство первой и второй природы слишком прямо, решительно отдавая предпочтение технологическим преобразованиям. И, как ни парадоксально, в каком-то отношении вернулся к XVIII веку с его культом разума. В его поэзии зазвучала одическая торжественность Ломоносова. Он — безусловный и последовательный моралист, подтверждающий разумные, проверенные нормы человеческой деятельности и поведения в новой технологической ситуации. Соответственно и стих его построен логично и четко, содержит нравственную идею, не упрятанную в подтекст, но открыто и просто-душно проповедуемую.

5

Кажется, с таким пафосом прославив практические нововведения и целесообразность красоты, Шефнер в дальнейшем должен прийти к утилитаризму. Красота — окончательно слиться с пользой. Поэзия — с направленной деятельностью в материальной сфере. С технологическими и научными идеями века.

Однако как раз здесь начинается обратное движение. Города — продолжение природы. Но нас тянет в «лесную прохладу», «где природа дика и горда». Поэзия смыкается с точной наукой. И все же вместо программированного направления ее «пристальный опыт по тысячам русел течет». Да и герой прозы, как только «он ожил — и сразу на выбор потребовал сотню дорог».

За поэзией и шире — литературой — сохраняется универсальность, всеобъемлющий эмоциональный пафос. Он является нам в обновленной мифе об Орфее и Эвридике. «Огнечерный Орфей отправляется в звездный полет» искать погибшую в «космическом рейсе» Эвридику. Он закован в «сверхтвердые сплавы», одет в пластмассу, путь его «программирован» машинами. Со счетчиком Гейгера он спускается «в ад внеземных радиаций» и держит путь «сквозь леса из кристаллов». Но весь этот фантастический антураж не отменяет самой сути мифа: «Глядя в будущий век, так тревожно ты, сердце, не бейся: ты умрешь, но любовь на Земле никогда не умрет».

«Тысячи русел», которыми течет поэзия, возвращают ее в мировой океан культуры. К внутреннему нравственно-психологическому миру человека. К его устойчивым ценностям, разумной гармонии.

Какая же роль отводится здесь практической стороне жизни, новым «знакам земли», хозяйственно-технологической деятельности человека?

Она дает пищу воображению, развивает фантазию, помогает увидеть и заселить разреженную даль будущего. Шефнер «будто некоей памятью второю» пытается «вспомнить грядущее».

Сегодняшняя жизнь человека «бросает отсвет в далекий день, в грядущий род». Человек уже фактом своего рождения «допущен в мир предстоящий, наступающий». А объяснение этому факту Шефнер ищет не только в поэтической интуиции, но и в научно сформулированной идее наследственности. Впрочем, обращается он с этой идеей, как с романтическим посредником любви: «Наследственность бессмертной птицей влюбленным на плечи садится, зовет в грядущие века». Демонстративное соединение новизны и архаики.

«Светлые кубы» домов — «город без воспоминаний», только что сошедший с ватманского листа, таинственный предвестник будущего.

«Фантастика — лишь продолжение того, что мы явью зовем».



Конечно, будущее имеет тысячи логических «доказательств». Эти «доказательства» стали сегодня наукой — прогнозированием, футурологией. И легче всего было бы заимствовать «поэтические аргументы» из этой науки. Тем более, что в ней действительно притаились и фантастика, и утопия, и поэзия, и точный расчет.

Но поэзия остается поэзией. Шефнер соступает с прямой тропинки рационализма, чтобы вчувствоваться в будущее, представив, скажем, в нем самого себя:

Как здесь холодно вечером, в этом безлюдном саду.  
У квадратных сугробов так холодно здесь и бездноно.  
В дом, которого нет, по ступеням прозрачным взойду  
И в незримую дверь постучусь осторожно и скромно.

На пиру невидимок стеклянно звучат голоса,  
И ночной разговор убедительно ясен и грустен:  
— Я на миг, я на миг, я погреться на четверть часа.  
— Ты на век, ты на век, мы тебя никуда не отпустим.

Это — будущее, в котором человеку физически присутствовать не дано. Оно наступает после тебя. Кажется бы, в нем ждет только ледящий холод, только безнадежность небытия. Шефнер оставляет за собой право эмоционального участия в будущем. Того прорыва, который так или иначе совершает всякая разумная, целесообразная и полезная человеческая деятельность.

Шефнер не играет в слова о бессмертии. Он не возводит вокруг этого понятия новых софизмов. Как бы ни хотелось человеку оказаться индивидуальным участником будущего, это невозможно. Путь его конечен. Единственная возможная форма участия в будущем — сегодняшнее самоосуществление. Полнота творческого выявления в настоящем времени. Даже можно сказать проще — полнота твоей сегодняшней жизни.

Одни из нас гаснут неожиданно, до срока,  
Когда напряженье меняется тока;  
Другие — прочнее, но в ходе событий  
Стареют вольфрама упругие нити.

Когда твоя очередь — завтра иль нынче?  
Свершай свое дело, гори — если ввинчен!  
Ты вечным не станешь, светясь вполнакала, —  
Сияй и сгорай, чтобы люстра сверкала!

Гори — и не жди восхвалений за это:  
Ты — смертная искра бессмертного света!

Примечательно, что здесь жизнь человеческая уподоблена жизни «второй природы», им сотворенной. Обе эти жизни — «смертные искры бессмертного света». Уподобление это столь экспрессивно и эмоционально, что его аллегорический характер не проявлен и уходит на десятый план.

У человека есть бессмертный двойник — окружающий мир. «Я верую, что вечны эти стены, — и мне не надо вечности иной», — говорит герой Шефнера, навсегда расставаясь с родным городом.

6

Было время, когда критика настоятельно учила Шефнера новаторству. А он изо всех сил стремился усвоить и сберечь традиции философской лирики с ее ясным, высоким и гармоничным строем.

Поэтов молодого объединения «обвиняли в архаизме, в традиционализме, в тредиаковщине».<sup>1</sup> За Шефнером эта репутация сохранялась дольше, чем за другими, даже и в послевоенные годы, когда Д. Данин и Б. Рунин с особой настойчивостью стремились привести его поэзию к общему знаменателю.<sup>2</sup> Осуждалась сама основа шефнеровского лиризма — чувство природы, философичность, медитативные и элегические интонации. Все эти качества сопровождались уничтожающими эпитетами.

Между тем такого рода лиризм был как раз внутренним идеалом для Шефнера. И если б осуждения критики были точны и справедливы, оставалось бы, пожалуй, только радоваться. На самом деле Шефнер лишь стремился к классической гармонии, но не достигал ее.

Вхождение жизни в поэзию было драматично. Подставляемая готовая форма медитативной лирики не всегда выдерживала груз новых впечатлений и умственных запросов.

«Древняя крепость» (1939) — классическая элегия. «Густая зелень затянула ров». Вблизи развалин пасутся стада. На валу алеет земляника. Здесь «время двинулось

---

<sup>1</sup> Шефнер Вадим. Рожденная фронтовой дружбой. — Ленинградская правда, 1970, 10 января.

<sup>2</sup> Данин Д. Пути романтики (Заметки о поэтах-арханстах, порочном романтизме и революционной романтике). — Знамя, 1947, № 5; Рунин Б. В поисках утраченного времени. — Октябрь, 1947, № 4.

на приступ», и «полынь и огнецветный мак без боя взяли рухнувшие стены».

Вывод сам собою разумеется. Он дан с дидактической окончательностью.

Ты скажешь: вот — вонзились башни ввысь,  
Чернели рвы, — а что осталось ныне?  
Не у камней бессмертию учись,  
А у цветов и у стеблей полыни.

Стихотворение прекрасно исполнено. И все же оно книжно. Пейзаж при всей конкретности деталей — «бубенчики коров», «потрескавшийся камень», ржавые «чугунные засовы», «мечтательная зелень» — условен. А мысль его подсказана поэтической традицией той самой «высокой линии», которую Шефнер здесь ни на миллиметр не переступил.

Вечная мысль о вечно живой и могущественной природе. Мысль статичная и отвлеченная. В стихотворении нет хотя бы языковой поправки на новизну времени.

Другой лик шефнеровской элегии — «Горный мираж». Лежащие в июльской духоте «горы — будто город, подвергшийся атаке с высоты». Дальше это сравнение реализуется в подробностях: скалы — «как башни, взрывною накретенные волной»; «осыпи — как рухнувшие зданья»; расщелины и зубцы — как гранитные остовы дворцовых построек; «корни сосен бьются по обрывам, как порван-ные взрывом провода»; горные потоки — «как лопнувший водопровод», бьющий из-под земли. Уподоблением воздушному налету захвачен весь пейзаж. Везде «раны, вмятины, ушибы», «останки уничтоженных мостов», дым... Даже солнце падает в море, «как горящий, зенитками подбитый самолет».

В этой последовательности очевидно рационалистическое конструирование современно увиденного пейзажа. Его фантастические превращения аллегоричны.

Заключительные же строфы словно взяты из другого стихотворения:

Уже в долинах и свежо, и сыро,  
Весь мир окутан синей тишиной,  
И вся земля, взыскующая мира,  
Невидимо сливается со мной.

Приглушенно во сне листва лопочет,  
Уснув, прильнула к пристаням вода,  
И чутко спят, светясь в просторах ночи,  
Людьми воздвигнутые города.

Пейзаж сбрасывает с себя наведенный умом мираж и является в своей естественной непосредственности. «Земля, взыскупающая мира», дышит свежестью, лопочет листвою, сияет огнями городов. Рационалистическая конструкция неожиданно увенчивается вспышкой глубокого и искреннего чувства. Но чувства «вечного», по сути лишённого временных признаков.

Путь от «Древней крепости» к «Горному миражу» — это путь от тридцатых — сороковых годов к пятидесятым — шестидесятым. Шефнер ранних книг с некоторой осторожностью оживляет традиционную элегию яркой метафорой или современной подробностью, объединёнными с мифологическим образом. Полночь бьёт смуглой рукой «в луны беззвучный бубен». Русалки на плотинах гидростанций расчесывают волосы. «Эльфы из фарфоровых стаканов на проводах ночную пьют росу».

Шефнер конца пятидесятих — начала шестидесятих годов в размеренную неторопливую форму элегического стиха вводит взрывной материал научной фантастики. Это не только шуточно-ироническое: «Я комиссией Главоблвоскреса воскрешен по заявке твоей». Но и разумное удивление «телевизору, голосу раций, вентилятору на столе» с четким дидактическим нажимом: «Ток по проволоке струится, спутник ходит по небесам. Человеку стоит дивиться человеческим чудесам».

Традиционный поэтический образ последовательно будет испытываться приложением нового смысла. «Купол небесный» проколот ракетой. На «звездный престол» возведена крылатая богиня — Скорость. Васильевский остров разбит на линии, «будто Петру марсиане подбросили этот чертеж»; его карта похожа на рубашку ручной гранаты, на графы школьной тетради.

Метафора Шефнера, вполне современная, даже обостренно новая, испытана жизнью, серьезностью рабочего действия. Стих строгий, чеканный, высокий. Набрав необходимый груз, он стремится набрать и «запас высоты». Очутиться в непосредственной «близости к небу».

Здесь можно было бы вспомнить Ушакова. Однако Шефнер идет другим путем: Ушаков ищет музыкальное звучание, мелодию, Шефнер — бряцание оды, витиеватую архаику дидактического стиха.

Рядом с технической терминологией — торжественная архаика: «бессонные птицы событий», «голуби добрых вестей», «крылатые зерна познания»...

В символически взмывающих строчках объединяются новая, еще не признанная красота и устаревающая краснота.

Шефнер попытается не только сохранить в стихе традиционный образ, но и оживить изношенный, актуализировать поэтическую банальность.

О песчинки познаний, осевшие в памяти нашей,  
Вы навек откололись от Вечности — грузной горы!  
Нам становится тесно под синей небесною чашей,  
Из земной колыбели мы видим иные миры.

Мы мечтаем о звездах, к просторам и знаниям жадны,  
Нас теперь не Дедал — Циолковский ведет в высоту,  
И не крылья уже, а ракет раскаленные жабры  
Над Землею свистят, вынося на орбиту мечту.

«Песчинки познаний», «синяя небесная чаша», «земная колыбель» — это даже не поэтические образы, а своего рода поэтические понятия, слова-сигналы, утверждающие абстрактное символическое значение тропа. Вместе с тем эта — по сути глубоко устаревшая — «поэтичность» актуализирована современной ситуацией. Реалистичными представлениями о космосе, человеческом познании и технике.

«Ракет раскаленные жабры» — некая помесь архангелского сказочного дракона и технической новинки. А выражение «вынося на орбиту мечту» придает вольной фантазии оттенок расчета.

Шефнер стремится постигнуть «мир, в глубину устремленный, высокий, подножный, земной». И ищет поэзию в жизни, везде, где она поддается «учету», проявляет свою мощь, как тот паровоз, «сильный, как буйвол, с невысоким горбом на спине». Этот металлический буйвол завораживает и даже пугает «непонятной» красотой мальчика, в душе которого пробуждается художник.

Шефнер заставит стихи взмывать «в холод, в синий уют»: «Ты гони стихи за облаком, приучай их в вышине». И снова и снова будет возвращать на землю, к конкретности, к смертной судьбе, потому как «времени компостер бессмертия дороже».

Он прославит единственное, индивидуальное, неповторимое.

Приглядывайтесь к облакам,  
Прислушивайтесь к птицам,  
Прикладывайтесь к родникам, —  
Ничто не повторится.

Но дело-то в том, что сам Шефнер не отказывается и от поэтических эмблем. «Через горы, чащобы, пески, не боясь ни тумана, ни ветра» — тут нет картины. Одни лишь образы-понятия. Песок — не сыпуч, чащобы — не колючи, туман — не сыр и ветер — не напорист.

Это губы твои обдаёт  
Горьковатая зыбь Океана —

завершен земной путь человека. Океан с большой буквы — образ окончательного растворения в природе, навсегдашнего слияния с ней.

Радиоприемник — «бессонное сердце, поющее в звездных мирах». Символ, поэтическая эмблема! Однако же — «исчисленное в килогерцах, в коротких и длинных волнах». То есть символ, погруженный в прозу, подвергшийся точной оценке. «Восславим же гений Попова!» — интонация оды. «Пусть *крыльями* плещут *мембраны* не вороны темных *страстей*, не *коршуны* зла и обмана, а *голуби* добрых вестей!»

Придуманы кем-то когда-то  
Слова для хороших стихов:  
И музы, и розы, и злато,  
И вздохи, и трель соловьев.

Шефнер обзовет эти красивые поэтичности «старьем» и вполне непоследовательно включит их в свою поэзию, смешав с современными. В стихотворении «Инфляция слова» он окончательно оправдывает их: «Живая их суть остается, да только не сразу она по-новому нам отзовется...»

Откуда же они? В обзоре детских и юношеских его чтений мы найдем не только Тютчева и Фета, Полонского и А. К. Толстого. За ними выстроятся Апухтин, Надсон, Бальмонт, Брюсов, Игорь Северянин...

«Русская поэзия от Тредиаковского до наших дней накопила такой огромный опыт, что из этого стройматериала можно строить и словесные хижины, и дворцы, и доходные жилые дома, и доты, и ультрасовременные здания. Где проходит грань между традиционностью и новаторством? Незыблема ли эта грань? Все время происходит диффузия. Стоит вступить в литературу талантливого молодому поэту, несущему нечто новое, — и он немедленно включается в этот процесс. Через какое-то время то лучшее, новаторское, что он сделал, входит в поэзию, рассасывается по ее капиллярам, становится

Традицией. Подлинное новаторство всегда несет в себе «зародыш традиции».<sup>1</sup>

Шефнер, надо думать, вполне сознательно включил в свою поэтику выработанную традицией символику, образы-эмблемы, актуализируя их всем смыслом стиха, соседством современных вещей и понятий.

7

Раздел «Стихотворения, 1965» в сборниках избранных стихотворений переполнен моральными сентенциями: «Мы хотим, чтоб на планете все были в помыслах чисты»; «Мы отвечаем в этот век за все века грядущие». Призывами к строгости и самодисциплине: «Умей, умей себе приказывать, муштруй себя, а не вынынчивай».

Решения — рационалистичные, идеи развоплощены, раздеты. Эмоции заменены сознанием долженствования правильных и необходимых истин.

Отчего этот крутой поворот?

«Какие стихи в нашем торопливом, напичканном событиями и эмоциями веке могут отложиться в памяти читателя, противостоя забвенью? — спрашивает Шефнер. — Очевидно, такие, которые помогут читателю или слушателю, задумывающемуся над сутью быстротекущих дней, полнее понять мир и свое место в нем, — то есть такие, в которых и сам автор думает о сути вещей и явлений, а не просто иллюстрирует их. Короче говоря, не те стихи, в которых поэт упаковывает мир в еще одну, пусть даже и очень современную, яркую, хрустящую целлофаном оболочку, — а те стихи, где он тщательно снимает оболочки с сути вещей, даже рискуя обнаружить под ними банальные истины».<sup>2</sup>

Иными словами, Шефнер теперь отказывается от броской новизны в пользу постоянной сути. Отстаивает право четко формулировать истину, даже если она общеизвестна.

Утверждения эти спорны. Однако они интересны в том смысле, что Шефнер начинает переоценивать «знаки земли», подчеркнуто внешнюю современность, которая еще недавно так его увлекала.

Конечно, модная «упаковка», изобретенная для обострения внимания, часто вредит истине. Но ведь и истина

<sup>1</sup> Шефнер Вадим. Имя для птицы, с. 245.

<sup>2</sup> Там же.

существует не в вакууме. Низведенная до банальности, она в сущности перестает быть истиной. Это уже истина условная. У нее оборваны связи с жизнью. Она является перед нами в своей окончательности и лишена сильнейших эмоций личного искания, постижения, открытия. Так или иначе истина «упакована» в конкретную ситуацию, человеческую судьбу и время.

Раздел «Стихотворения 1965» был переходным. Его главные устремления решительно противоположны. Назидательный рационализм сменяется ничем не стесняемым лиризмом. Формулировочная сухость — чудом изумленья.

Внутренне важно, что Шефнер здесь отдает предпочтение современности мышления перед собирательством новых примет. Осознает необходимость нравственных критериев не только тогда, когда речь идет о человеке. Они применимы и к понятию прогресса. «Знаки земли» тоже необходимо расставлять, помня о последствиях.

Но рассуждения на эти темы плохо ложатся в стихи. Они холодноваты и назидательны. Другое дело — фантастическая проза: «Скромный гений» (1963), «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» (1964), «Запоздалый стрелок, или Крылья провинциала» (1966), — которую Шефнер начал писать именно в это время.

Тут в его распоряжении много средств: необыкновенные сказочные события, их переносный смысл, чудаковатый герой, ироническая интонация, пародия, лирические отступления... Повествование многослойно и конфликтно, и нравственные выводы вытекают сами собой, естественно и непринужденно. Поучительность, непосильная для стиха, в фантастической прозе стала связующей мыслью, одушевила ее.

Это в самом деле продолжение поэзии иными средствами — поэтическая проза. В своей конструктивной основе она более изощрена и свободна. Фантастический сюжет становится своеобразной моделью нравственной идеи. Поэтическая логика фантастики заменила логику поучительного афоризма или лозунга. То, что плохо удавалось в стихах, удалось в прозе.

Занятия прозой освободили стихи Шефнера от перегрузок, сообщили новые качества его лирике. Речь не о том, что стихи его стали проще или легче по содержанию. Это по-прежнему философская лирика с повышенным интеллектуальным тонусом. Но это в полном значении слова — лирика. Именно усиление лиризма приме-



чительно для новых его книг. Сюжетные хитросплетения, аллегорические ходы, головокружительные рассуждения по поводу возможного и мыслимого взяла на себя фантастическая проза. Для стихов остался эмоциональный пафос поиска, драматическое чувство постижения. Иными словами, стихам сполна возвращено их поэтическое дыхание.

Путь капли по стеклу и путь огня в лесу,  
Путь падающих звезд в душе своей несущу,  
Путь горного ручья, бегущего к реке,  
И тихий путь слезы, скользящей по щеке.

Путь пули и пчелы несущу в душе своей,  
Пути ушедших лет, пути грядущих дней...

Их логический эквивалент нетрудно формулировать в красноречивых и поучительных афоризмах: поэту принадлежит весь мир; все его касается; он ответствен за все на земле. Это — так, и все, однако, мимо сути. А суть стихотворения — личное, конкретное ощущение и переживание этой мысли. Образ «путь пули и пчелы» заменяет десятки самых убедительных объяснений и доказательств. Эмоциональная «упаковка», связь с личностью поэта делает общую истину конкретной и достоверной.

«Знаки земли» и «Стихотворения» (1965) продолжались книгами «Своды» (1967), «Запас высоты» (1970), «Переулок памяти» (1976). В самих названиях «земля» сменяется «небом» (была еще книга «Рядом с небом», 1962), «сводами», «высотой»...

В программном стихотворении «Своды» сформулировано и ограничение стремлений человека дисциплинирующими сводами, и постоянное их преодоление, восхождение из одного свода в другой, более емкий. Своды мостов, дворцов, цехов, аллей, церквей, заводов, законов, бомбоубежищ покрываются новыми и новыми сводами:

Последний, вечный свод над ними и над нами,  
На миллиарды лет пронизанный мирами.  
Метну в его простор фотонную ракету —  
Но нет пределов тьме и нет пределов свету.

Шефнер больше не заполняет пространства знаками, фактами, объемами планируемых зданий. Он ощутил бесконечность. Даже если нарушить ее непрерывность сферами сводов, надетых друг на друга, как матрешки, то все равно пространство незаполнимо: «И даже свод небес разгадке не поможет: ведь это тоже свод, — а дальше, дальше что же?» Нарастивание сводов бесконечно.

Ограниченности и определенности положения вещи Шефнер явно предпочитает дальное действие идеи, принципа, работы. Однако он не связывает это с личным самоутверждением, с романтическим возведением на пьедестал бессмертного героя, вознесшегося над обыденностью, над временем, над косностью материальных форм. Герой лишен ореола исключительности.

Шефнер вспоминает безымянного и все же бессмертного изобретателя велосипеда. Бронзовый монумент ему нигде не поставлен. Но по каждой дороге бежит, «смазан маслом и тавотом, памятник-велосипед».

«Под лентою бетонной» шоссе лежат теплые «следы босого странника».

Дорога может быть проложена  
Одним — его забудут имя.  
А после сколько будет хожено  
И езжено по ней другими!

Чем путь верней и несомненное,  
Следов тем больше остается, —  
И тем трудней под наслоениями  
Увидеть след первопроходца.

Шефнер напишет стихи про фронтового парикмахера, полкового писаря, статиста массовки: «И покуда ведущий артист обзаводится нужною раной, нанятой за десятку статист упадет и не встанет с экрана». Какой подлинностью веет от этих безвестных судеб, какой груз, оказывается, поднимали эти люди!

Поэт вспомнит знаменитого когда-то рекордсмена Лядумега. Тут уж, кажется, первенство названо именем собственным. Но по «гаревым дорожкам другие мчатся бегуны». Побиваются новые рекорды, и слава «сменяется, как листья на древе, тянущемся ввысь». Остается не слава, а принцип увеличения скорости, эстафета бегунов, обгоняющих друг друга.

Еще трагичнее фигура классического неудачника ТрEDIAKовского. Он стал первым поводырем российской Музы. Благодаря ему «она прозреет». Но, «прозрев, его пошлет на поруганье». ТрEDIAKовский — поэт «нулевого цикла». Землекоп, ведущий работу «на уровне червей могильных, на линии грунтовых вод». Он выроет лишь котлован, над которым вознесет свои стены «дворец Поэзии».

Слава достанется не ему. И чем выше будут селиться обитатели этого дворца, тем глубже — погружаться в забвение первый его строитель.

И все-таки в его судьбе, в его жизни, в его работе впервые осуществлен сам принцип этого дворца. Шефнер уподобляет Трдиаковского квадратику шахматной доски.

Он тот квадратик, по которым  
Ступают пешки и ферзи.

Но все так суетно и бренно —  
Фигуры, судьбы, игроки...  
Всех побеждает неизменно  
Пространство шахматной доски.

...От коронаций до агоний  
Веками выверен маршрут.  
Мрут царедворцы, гибнут кони, —  
И лишь квадратики живут.

Трдиаковский не фигура, а дорога, по которой пойдут другие. Линия для передачи высоких энергий. Мост. Его служба незаменима, хотя и незаметна.

Что делать человеку «не из рода Дедалов», жаждущему подняться в небо? Шефнер не сомневается в праве любого человека на эту высоту. Он дает простой и прозаический совет — прорубить ступени:

Ступени — замена полета,  
Ступени — замена паденья,  
Ступени — работа, работа,  
Терпенье, терпенье, терпенье.

...Пусть ангелы в горнем полете  
Смеются над неокрыленным, —  
Не богу — работе, работе  
С киркой отбиваю поклоны.

Усилья, усилья, усилья,  
Спина — будто натертая солью.

А вдруг это крылья, крылья  
Проклевываются с болью?

Этот вопрос ставит проблему первого и второго ряда. Романтическое решение не признает такого разделения. Сам вопрос представляется абсурдным. Для романтического героя может быть единственный ряд — он первый и он же последний. Его положение исключительно. Все другие уровни и градации несущественны, потому что низводят его с надмирной высоты.

Шефнер демонстративно избирает деятеля второго ряда, забытого изобретателя, «неудачника». Поэт лишает его возможности покрасоваться на публике. Утвердиться за счет принижения других. Наоборот, он часто сам загнан на задворки, как Тредиаковский. И все-таки осуществляет главное назначение в жизни.

Он честно и трудолюбиво исполняет свою работу. Он служит крепким звеном между прошлым и будущим. И главное, он всегда оказывается на своем месте, незаметным, надежным, прочным.

Если он даже совсем незаметен, его все равно нельзя сбросить со счета. И Шефнер прославит строгую музу — статистику, что реет над каждой судьбой и тебя, единственного в мире, включает в бессмертный легион.

Умру — и меня понемногу  
Забудут друзья и родня.  
Статистика, муза Итогов,  
Лишь ты не забудешь меня!

В простор без конца и границы,  
Бессмертной дорогой живых  
Шагает моя единица  
В дивизиях чисел твоих.

Для Шефнера очень важен этот чернорабочий строй бескорыстных подвижников. Тружеников, рыхлящих почву жизни. Прочная связь между прошлым и будущим осуществляется не только от вершины к вершине, но и на глубине, в массе, где действуют статистические законы.

Отъединенный человек на этой стезе чувствует себя как сброшенный «десант в таинственный квадрат, в загадочный просвет меж завтра и вчера». Уверенность дает лишь ощущение общности.

Летательный аппарат тяжелее воздуха взлетает на основании нового принципа. Но принцип становится общим и организует множество. Все начинают летать. Множество — это лавина, которую нельзя сдержать. И в ней бьется сердце скромного труженика, забытого или вовсе безвестного изобретателя: шахмат ли, велосипеда, силлабо-тоники...

Герой Шефнера погружен в труд. Он в подчинении у законов времени, принципа, у идеи, которые больше и длительнее конечной человеческой жизни. В этом подчинении осуществляется и его власть: «О всемирное время, вечной жизни прибор! Я бессмертно-мгновенен, я про-

низан тобой!» Время становится пластичным. Жизнь как бы раздвигает свои границы.

Будь, Время, до утра податливо, как воск,  
Бессонница, явись благословить мой труд, —  
Склонившись над строкой, словесный строю мост  
Меж теми, что ушли, и теми, что придут.

Трезвость ума, реализм осознаваемых связей между временами заставляют Шефнера воспевать не вдохновение, а труд. Связи эти не символические, а деловые — через сотворенные ценности, через переданное наследство, через осуществленные планы.

Шефнеровский герой, вошедший звеном в историческую последовательность времени, живет его законами. Подчиняет себя их могучей силе.

«Ведь есть радость и в подчинении, когда знаешь, что тот, кому подчиняешься, сам подчинен кому-то высшему и командует тобой вовсе не для своего удовольствия», — пишет он в повести «Сестра печали».

Подчинение освобождает его от груза мелочей, сосредоточивает на предназначенной роли.

Пойми: не в том бессмертне, не в том,  
Чтоб уцелеть из многих одному,  
А в том, что в день, когда покинешь дом,  
Не станет пусто в мире и в дому.

Умирая, человек должен оставить наследство. Не самолюбивую амбицию, не суету гениальничанья, а реальные дела, добрую память. Эти решения не оставляют нас в заблуждении относительно «второго» ряда, «ступеней», «пота». . . Мы начинаем ценить некоторое лукавство поэта, поместившего своих героев в тень — на «непарадную» и «ненаградную» сторону. Оттуда, из своей тени, они смотрят далеко вперед, думают о главном, живут не одним лишь уходящим мгновением. Наверное, и мастер, изобретший велосипед, и первопроходец, пунктир босых ног которого покрыла асфальтовая дорога, и Третьяковский если и не были признанными гениями, то знали великую жажду и проявляли такое упорство, когда из мозолей прорезаются крылья.

В итоге мы постигаем прочность и твердость поэтического характера, который первоначально как бы совсем и не проявлялся, не был разыгран сценически, увеличен с помощью жестикюляции. В его сдержанности и застен-

чивости обнаруживаем затаенное упорство: Постоянный и ровный огонь, добываемый непосредственно из жизни. Образ мышления, наводящий на главные вопросы. Современность, ищущую осуществления в главных принципах.

9

Шефнер не столько тайну стремится рассекретить, сколько найти, понять и высказать истину. Тайна может быть выдумкой, мифом. Истина же подчас так очевидна, что режет глаз, назойлива в своей обязательности.

Шефнер — поэт обязательности. Обязательность жизненная, нравственная, обязательность физических законов бытия исполнена для него и очевидной поэзии. Он и новизну мира приводит к этой обязательности.

Казалось бы, воображению поэта все доступно. Оно может создавать свои миры и жить в них. Но ведь это иллюзия. Пережить счастливейшие детские впечатления? «Никто нас не пустит туда», — отвечает Шефнер. Вновь испытать былую любовь? «Любовь минувших лет, сигнал из ниоткуда...» А горе?

В минувшее горе  
Нам тоже вернуться нельзя, —  
В другое, в другое,  
В другое уводит стезя.

Сколько в стихах Шефнера этих безусловных, настоятельных, прямых истин: «Людам надо непременно сохранить свой дом земной — ведь у них во всей Вселенной нет жилплощади иной».

Человек, береги природу: «Она — твой давний добрый лекарь, она — союзница души».

Уважай законы живого, учись их мудрости. Ласточки, улетаая на юг, казалось бы, неразумно поворачивают в открытый океан:

Им нельзя приземлиться  
Над пучиной седой,  
Сухопутные птицы  
Держат путь над бедой...

Умирай — но не падай,  
Крыльев не покладай, —  
Как в искусстве, здесь надо  
Гнать и гнать себя вдаль.

Гнать себя над судьбою  
Без покрышки и дна —  
К той полоске прибоя,  
Что тебе не видна.

Это напоминает Заболоцкого: «Не позволяй душе лениться...» Напоминает целую систему классических правил, утверждающих в искусстве подвиг, труд, долг.

В этом смысле поэзия Шефнера нормативна. Она последовательно отстаивает коренные нравственные понятия. Сами стихи рассматриваются как источник животворящей энергии. «Пока стихи на свете есть, нам есть еще на что надеяться». Они даже в пору, когда «стены и надежды» сокрушаются, пробуждают мужество. Но не изукрашенной ложью, а тем, что истина выходит наружу. Сальери «был и талантлив не шибко», и завистлив, но «Моцарта не отравлял». Шефнер благодарен веку, который разоблачает всяческое вранье. Ему «костлявая, бледная правда милей, чем раскормленный миф». Однако это лишь исходная посылка.

Правда должна быть найдена и обнародована — таково нравственное правило. Искусство в своем самодвижении постигает более общие законы. Поэтому в другом стихотворении, как бы оправдывая «венскую выдумку», Шефнер говорит, что «она мудрецам и поэтам тревожным сигналом была».

Логика житейской правды не полностью совпадает с путями правды в искусстве. Нормативность требований порой вступает в конфликт с многозначностью непосредственного факта.

Где же все-таки выход?

Все в той же аналитичности художественного мышления. Шефнер на время готов даже отказаться от космических величин: «Макромир мне непонятен... в событиности своей». Важно — другое:

В микромир бы мне пробраться,  
В мир незримых величин,  
В край, где корни коренятся  
Всех последствий и причин;

В царство малых измерений  
Вникнуть, где на миллион  
Действенных микромгновений  
Миг обычный расщеплен;

В государство дробных чисел  
И неведомых чудес,  
От которых мы зависим  
Более, чем от небес... .

Снова напрашивается аналогия с Пастернаком, стремившимся дойти до «первопричины, до оснований, до корней, до сердцевины». С Ушаковым, для которого «мир творился в мелочах». И все же эти аналогии неполны. Шефнер аналитик только в некой предельной ситуации, где нужно уловить момент психологической правды. Но он никогда не ограничивается этим моментом. Он неизменно будет приводить его к обобщенным нравственным истинам, все к тем же нормативным понятиям.

Что, казалось бы, непосредственнее и случайнее старой фронтовой фотографии. Но вот что напишет Шефнер, обращаясь к фронтовому фотографу: «О днях и событиях бессмертных напомнил ты смертному мне»; «Ведь суть фотографии — это на вечность помноженный миг». И — наконец:

Склонясь над трудами твоими,  
Друзей фронтовых узнаю, —  
Там мертвые рядом с живыми  
Шагают в бессменном строю.

Фотография — и документ, где «война без ретуши и без подчистки бесхитростно отражена», и символ бессмертия. Миг, продленный в бесконечности исторического времени.

Стихотворение «Случайность» словно бы окончательно возвращает к частной ситуации. Разве не случайность, что война пощадила человека, прошедшего через все ее испытания! Анализируется момент удачи, неуловимо малая величина.

Гляди, гляди в минувшее, старик!  
Твое везенье, может быть, таится  
В пушинке тополиной, что на миг  
У снайпера повисла на реснице.

И, может быть, давно б тебя земля  
Взяла, избавив от соблазнов поздних,  
Но старшина, блокадный хлеб деля,  
На целый грамм в твою ошибся пользю.

Живи — и помни среди земных забот,  
Что для других все кончилось иначе, —  
И их неволью оскорбляет тот,  
Кто видит смысл в своей слепой удаче.

В стихотворении, казалось бы, психологически доказана случайность того, что человек выжил на жестокой и страшной войне. И этот счастливый билет увольняет его



от каких бы то ни было обязательств. Но сверх случайности и закон проявился. Твой выигрыш окуплен смертью товарищей. Поэтому он не освобождает, а обязывает, напоминает о долге, указывая на скромность твоей личной заслуги в этом счастливом исходе. Случайность лишь подтверждает нравственный долг. С помощью анализа частной ситуации — случайности — открывает свое лицо общая истина.

Аналитику свойственно дробить мир, погружаясь в поток впечатлений, копить факты, классифицируя их по выявленным признакам. Этот путь Шефнер прошел в начале шестидесятых годов. Сегодня он полноте подробностей предпочитает характерность единичного факта. Анализ художественный не нуждается в статистике. В миропонимании поэта, полагает Шефнер, уже должен быть тот общий закон, который при анализе помогает пробиваться к другим законам, столь же общим и важным для всех людей. Один из них — Дисциплина:

Мать святая Дисциплина,  
До конца пребудь со мной!

.. Командирствуй безотказно  
Средь житейской маеты  
И над безднами соблазнов  
Наводи свои мосты.

Без тебя мне будет горше.  
Пребывай до склона дней  
Беспощадной контролершей  
Зыбкой совести моей, —

Чтоб вошел я ровным шагом  
В ту таинственную тьму,  
Где ни робость, ни отвага  
Не помогут никому.

Дисциплина — одно из внешних установлений общезжития. Но если вдуматься, она командует совестью, определяет поведение даже на грани смерти. Очень серьезна жизнь. Очень ответственна. Невозвратность прошлого и безусловный конец, сливающийся с неразличимым началом: «для человека под старость изгибается время по кругу, как змея, — чтобы хвост свой ужалить», — требуют мужества и спокойного достоинства. Дисциплины.

Шефнер размышляет об этом с трезвостью естествоиспытателя и настойчивостью моралиста. Он взял для своей поэзии учительный пафос оды, прямоту ее формул, за-

конченность мысли и напитал содержанием исключительно современным. Не злободневным, как в фельетоне, но актуальным, как главные нравственные запросы эпохи.

С большим или меньшим успехом жизненное новаторство научно-технической революции Шефнер вписал в традицию оды и медитативной лирики, традицию наиболее устойчивую и мало поддающуюся деформации.

Положение Шефнера в ряду поэтов, осваивающих последствия научно-технической революции, необычно. Он взял ее лексику, он не прошел мимо ее проблематики, он, наконец, принял ее как благо — и все-таки в главных своих принципах остался архаиком. Стих его сохранил символы и эмблемы классической поэзии. Шефнер остался моралистом в традиционном смысле этого слова, лишь слегка приправив морализм лукавством. В эмоциональном строе его стиха наведен разумный порядок. Поэзия его имеет нормативную нравственную цель. Философичность ее и даже фантастические сюжеты подотчетны этой цели.

Архаика, современная вещность, фигура одического красноречия, романтическая метафора поселились рядом, замыкая круг обязательного эстетического обихода, принятого Шефнером в свою поэтику. Они нужны ему, потому что способны выразить непреложные истины — те, которые известны давно, те, что обнаружались только сейчас, и, может быть, те, что еще никем не открыты и не познаны:

Не попутный ветер дует,  
Мало шансов на улов,  
Но рыбарь бросает сети  
В глубь неведомых миров.

Этот поворот к будущему венчает поэзию Шефнера. Истинно не только то, что рассекречено и утверждено. Истинно и неизведанное: «Есть в печалях былых и отрадах на минувшие тайны ответ, — но и сам я собой не разгадан, и ключей к мирозданию нет». Добавляется еще одна обязательная истина — бесконечность поиска в жизни и поэзии.

## «Зовем эту землю своею»

Анна Ахматова

---

**В**хождение жизни в поэзию осуществляется разными путями и на разных уровнях — от конкретного слова до общей структуры произведения. И рассматривать эту проблему можно в объеме лексической единицы, произведения, периода деятельности, творчества в целом. Могут быть также фиксированы литературные эпохи, связанные с теми или другими общественными явлениями, способствовавшими восприимчивости поэзии к определенным сторонам жизни. Наконец, индивидуальные подходы к одним и тем же событиям и фактам дают разный художественный эффект. Публицистика и лирика, поэтический эпос и натурфилософские искания приводят к неодинаковым результатам, выявляя такое количество аспектов этой темы, что и в самом деле пора писать историю и теорию необычайно сложных и вечно обновляющихся взаимоотношений поэзии и непосредственной жизни.

Речь тут должна идти не только о содержании — что входит? — но и о способах: как входит, какими путями, с какими последствиями для стиха как инструмента художественного познания? Мало сказать о вторжении в поэзию новых фактов и событий, важно еще проследить их влияние на самосознание творческой личности и на эстетическое их претворение в художественное произведение. Дойти до главных сил механизма, которые создают динамику вечного поиска и вечного обновления поэзии. Нельзя сомневаться, что этой динамикой управляют мощные творческие импульсы, духовные резервы личности, побуждающие ее к бесконечному самопознанию в соотношении с действительностью, ее древнейшими законами

и новыми метаморфозами. Здесь таится секрет того, что современность, отмеченная мгновенной новизной, входящая в стих своими первоприметами, способна оставаться на века, продолжаться во времени как запечатленная эстетическая ценность, как духовное наследство, передаваемое от поколения к поколению.

В 1925 году было издано 50 нумерованных экземпляров редчайшей теперь книжки «Образ Ахматовой» — в ней собрано полтора десятка стихотворений, посвященных Анне Ахматовой, дань ее известности в литературных кругах.

После смерти Анны Ахматовой в 1966 году возникла новая волна посвящений ее памяти. Эта волна была необыкновенно высокой. Об Анне Ахматовой писали О. Берггольц, П. Антокольский, Вс. Рождественский, А. Тарковский, Я. Смеляков, А. Гитович, М. Петровых, Н. Павлович, Е. Полонская, Н. Браун, Н. Рыленков, В. Звягинцева, Д. Кугультинов, Э. Межелайтис, Д. Самойлов, Л. Озеров, К. Ваншенкин, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, А. Кушнер. . . Это далеко не все. Из посвящений можно составить большую книгу.<sup>1</sup>

Это была бы интереснейшая антология портретов и интерпретаций. Разумеется, характеристики эти различны и порою очень субъективны. «В ста зеркалах» — назвала сама Анна Ахматова собрание стекавшихся к ней посвящений.

Но речь сейчас не о различиях и оттенках. Стихи поэтов — порою противоположных направлений — говорят о глубоком уважении к Анне Ахматовой. О несомненности творческой репутации, признании ее таланта и живого участия в сегодняшней поэзии. То есть для Анны Ахматовой уже наступило будущее, где она оказалась очень нужной, непосредственно живущей в сознании поэтов новых поколений.

Общий тон посвящений Анне Ахматовой меняется во времени — от интимного послания к торжественному обращению. От шелеста-шепота, слышного пятидесяти человекам, до объяснения перед лицом сотен тысяч и мил-

---

<sup>1</sup> Учтем и множество прижизненных посвящений: А. Блока, Ф. Сологуба, С. Городецкого, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой (большой цикл), И. Северянина, Б. Пастернака, М. Зенкевича, М. Лозинского, В. Комаровского, Э. Голлербаха, В. Хлебникова, М. Кузмина, В. Пяста, А. Тинякова, А. Гатова, Б. Садовского, В. Шилейко, Н. Асеева, С. Спасского, К. Некрасовой. . .

дионов читателей. Объяснения с классиком русской литературы, с важной поэтической традицией. Эту традицию нельзя обойти. О ней невозможно забыть. Она требует к себе деятельного отношения и творческого осознания.

Между тем что же это такое — сама ахматовская поэзия? Для нее придумано столько определений и истоков. Ее сравнивали с интимным дневником и психологическим романом, с новеллой и Библией, с драматургией и кинематографом.

Но поэзия Анны Ахматовой изначально — по происхождению и следствиям — была прежде всего лирикой, поэзией чувств, искусством краткого и точного изъяснения.

Эта простая мысль заставляет идти как бы вспять. Сделать попытку прочесть стихи Ахматовой вне условности сложившихся критических оценок. Как поэта сегодняшнего, современного, вызвавшего на личное объяснение столь многих и разных стихотворцев. Возвратиться к творческому я поэта. Заново обдумать непосредственное содержание его поэзии.

Среди шумных, но мимолетных явлений современной поэзии тихий, как принято считать, голос Анны Ахматовой звучит все тверже, громче и отчетливей. Вникая в разнообразные сферы ее творчества, начинаешь понимать, что это не глухой и робкий шепот, не осторожное осязание интимных ценностей и мгновенные прикосновения к эпохе. В самом ее смятении и слабости была сила («Слаб голос мой, но воля не слабеет. . .»), в поведении личном и гражданском — решительность («Не с теми я, кто бросил землю. . .»), в часы горчайших испытаний — неколебимость («Мужество»). Даже тогда, когда трагические события требовали, чтоб «душа окаменела», рядом неизбежно возникало страстное, неукротимое, побеждающее: «Надо снова научиться жить».

Если держать на примете все написанное Анной Ахматовой, то и среди ранних стихотворений, наиболее интимных и камерных, мы различим и чувство простора, и свободу выражения, и пронизательную, деятельную, напряженную работу поэтического зрения, и такое непрекаемое соответствие слова сути, что впору высокой классике.

Короче говоря, в поэзии Анны Ахматовой мы имеем дело с очень определенным характером. Не броским, не навязчивым, но потаенно страстным. С личностью, которая больше значит, чем обещает на словах. В которой

скрыты огромные силы, проявляющиеся не сразу, не в бурных и мгновенных вспышках, а поддерживающие ровный и горячий пламень.

В ее характере были непреклонность и постоянство, верность высокой судьбе и сосредоточенная творческая энергия. Те черты, которые по-человечески обаятельны и дороги, способны захватить всякого, кто захочет войти в ее поэтический мир. В определенном смысле — это характер человека, каким его хотелось бы видеть во все времена. Но характер, проявившийся с такой силой именно в своем времени. И нашедший связь с нами, сегодняшними ее читателями.

2

Литературная репутация Анны Ахматовой установилась рано. О ней писали такие талантливые критики и литературоведы, как Н. В. Недоброво, Б. М. Эйхенбаум, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, К. И. Чуковский.

Ей посвящены блистательные страницы критической прозы.

Но тут случилось неожиданное. Ее творческий портрет, созданный общими усилиями, очень уж скоро оказался дорисованным. Все, что написала Анна Ахматова к началу двадцатых годов, было внимательно прочитано и проанализировано. Острота и тонкость интерпретаций ее ранних книг создали непоколебимый литературоведческий канон. В его ключе рассматривалось и позднейшее ее творчество, в то время как и в раннем не все было оценено сразу и по достоинству.

Пройдя долгий путь конкретного стилистического анализа, Б. М. Эйхенбаум формулировал свои выводы: «Обращение лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует целый ряд приемов, чуждых обыкновенной лирике».<sup>1</sup>

Эйхенбаум не ограничился только внешним уподоблением ее лирики роману. Стилистические парадоксы, счи-

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 140.

тал он, вызваны парадоксами психологическими. Возникает «диалектика психологического романа». Он проводит аналогию с прозой вплоть до соотношения отдельных персонажей и интереса к сюжету при переходе от одного сборника к другому.

Этот роман жизненно конкретен. В стихах записана не сама эмоция, а то, что произошло. Анна Ахматова часто обращается ко второму лицу, вступает в диалог. Ее речь полна разговорных интонаций. Есть стихи, похожие на дружеские письма. набросан яркий зрительный портрет главной героини. Бегло даны биографические сведения. Передаются жесты, мимика, обстановка, все то, что составляет среду в повествовательных жанрах.

Мимо мысли о родстве поэзии Анны Ахматовой с психологической прозой не прошел, в сущности, ни один ее критик. Писали об этом О. Э. Мандельштам, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов. Писали современные исследователи — Л. Гинзбург, П. Громов, А. Павловский, Е. Добин.

Казалось бы, это облегчает прочтение любого стихотворения. В самом деле, если это стихотворение — новелла, повесть или — еще лучше — листок из многостраничного романа, оно невольно должно включаться в общий сюжет, начинаться еще до своего начала — в предшествующем творчестве — и кончаться не последней точкой, а дальше — в более поздних стихах и циклах. Богатство наблюдений, конкретность ситуаций, жизненная достоверность и острота, четкость синтаксических конструкций и одновременная сложность, драматизм и даже запутанность психологических ходов должны давать нить для продолжения разговора, намекать на новые связи.

Но поздняя лирика тридцатых — шестидесятых годов решительно не поддается такому прочтению, как и ранняя десятых — двадцатых интимным романом не замкнута и не исчерпывается.

В самом стиле ее поэзии есть внутренние течения, уводящие от дневниковой ограниченности лишь этого момента, этого переживания.

Заплаканная осень, как вдова  
В одеждах черных, все сердца туманит,  
Перебирая мужние слова,  
Она рыдать не перестанет.  
И будет так, пока тишайший снег  
Не сжалится над скорбной и усталой...  
Забвенье боли и забвенье нег —  
За это жизнь отдать не мало.

Стихотворение начисто лишено новеллистического или психологического сюжета. Тут нет противостояния героев («я» и «он»). Нет описания случая, житейского положения, действия, нет психологически связанных деталей, выстраивающихся в картину реального душевного движения, жизненно-конкретного конфликта. Но дело даже не в этом.

Все стихотворение — соединение и взаимное поглощение двух метафор: осень — вода и снег — забвенье. Осень принимает на себя человеческий облик. Человеческие же чувства уподобляются состоянию природы. Овеществленные, олицетворенные, конкретизированные друг в друге, они обретают новые качества: природа — человеческую живость, чувства — силу природного закона.

Это — стихотворение 1921 года. Но вспомним одно из самых ранних: «...А там мой мраморный двойник...» У мраморной девы «светлые дожди» моют «запекшуюся рану». Женщина же, ее созерцающая, мечтает: «Холодный, белый, подожди, я тоже мраморною стану». По сути совпадающая ситуация, — говоря словами Б. Пастернака, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет».

И речь тоже идет об эмоциях, но не о простой их записи или испытании в достоверном психологическом действии, а в некоем обобщении, сложении в качество, в характер. Мраморному двойнику не хватает боли, «раны» жизни. Чувствам же его живого подобия — мраморной законченности, твердости, ясности.

С самого начала в поэзии Анны Ахматовой действует закон лирического обобщения, метафоры, любовь — даже самую интимную — ситуацию приводящий к общечеловеческой значимости.

3

Рядом — и тоже с самого начала — поэзии Анны Ахматовой свойственно еще одно качество.

С первых стихотворений она ведет разговор с Музой. Муза — богиня поэзии, то есть образ-символ. Но у Анны Ахматовой она абсолютно реальна. Рассеянные по разным стихотворениям черточки легко собираются в пластический и яркий портрет: «Муза-сестра заглянула в лицо, взгляд ее ясен и ярок». Она стройна, у нее «смуглая рука» и «смуглые ноги обрызганы крупной росой», тихий голос, «веселый нрав». В минуты, печальные для поэта, она — печальна. В минуты счастья — радостна и весела.



Но в 1924 году Анна Ахматова пишет торжественное и патетическое стихотворение, которое так и называется — «Муза»:

Когда я ночью жду ее прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске.  
Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.  
И вот вошла. Откинув покрывало,  
Внимательно взглянула на меня.  
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала  
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Полное самозабвение. Напряженность внимания и слуха. Отказ от всех земных благ ради бедной дудочки суровой и требовательной Музы. Абсолютная покорность ее воле. Жуткий вопрос, который трудно произнести: «Ты ль Данту диктовала? . . .» Пафос этого стихотворения вполне можно назвать одическим. И не только этого.

Знаменитое «Мужество» (1942) и многие стихотворения военных лет написаны в одическом ключе.

Что это: перемена точки зрения, противоречие, исключение из правила?

Витийственные интонации были уже в самых ранних стихотворениях Анны Ахматовой. Они вторгались в ее поэзию и как бы отогревались близостью интимных подробностей и чувств. Вернемся к уже знакомому:

... А там мой мраморный двойник,  
Поверженный под старым кленом,  
Озерным водам отдал лик,  
Внимает шорохам зеленым.

Как будто личное самоощущение и даже самолюбование совсем еще юного поэта устремляется вдруг в некое дальнейшее пространство, не только к полноте естественных чувств, осуществлению в любви, но и к высшей красоте, к мраморной законченности и твердости характера. И речь Анны Ахматовой невольно становится звонкой и торжественной — «мраморный двойник», «поверженный», «отдал лик», «внимает». . . Это уже не шепот, а чистый, хорошо поставленный певческий голос.

Анна Ахматова нигде не перейдет границы, не станет декламировать, не унижится до ложного пафоса, когда интонационный жест изображает пылкую страсть, а слова холодны. Высоким словам она умела придать естественность и сполна обеспечить внутренним содержанием.

На землю саван тягостный возложен,  
Торжественно гудят колокола,  
И снова дух смятен и потревожен  
Истомной скукой Царского Села.

Вся эта державность и торжественность, чтобы не оказаться выпренной, уравновешена «истомной скукой» и смятением юной души, замершей перед оцепенелой красотой «русского Трианона», перед его официальной пышностью, истощившей все запасы естественных жизненных токов:

Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,  
Как будто мира наступил конец.  
Как навсегда исчерпанная тема,  
В смертельном сне покоится дворец.

Это — 1910 год. О любимом Царском Селе. Слова высокие, торжественные и безнадежные, полные смутного предчувствия. Витийственная интонация перехвачена глубокой печалью.

И так вся ранняя поэзия Анны Ахматовой, в самых неожиданных местах, вдруг озаряется возвышенным эпитетом. Чуть архаичным словом, вынутым из одического ряда и вставленным в интимное признание, связывающим, казалось бы, такие «дневниковые» стихи с классической традицией, где личное ценно не само по себе, а как порыв духа, мучительный поиск красоты, осуществление индивидуальных возможностей. В любви ли, страдании, самозабвении среди природы, в поэтическом ли слове. . .

С годами эти интонации в поэзии Анны Ахматовой крепнут, становятся все более частыми и настойчивыми. В них яснее всего ощущается воля художника, его непреклонность, характер женственный, но не уступчивый. Порывистый и страстный, но не разбросанный, не впадающий в противоречие с самим собой.

Идеальный объективный вариант его — в стихотворении «Данте». Анна Ахматова вполне точно передает характер своего любимого поэта:

Он и после смерти не вернулся  
В старую Флоренцию свою.  
Этот, уходя, не оглянулся,  
Этому я эту песнь пою.  
Факел, ночь, последнее объятье,  
За порогом дикий вопль судьбы.  
Он из ада ей послал проклятье  
И в раю не мог ее забыть, —

Но босой, в рубахе покаянной,  
Со свечой зажженной не прошел  
По своей Флоренции желанной,  
Вероломной, низкой, долгожданной...

Но, конечно, это не сюжетная баллада о великом итальянце, а лирическое стихотворение. Следовательно, характер, близкий Анне Ахматовой, в поведении — в алмазной твердости — соотносенный с внутренним идеалом, с потребностью в такой непреклонности.

«Одические рати», как видим, тоже вовсе не были ей чужды.

4

Как же быть с «интимным романом», с психологической прозой, будто бы притаившейся в поэзии Анны Ахматовой?

Такие ее ранние стихотворения, как «Сжала руки под темной вуалью...», «Дверь полуоткрыта...», «Песня последней встречи», «Муж хлестал меня узорчатым...», «Гость» и некоторые другие могут, конечно, рассматриваться как своеобразные психологические новеллы. Но если принимать за доминанту ее раннего творчества «стремление к лаконизму и энергии выражения»,<sup>1</sup> то, скорее, следовало бы их сопоставлять не с психологической прозой вообще, а с новеллой А. П. Чехова и И. А. Бунина.

Поэзия Н. А. Некрасова, например, тоже сопоставима с прозой его времени. Однако путь от прозы натуральной школы к прозе Чехова не менее велик, чем путь от поэзии Некрасова к поэзии Блока и Анны Ахматовой.

Поэтика прозы так же, как и лирика, должна рассматриваться в динамике исторического развития. И тогда, вероятно, можно было бы обнаружить не только внешнее подобие: герои «я» и «он», диалог, наличие сюжета...

Как забуду? Он вышел, шатаясь,  
Искривился мучительно рот...  
Я сбежала, перил не касаясь,  
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка  
Все, что было. Уйдешь, я умру».  
Улыбнулся спокойно и жутко  
И сказал мне: «Не стой на ветру».

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 106.

Легко мыслящиеся многоточия в начале и в конце стихотворения. Конкретность и сиюминутность переживания. Использование на первый взгляд незначительного диалога с глубоким и насыщенным подтекстом. Тут все до предела динамично, взаимосвязано, полно психологической напряженности. И вопрос: «Как забуду?» И головокружительный, «перил не касаясь», бег, чтобы погасить обиду, вернуть любимого человека, раскаяться. И отчаяние: «Уйдешь, я умру». И глубокий разрыв, невозможность прощения, отчужденность в заключительной, такой, казалось бы, пустячной фразе: «Не стой на ветру».

Скупые и точные слова, столь твердо и в то же время изящно и многосложно организованные, передают мучительную ситуацию, драматический конфликт, доведенный до кульминации и оборванный, нерешенный, безысходный.

По логике психологического романа разрешения его нужно ждать от последующих стихотворений, в новых ситуациях, в иных чувствах героини. Хотя бы в этом:

Слаб голос мой, но воля не слабеет,  
Мне даже легче стало без любви.  
Высоко небо, горный ветер веет,  
И непорочны помыслы мои.

Любовь — кончена, сердце успокоилось, ум открыт высоким и чистым мыслям.

Но это не преемственная ситуация и не развитие прежнего чувства. Там «он» был обижен злой шуткой. Здесь «она» говорит «все прощу», вспоминая измену или ссору, в которой виноват «он». И то и другое стихотворение исчерпано настроением, которое в данный момент владеет его героиней.

Заманчивое желание даже в ранней лирике Анны Ахматовой видеть род интимного дневника или романа, в котором одно чувство последовательно сменяет другое, преемствуя психологические темы, развивая единый сюжет, не оправдывает себя. Для этого «дневник» слишком противоречив. Ситуации в нем слишком разные и нередко исключают друг друга. Попытки же связать разного рода признания ссылками на достоверные биографические факты еще менее основательны.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Известно, что муж Анны Ахматовой был шокирован и даже обижен стихотворением «Муж хлестал меня узорчатым...», которое без всяких на то оснований выставило его в глазах доверчивого

Сцепляя разные ситуации разных стихотворений в единое целое, мы вынуждены произвольно конструировать сюжет, примиряя, унифицировать разные конфликты, придавать монотонность настроениям, которые несколько не монотонны, домысливать характеры.

Прозаик А. Платонов по одной фразе «Не стой на ветру» пытался, например, воссоздать образ человека, ее произнесшего: «Вопль женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: «не стой на ветру». Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии.

В лице персонажа «любимого» в стихотворении присутствует распространенный, «мировой» житель, столь часто испытующий сердце женщины своей «мужественной» беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность».<sup>1</sup>

Трактовка интересная, но едва ли основательная. Фразу мог произнести и трагически несчастный, глубоко уязвленный, отчаявшийся человек. Ведь это она «терпкой печалью напоила его допьяна». Сам текст не дает оснований читать фразу так или иначе, оттого что характера, в общем, нет. И нет потому, что это не страница романа, а лирическое стихотворение. Мгновенный рисунок чувства, захваченного врасплох. Не обдуманного и сформулированного, но остановленного в самом его течении, еще не отделенного от мелочей и подробностей, не отвлеченного в сферу анализирующего сознания.

Как это и свойственно пластической лирике, наблюдения поэта, его опыт, знание мира оформились в неповторимую психологическую ситуацию, в драматическую картину, преисполненную динамики, напряжения, страсти. Анна Ахматова умела видеть и запоминать, умела ставить себя в разные житейские условия, в которых оказывались люди ее круга, возраста, стремлений, и переживать их как свои. Жизневедение она удивительным образом соединяла с непосредственностью личного чувства.

Кипение этого чувства, его горечь, его подъемы и спады, общее настроение и составляют суть стихотворения. Отчасти это приближало ее лирику к новелле XX века,

---

читателя неким извергом. Поводом для зрящих толков служили и многочисленные любовные признания, для которых напрасно пытались подобрать точный адрес.

<sup>1</sup> Платонов А. Размышления читателя. Статьи. М., 1970, с. 93.

но не в большей степени, чем сама русская новелла становилась поэтической новеллой настроения. Что касается психологизма, то он в разной степени и в разных формах всегда был свойствен лирике. «Внутри» поэзии психологическая традиция имеет столь же древнюю историю, как и проза.

Сопоставьте «диалектику души» в поэзии А. Фета и в прозе Л. Толстого. Оба эти художника осознавали общность своих поисков. Толстой восхищался тонкостью психологической нюансировки в стихах Фета. Он примерял ее к своей прозе. Но от этого его проза еще глубже становилась прозой. А Фет никогда не поступался поэзией. Психологизм его никогда не был прозаичным.

Анна Ахматова писала в XX веке. В литературе еще больше стирались границы между жанрами. Разрушались канонические формы. Сближались разные виды искусств.

Блок принял в свою поэзию банальность цыганского романса. Но это сделало ее более эмоциональной и заражительной.

Маяковский сблизил свои стихи с новой живописью. Они стали более яркими и экспрессивно-насыщенными.

Анна Ахматова возвращала поэтическому слову его полновесную конкретность, его основной эмоциональный тон. Но она не выходила за границы поэзии. Лирика ее никогда не переставала быть лирикой. Не трансформировалась настолько, чтобы аналогия с психологической прозой — романом или рассказом — означала нечто большее, нежели выразительную метафору, одно из многих качеств ее ранней поэзии. Именно — конкретность и определенность чувства, его внутреннюю обеспеченность и мотивированность.

5

Чувствовали это и первые ее исследователи, выдвигавшие мысль о близости Анны Ахматовой к роману либо к повести.

Острая наблюдательность не позволила Б. М. Эйхенбауму умолчать о сходстве приемов Анны Ахматовой с приемами Баратынского и Тютчева. Он упоминал также влияние Анненского и фольклорные мотивы в ее лирике.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> О фольклорных источниках ее поэзии также говорилось не раз, хотя и в общей форме (М. Шагинян, Л. Гинзбург, Л. Озеров, А. Павловский).

Оговорка, что сочетание разных стилей придает ее поэзии «парадоксальный характер», «оксюморонность», ничего, в сущности, не объясняла. Архаическая лексика, одические интонации и контрастирующие им частушечные ритмы серьезно противоречили сближению ее лирики с одной лишь психологической прозой или дневником. Эти же качества явно препятствовали и придуманной для нее роли певца частной жизни.

Ю. Н. Тынянов, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, считал, что Анна Ахматова находится в плену интимной темы, но что к началу двадцатых годов ее «стихи выровнялись, исчезла угловатость; стих стал «красивее», обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов».<sup>1</sup>

Но составленный ею позже цикл «Библейские стихи» включает лишь три стихотворения. Библейские образы, которые встречались, правда, чаще, не сыграли решающей роли. Правильно было лишь общее указание на торжественно-декламационные интонации, которые и теперь Анна Ахматова не подчеркивала особо. Как, впрочем, не избегала их и в самых ранних стихах.

Наконец, В. М. Жирмунский впервые сказал о проникновении в поэзию Анны Ахматовой «рациональной стихии, логических формул и отношений», о том, что «логические формы синтаксических связей», определяя собой «композиционную схему лирического стихотворения... нередко придают его движению характер развертывания мысли, а не падения и нарастания эмоционального напряжения».<sup>2</sup>

Это, пожалуй, было ближе всего к истине. Но и В. М. Жирмунский лишь присоединил свое открытие к наблюдениям Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова, которые и пытается частично ограничить.

Большинство этих наблюдений относится к концу десятых либо к самому началу двадцатых годов. Количество, разноречивость и настойчивость оговорок уже тогда серьезно колебали первоначальную схему.

Мы введем в действие еще один эстетический ряд, на чисто обойденный в ранних оценках ее поэзии. Обратим внимание на образы русской природы в ее стихотворениях.

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Архансты и новаторы. [Л.], 1929, с. 551.

<sup>2</sup> Жирмунский В. Вопросы теории литературы, с. 335 и 336.

Анна Ахматова всегда живо и непременно ставит своих героев на почву, где произносятся их драматические монологи. Изъяснению чувств и переживаниям сопутствует природа. Ее картины возникают перед глазами в самые острые моменты.

Кончились «быстрые недели его любви, воздушной и минутной». Горек разрыв. А высоко в небе сереет облачко, «как беличья расстеленная шкурка».

Ушел любимый, а глаза и сердце как бы приглашают в свидетели природу. Сверкает и хрустит обледенелый сад. «Солнца бледный тусклый лик» глядит в круглое окно, и «сквозь тонкий лед еще сквозят вчерашние следы».

Вообще одиночество, печаль, разлука обостряют внимание, обращают взор к окружающему миру, к его особой жизни. Этот мир у Анны Ахматовой не становится субъективным образом чувства. Он самостоятелен, в нем своя жизнь. Он не подчинен эмоциям поэта, а лишь окрашен его настроением.

Желтеет трава, легко, едва-едва «ветер снежинками ранними веет». «Уже не струится», а стынет вода в узких каналах. «Ива на небе пустом распластала веер сквозной».

Предзимний пейзаж? Безусловно. Только одновременно произошло и оцепенение чувств. Была любовь, но героиня не стала его женой. «Что это? Тьма?» — спрашивает Анна Ахматова. И отвечает: «Может быть!..» И тут же еще раз отвечает — уже иначе: «За ночь прийти успеет зима».

Природа сохраняет свет и свежесть. Она не дает несчастью поглотить человека. Она как бы предлагает себя взамен, всегда готовая принять искреннее, внимательное, неудовлетворенное чувство поэта.

Сладок запах синих виноградин...  
Дразнит опьяняющая даль.  
Голос твой и глух и безотраден.  
Никого мне, никого не жаль.

Между ягод сети-паутинки,  
Гибких лоз стволы еще тонки,  
Облака плывут, как льдинки, льдинки  
В ярких водах голубой реки.

Солнце в небе. Солнце ярко светит.  
Уходи к волне про боль шептать.  
О, она наверное ответит,  
А быть может, будет целовать.



Как отвлекает от страдания природа, как дразнит, забирает, втягивает в себя, предлагая свою нежность вместо утраченной любви. Этот запах виноградин, эта опьяняющая даль, сети-паутинки, облака, волны — все так прекрасно, чисто, доброжелательно, что «наверное ответит» безотрадному чувству, разделит и смягчит его горечь.

В последней своей книге В. М. Жирмунский писал: «В сущности, о пейзажном «фоне» в собственном смысле у Ахматовой говорить нельзя. Она не создает цельной живописной картины, на фоне которой разворачивалось бы действие, она с большой остротой индивидуального восприятия фиксирует отдельные импрессионистические штрихи, которые для нее ассоциировались с действием, очень часто (по примеру И. Анненского) с резким разрывом между пейзажами и сопутствующим ему личным переживанием».<sup>1</sup>

В. М. Жирмунский природу в лирике Анны Ахматовой не признает даже в качестве фона. Однако природа у нее больше, чем фон. Это не «импрессионистические штрихи», не детали, не приметы, захваченные и опоэтизированные мощным потоком эмоций. Русская природа — самостоятельный герой поэзии Анны Ахматовой. Зоркость поэта поразительна. Открытость Анны Ахматовой перед природой естественна и непрерывна. Пустыри и пруды. Сосновые иглы на низких пнях и поросшие лебедью огороды. Шуршание тополей и желтые флаги осени на вязах. Пчела на белой хризантеме и желтый вечерний луч в букете георгин. Сухой запах иммортели и белизна левкоев. Крики ворон и журавлей. Дымок над кузницей и жара под навесом темной риги. Все это слишком важно для Анны Ахматовой по сути, по сердечной привязанности, по эстетическому значению. Человек, занятый только собой и своими интимными чувствами, не может вместить столько богатств внешнего мира. Да и сама Анна Ахматова хорошо знает это: «Я вижу все. Я все запоминаю, любовно-крохотко в сердце берегу».

Между тем природа еще и одухотворяет окружающее. Она непринужденно вливается в город, оживляя его геометрический рисунок. «Легкий осенний снежок» ложится на крокетную площадку. «Тумбы белеют четко в изумрудном дерне». «Туманом легким парк наполнился».

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 96.

Даже интерьер у Анны Ахматовой всегда чудодейственно освещен: тонкие лучи ложатся «на несмятую постель», сквозь стекло «известь белых стен пестрят», играют так, «что весело глядеть», на позеленевшей меди ручкомойника; на рассвете «нестерпимо бела штора на белом окне», Вообще:

Молюсь оконному лучу —  
Он бледен, тонок, прям.

Анна Ахматова непринужденно сближает природу с красотой предметного мира, человеческого обихода. «Небо ярче *синего фаянса*». «Свод воздушный, словно *синее стекло*». «Небо *цвета вороненой стали*, звезды матово-бледны».

Это — из первой книги «Вечер»!

Во второй книге Анны Ахматовой — «Четки» — природа еще меньше похожа на собрание пейзажных примет. Здесь уже целые стихотворения<sup>1</sup> говорят о поглощенности поэта родной природой, о душевной привязанности к русскому пейзажу, любви к его неяркой красоте, благотворности его врачующих сил.

В этой, может быть, самой интимной ее книге природа еще теснее окружила поэта. Теперь она хлынула в комнату, буквально затопила интерьер. Солнце наполняет комнату «пылью желтой и сквозной». «Плющ темно-зеленый» густо завесил широкое окно. «В окна столовой бьется мелкий метельный снег». Или, как в знаменитом «Я пришла к поэту в гости...», посвященном А. Блоку:

Тихо в комнате просторной,  
А за окнами мороз

И малиновое солнце  
Над лохматым сизым дымом...

Анна Ахматова даже вынуждена усомниться, эта ее сосредоточенность не могущественнее ли взволнованного любовного чувства: «И если в дверь мою ты постучишь, мне кажется, я даже не услышу».

И поражаешься, с какой последовательностью переходят из статьи в статью, из книги в книгу хотя и острые,

---

<sup>1</sup> «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!...», «Я научилась просто, мудро жить...», «Здесь все то же, то же, что и прежде...», «Цветов и неживых вещей...», «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», «Знаю, знаю — снова лыжи...».

но несколько кокетливые самонаблюдения: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки» или «На шее мелких четок ряд, в широкой муфте руки прячу», — и как непробиваемо глухо остается не услышанной, неувиденной и неоцененной природа в ее лирике.

Только в работе Л. Я. Гинзбург, не специально посвященной Анне Ахматовой, встретим мы энергичное утверждение: «...открытый Ахматовой душевный мир не стал в ее лирике единственным источником поэтичности. Она испытывала потребность подтвердить значение этого мира, сомкнув его с другими поэтическими сферами; она расширила, углубила опыт современной души темой русской природы и ценностями погруженного в традицию народного сознания.

Психологические драмы героини разыгрываются одновременно на двух сценах. Одна из них — город с конкретными чертами быта, со спецификой Петербурга, другая — природа, сельская жизнь.

Ахматовская лирика природы, даже самая ранняя, открыто и твердо занимает место в ряду, означенном традицией Пушкина, Тютчева, Фета. В своей лирике природы Ахматова сочетает классическое наследие с удивительной неожиданностью точных деталей».<sup>1</sup>

6

В 1921 году К. И. Чуковский предложил нескольким известным литераторам — вместе с ними и Анне Ахматовой — заполнить анкету «Некрасов и мы». Среди разноречивых ответов ахматовские поражают точностью, обдуманностью и прямотой. Анкета эта до последнего времени в литературе об Анне Ахматовой не обсуждалась, и я приведу ее ответы полностью.

«— Любите ли вы стихотворения Некрасова?

— Люблю.

— Какие стихотворения Некрасова вы считаете лучшими?

— «Влас», «Внимая ужасам войны...», «Орина, мать солдатская».

— Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?

— Некрасов несомненно обладал искусством писать стихи, это доказывают особенно ярко его слабые вещи,

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О лирике, с. 347.

которые все же никогда не бывают ни вялыми, ни бесцветными.

— Не было ли в вашей жизни периода, когда его поэзия была для вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?

— Нет.

— Как вы относились к Некрасову в юности?

— Скорее отрицательно.

— Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?

— В некоторых стихотворениях.

— Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала»?

— Мне кажется, что Тургенев говорил это о тех стихах Некрасова, где действительно нет поэзии.<sup>1</sup>

Некрасов — любимый поэт. Некрасов, воспринятый Анной Ахматовой как художник. Наконец, Некрасов, оказавший влияние на ее поэзию, хотя трудно представить поэтов более разных. Это ли не примечательные отношения сами по себе?

Но внутреннее их действие в ее творчестве не так очевидно. Определить глубину их распространения нелегко.

Не станем гадать, какие стихотворения держала на примете Анна Ахматова, когда говорила о влиянии Некрасова. Обратим внимание вот на что: уже в «Четках» и «Белой стае» природа не только выразительна сама по себе. Она включает еще очертания и краски народной жизни — хозяйственной, трудовой, социальной. Есть неуловимая грань, где встречаются «простая жизнь и свет, прозрачный, теплый и веселый».

Как флаги, мелькают жниц короткие подолы. Загорелые бабы смотрят спокойными осуждающими глазами на барское безделье. Веет «Пасхи ветер многозвонный»...

В июле 1914 года подряд «четыре недели торф сухой по болотам горит». Летит от дымящихся лесов «можжевелика запах сладкий». Стон солдаток и вдовый плач повис над деревней.

И сама Анна Ахматова прикикает к этой жизни, в ображении своем отождествившись с нею: «Лучше б мне частушки задорно выкликать...»

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,

---

<sup>1</sup> Летопись Дома литераторов, 1921, № 3, с. 3.

Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар —  
Так молюсь за твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

Ода и плач одновременно. А вокруг Анны Ахматовой встанут «таинственные, темные селенья — хранилища бессмертного труда». И она почувствует в себе силу «спокойной и уверенной любви» к ним. Нерасторжимой связи по бунтующей капельке «новгородской крови», что вскипает, «как льдинка в пенистом вине».

В тех самых стихах или рядом, где развивается «интимный роман» встреч и разлук, любовной муки, измен, отчуждения, Анна Ахматова, словно крестьянка, пожалуется на немилость господ к жнецам и садоводам, потому что, «звоня, косые падают дожди», и «на взбухших ветках лопаются сливы, и травы легшие гниют».

Ее глаз увидит огонь на башне озерной лесопилни, штабеля серых сложенных бревен, груды овощей, пестреющих на черноземе. Она ощутит «запах спелой ржи». Услышит «крик аиста, слетевшего на крышу».

Все это взгляд, понимающий, что такое труд, сельские заботы, времена года: «Еще струится холодок, но с парников снята рогожа». Или наступление майских заморозков, когда «жестокая, студеная вода налившиеся почки убивает».

А известные стихи о том, как «памятна до боли твердая скудная земля»!

Журавль у ветхого колодца,  
Над ним, как кипень, облака,  
В полях скрипучие воротца,  
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,  
Где даже голос ветра слаб,  
И осуждающие взоры  
Спокойных загорелых баб.

Ветхий колодец, скрипучие воротца, неяркие просторы...

У Анны Ахматовой предметы, в традиционно-романтической поэзии «неэстетичные», занимают равноправное место. Природа ее лишена жеманства, хотя Анна Ахматова любит и красивые города, храмы, памятники, сады, цветы, парки.

Она легко соединит «бензина запах и сирени». Отметит «едкий, душный запах дегтя», торфяной гари, «листву растрепанной ольхи», «резкий крик ворон», «дорожки, где улитки и полынь».

Здесь-то и придется вспомнить Некрасова, с такой смелостью наполнявшего стихи обиходом сельской жизни, ее пейзажем, не выделенным и отборным, а представленным во всей своей пестроте, непритязательности, откровенности.

У Анны Ахматовой и Некрасова можно было бы выделить целые ряды чуть ли не совпадающих наблюдений и образов.

Вспомним ее признание: «Я лопухи любила и крапиву, но больше всех серебряную иву». Тут все как будто некрасовское: и лопухи, и крапива, и ива.

Можно указать на сходство смысловых определений у Анны Ахматовой и Некрасова: «Поздней осенью свежий и колкий бродит ветер» (Анна Ахматова), «На ручей, рябой и пестрый, за листком бежит листок, и струей сухой и острой набегают холодоки» (Некрасов).

На подобия обобщающих образов. Анна Ахматова не однажды назовет свою Музу странницей, печальницей, нищенкой: «Муза ушла по дороге, осенней, узкой, крутой»; «Покину рощи родины священной и дом, где Муза Плача изнывала»; «Муза в дырявом платке протяжно поет и уныло». Все это, конечно, напоминает некрасовскую Музу «мести и печали» и ее сестру — «крестьянку молодую».

Ахматовские рыдания, выкрики, заплачки, особенно те, что связаны с первой мировой войной, без сомнения, находятся под обаянием этой Музы. Не зря среди любимых стихотворений Некрасова Анна Ахматова назвала «Внимая ужасам войны...».

Наконец, такое, например:

Не в лесу мы, довольно аукать, —  
Я насмешек таких не люблю...  
Что же ты не приходишь баюкать  
Уязвленную совесть мою?

Ритмико-синтаксические ходы здесь просто просятся на сопоставление с поэтикой Некрасова.

В книгах Анны Ахматовой «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini MCMXXI» без труда можно найти немало стихотворений, смысл которых легко определить

словами — «история современности».<sup>1</sup> Они наполнены приметамы текущих дней. И эти приметы даны не только в их мгновенном бытии, как скоропись пережитого чувства боли, радости, печали, но и в соотношении с устойчивыми чертами национального бытия.

Прочтя «Поэму без героя», К. И. Чуковский с некоторым удивлением писал: «Анна Ахматова — мастер исторической живописи. Определение странное, чрезвычайно далекое от привычных оценок ее мастерства... И все же мне оно кажется правильным. Здесь самая суть ее творчества. И люди, и предметы, и события почти всегда постигаются ею на том или ином историческом фоне, вне которого она и не мыслит о них. Не оттого ли на ее страницах так многозначительны и вески слова: «годы», «эпоха», «век». Не оттого ли она питает такое пристрастие к числам, обозначающим время».<sup>2</sup>

Начало этого исторического чувства было заложено уже в ранних книгах. Оно еще не столь широко и настойчиво, но и даты, и приметы времени, и чувства человеческие уже осознаются в их историческом значении.

Здесь тоже возможны сравнения с поэзией Некрасова. Но строгий учет его влияния на Анну Ахматову — дело сложное. Сходные и даже по видимости «одинаковые» образы в пределах стихотворения функционально у них далеко не совпадают. Их поэтические стили особенны и решительно друг на друга не похожи. Анна Ахматова выработала свой исключительно емкий лирический стиль.

Для нас в данном случае важно не подобие образных рядов, не совпадения — случайные или условные, не степень общей близости поэтики Анны Ахматовой и Некрасова, а сама идея открытости, незамкнутости, живой восприимчивости ее поэзии. Эмоциональное полнокровие ее стихов, образы русской природы, обиход сельской жизни, многокрасочный и разноголосый строй наблюдений решительно разрывают границы «интимного романа». Больше того — создают другой эмоциональный центр, другой

---

<sup>1</sup> Вот некоторые из них: «Пустых небес прозрачное стекло...», «Молитва», «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», «Памяти 19 июля 1914», «Мне голос был, он звал утешно...», «Чем хуже этот век предшествующих. Разве...», «Тот август, как желтое пламя...», «Земной отрадой сердце не томи...», «Не с теми я, кто бросил землю...».

<sup>2</sup> Чуковский К. И. Читая Ахматову. — Москва, 1964, № 5, с. 200.

«сюжет», где природа, родина, Россия занимают главное место. И опять же начиная с самых ранних стихотворений и книг.

В «интимном романе» — если он вообще может быть выделен как самостоятельное целое без серьезного насилия над самой сутью ее лирики — границы разомкнуты и сметены глубоким и жадным интересом к миру, обостренной наблюдательностью и потаенной страстностью, которые прорываются не только в диалоге с любимым, но и в другом, более важном диалоге — с жизнью в ее целостности, с историей, с землей «тверской», «новгородской», «петербургской», вообще — российской.

В сущности, без этого не было б Анны Ахматовой — большого поэта XX века. Такой узнаем мы ее сейчас, но такой она была и раньше.

7

Поэзия Анны Ахматовой не столько литературная, сколько жизненная задача. Не построение особой манеры, в споре с символизмом вернувшей прозаическую полновесность слову, его основное значение — через непосредственность дневниковой записи и аналитичность психологического положения, — а явление цельного и гармоничного, подлинно жизненного характера, включившего в свою личную жизнь, в переживание интимного чувства — любви ли, разрыва, измены, возвращения — и весь остальной громадный мир, измеряемый обычно уже категориями — «природа», «история», «наличная действительность». Могущественный захват в личную сферу общего и превращение его в осязаемо-конкретное, так что долгое время по сути универсальная гармония стиха Анны Ахматовой воспринималась как фрагменты женского дневника, страницы частной жизни, чуть ли не наивная, бессознательная фиксация ощущений.

Между тем молодая Анна Ахматова времен «Белой стаи» уже в 1915 году писала такие стихи, в которых высказал себя особый жизненный характер и высшая гармония:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,  
Прозрачный, теплый и веселый...  
Там с девушкой через забор сосед  
Под вечер говорит, и слышат только пчелы  
Нежнейшую из всех бесед.



А мы живем торжественно и трудно  
И чтим обряды наших горьких встреч,  
Когда с налету ветер безрассудный  
Чуть начатую обрывает речь...

Наружно тут все как будто укладывается в схему переживания интимного чувства. Оно, как вообще у Анны Ахматовой, запутанное, трудное, напряженное.

Горькие встречи превратились в молчаливый обряд. Что-то до конца исчерпано в отношениях — и ничего нельзя объяснить. Чуть начатая речь обрывается. Ситуация становится еще напряженнее и сложнее. А есть же где-то «простая жизнь и свет» — вспомним другие стихотворения: там дымится «тело вспаханных равнин», наливается восковым зерном рожь, а «к колосу прижатый тесно колос с змеиным свистом срезывает серп». Есть немудреная, искренняя и открытая любовь, ведущая «нежнейшую из всех бесед» через ограду, на виду у пчел и солнца...

Какой типичный и завершенный психологический этюд для «камерной» Анны Ахматовой, для «интимного» дневника! Только эта «интимная» ситуация, как легчайшую былинку, втянула в напряженнейшее поле своих чувств, в тесный их круг чуть ли не патетическую преданность чему-то большему, высшему, главнейшему:

Но ни на что не променяем пышный  
Гранитный город славы и беды,  
Широких рек сияющие льды,  
Бессолнечные, мрачные сады  
И голос Музы еле слышный.

Не дерзостно ли «интимный» этот роман поглотил и сделал личным переживанием весь классический Петербург? Поглотил и литературную традицию, превратив жуткие его описания — от Пушкина и Гоголя до Блока и Достоевского — в сжатые и прозрачные эпитеты («пышный», «гранитный», «город славы и беды»), в неразвернутой емкости — «банальности» — которых затаены главные его историко-культурные определения. И в то же время он предстает здесь как бы в непосредственности бросающихся в глаза очертаний и красок — мрачные парки, «широких рек сияющие льды»...

Мы вправе еще отметить точность и обдуманность этих образов. Их осмысленную дальнорзоркость и наполненность общим — историческим и современным — содержанием.

Что это так и есть, доказывают стихи, написанные несколько лет спустя — все о том же городе, — где каждая строчка уже прямая формула преданности, мужества, решимости:

И мы забыли навсегда,  
Заключены в столице дикой,  
Озера, степи, города  
И зори родины великой.  
В кругу кровавом день и ночь  
Долит жестокая истома...  
Никто нам не хотел помочь  
За то, что мы остались дома...

Остались, «город свой любя», в годы разрухи и голода, чтобы сохранить «его дворцы, огонь и воду». Остались вопреки зову покинуть «край глухой и грешный», клевете и осуждению.

Но вернемся к стихотворению 1915 года. Не однолинеен и его внутренний психологический ход. Он не останавливается на противопоставлении: «простая жизнь» — сложность и запутанность с их горечью. Сверх этого мотива отношений двух сердец есть еще: «живем торжественно и трудно» как параллель надличному бытию — «город славы и беды», — включенному в любовное переживание.

Анна Ахматова, может быть, впервые в русской поэзии любовь двух людей почувствовала и показала таким универсальным, таким наполненным чувством, которое способно объять всеобщую жизнь, сделать ее принадлежностью этой любви, обратить самую ее даль, определяемую абстрактными понятиями — категориями, — в конкретный образ, непосредственную данность, эмоцию.

Не только слову возвращала Анна Ахматова его изначальную ценность, непосредственную значимость, естественный смысл. Она с необыкновенной твердостью и смелостью увела поэзию от всякого рода абстракций. Но не потому, что вовсе от них отвернулась или противопоставила им быт, интим, мгновенность. Она преодолела их, снова наполнив жизнью, сделала реальными в новом историческом и своем личном времени.

Этим даром Анна Ахматова владела с самого начала. В книге «Вечер» есть стихотворение:

Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.

Что это? Эюд, лирический вздох, сон наяву?

Дело в том, что и живая культурная традиция способна абстрагироваться. Лица превращаются в лики. Строки, исполненные огня, — в цитаты. Образы, оплаченные кровью, подтвержденные судьбой поэта, — в застывшие эмблемы. Живой человек воспринимается как система. Как собрание полезных советов и символических качеств.

Пушкина не однажды пытались умертвить пушкинисты, сделав из него концепцию. Анна Ахматова, глядя на эти сбескровливающие усилия, вернула Пушкина в Лицей, в царскосельские парки.

То есть не совсем так. Он «бродил по аллеям», грустил у озер. Но иглы сосен устилают пни, как столетие назад. И «здесь лежала его треуголка». След попал в след. Время сомкнулось со временем. Сила и глубина чувства вернули поэта — «столетие мы лелеем еле слышный шорох шагов».

Это ли не даль — временная, столетняя, — уже цепенеющая и абстрагирующаяся, которая приблизилась, потеплела, стала нашей жизнью!

Анна Ахматова не прибегала к стилизациям. Они ей враждебны. Стилизация — это обыкновенно и есть охлаждение творческого импульса, механическое движение в безвоздушном пространстве, превращение живого в мертвое.

Связь Анны Ахматовой с культурной традицией жизненна, кровеносна, произнесем даже слово — интимна. Но ахматовская интимность помогает принимать традицию не как внешнее правило, а как жизнь, которую мы прежде чувствуем, а потом осознаем. Не руководствуемся которой, а в которой пребываем. Это ведь большая разница: знать правила или просто жить, как дышать, не замечая этих правил.

Ахматовские строчки из стихотворения «Царскосельская статуя»: «Смотри, ей весело грустить, такой нарядно обнаженной» вошли в словари, поэтики, хрестоматии как классический пример оксюморона. Однако прямо или косвенно относили их к «интимному роману». Что и гово-

ритель, интонации в самом деле глубоко личные. Но героиня этого романа — Пушкин, воспетая им дева, время...

Уже кленовые листья  
На пруд слетают лебединый,  
И окровавлены кусты  
Неспешно зреющей рябины.

И, ослепительно стройна,  
Поджав незябнувшие ноги,  
На камне северном она  
Сидит и смотрит на дороги.

Я чувствовала смутный страх  
Пред этой девушкой воспетой.  
Играли на ее плечах  
Лучи скудеющего света.

И как могла я ей простить  
Восторг твоей хвалы влюбленной...  
Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной.

Это — знаменитая девушка с разбитым кувшином, прославленная Пушкиным в его гекзаметрах «Царско-сельская статуя».

Ситуация в чем-то сходная с той, что и в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...». Пейзаж Царского Села, написанный с ахматовской точностью, скупостью и остротой. Он сиюминутный и вечный. Сегодняшний и тот — абсолютный — пушкинский. Снова одно время вошло в другое. Там через иглы сосен, здесь — вместе с «этой девушкой воспетой».

Только теперь связь еще крепче, еще живее. Роман — через столетие — вполне жизнен и реален. Дева, на которую Пушкин излил «восторг хвалы влюбленной», вызывает у Анны Ахматовой и «смутный страх», и восхищение, и ревность.

Но соперничество кончается тем, что она как бы отнимает ее у Пушкина, осветив излучением нового чувства, своего поэтического восторга.

И вот эта дева, ослепительно стройная, не подвластная времени, замершая на северном камне в вечной грусти, вдруг теплеет, оживает, одухотворяется, приняв на плечи лучи «скудеющего света», овевая бессмертной любовью и непосредственным восхищением всех проходящих мимо. Среди тоски окровавленных осенью кустов, слетающих кленовых листьев, стынувших прудов она вдруг освещается счастьем и весельем. И рождается

это — теперь уже неотъемлемо ахматовское — хрестоматийное, жизненное:

Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной.

В неповторимо индивидуальном стихотворении, казалось бы, в сугубо личной его интонации как бы свернуто вековое культурно-историческое пространство. Оно перестало быть абстракцией, линейной или числовой мерой, но обратилось в сегодняшнюю реальность, вошло в состав непосредственного чувства, усиливая и одухотворяя его.

В стихах Анны Ахматовой с большой силой, сжато, точно, глубоко в личном чувстве переплавлено и то, что мы обычно зовем эпохой, действительностью, современностью. Она не дает им общих характеристик и описаний, не перечисляет признаки и подробности. Анна Ахматова как будто остается все в том же кругу интимного переживания.

Но как оно меняется в разных ситуациях — от уютной гостиной до сельского уединения, от городских улиц до морского побережья, — как превращается во времени, берет на себя все больший и больший груз, усложняется, освещается или оттеняется отражениями исторических событий.

Первоначальное, юношеское — «любит — не любит», идиллические прогулки и встречи, уют комнаты и парка, прогулочного экипажа и дружеского кружка, робость признаний, радость взаимности, смутные тревоги, когда томится сердце, «не зная даже причины горя своего», — вдруг отливается в плотнейший сплав характера:

Я улыбаться перестала,  
Морозный ветер губы студит,  
Одной надеждой меньше стало,  
Одною песней больше будет.  
И эту песню я невольно  
Отдам на смех и поруганье,  
Затем что нестерпимо больно  
Душе любовное молчанье.

Как далеко это — тоже раннее — стихотворение от дневниковой записи происшедшего! «Любовное молчанье» стало поведением творческой личности. И по сути главное в этой любви не сама любовь, а воля, владение собой, первенство поэтического призвания: «одной надеждой меньше» — «одною песней больше»...

Творчество как образ жизни, как поведение изначально присутствует в поэзии Анны Ахматовой. Оно, как и природа, принимает на себя драматизм любви, ее очарования и разуверения обращает в свою пользу. Творчество — первоосновная жизненная потребность и идеальное состояние духа.

Но, как всякое естественное жизненное стремление, Анна Ахматова не мыслит его неким толчком извне, над человеком нависшей абстракцией, во имя которой приносится жертва, исполняется долг. Творчество изнутри совершенствует и одухотворяет личность, обостряя слух и зрение, расширяя границы проникновения, особым образом настраивая человека на восприятие самых тонких материй бытия:

Они летят, они еще в дороге,  
Слова освобожденья и любви,  
А я уже в предпесенной тревоге,  
И холоднее льда уста мои.

Но скоро там, где жидкие березы,  
Прильнувши к окнам, сухо шелестят, —  
Венцом червонным заплетутся розы  
И голоса незримых прозвучат.

А дальше — свет невыносимо щедрый,  
Как красное горячее вино. . .  
Уже душистым, раскаленным ветром  
Сознание мое опалено.

Стихотворение — 1916 год — от первой до последней строчки сопротивляющееся однолинейному пониманию поэзии Анны Ахматовой.

«Слова освобожденья и любви» намекают на «интимный роман».

Сухой шелест жидких берез, прильнувших к окнам, — щемящий промельк российского пейзажа.

Предпесенная тревога — образ поэтического вдохновения.

И наконец, последняя строфа — наивысший подъем духа, беспредельность творческого стремления.

В стихотворении есть любовь, пейзаж, психология. . . Экспрессия образного видения и склонность к точному определению.

Но что здесь фон и что главное?

В стихотворении нет разделения на внутреннее и внешнее. Если Анна Ахматова вводит какой-либо мотив, то он необходим для гармонии, неотъемлемо важен для

целого. Она избегает каких бы то ни было отвлеченностей, сухой логики понятий. В стихотворении о творчестве ни разу не сказано «творчество», «поэт», «вдохновение» или что-либо подобное. А самый обостренный психологический момент — опаленное горячим ветром сознание — этот образный вывод важен для нее не в своем абсолюте. Он естественно взращен обыкновенной земной любовью, непосредственным желанием сказать главные слова, оживить «голоса незримых».

Перед вдохновением открывается не железная колея метафизических законов, а живая тропинка к высшей любви, сотворению красоты, пониманию. Простирается не всеобъемлющая абстракция, а неисчерпаемые возможности жизни.

Для Анны Ахматовой не существует внешних конструктивных задач, но есть некая корневая система, из которой стих как бы произрастает:

Я так молилась: «Утоли  
Глухую жажду песнопенья!»  
Но нет земному от земли  
И не было освобожденья.

Как дым от жертвы, что не мог  
Взлететь к престолу сил и славы,  
А только стелется у ног,  
Молитвенно целуя травы...

И Анна Ахматова спрашивает: коснется ли божественный огонь «немоты моей чудесной»? Но в этом восторге перед земным, естественным, травяным, в этой «немоте чудесной» есть такая властительная тяга, что песня, как травинка сквозь асфальт, вырывается на свет.

Немота начинает говорить сдержанным, но страстным голосом благодарности, хвалы, восторга:

Перед весной бывают дни такие:  
Под плотным снегом отдыхает луг,  
Шумят деревья весело-сухие,  
И теплый ветер нежен и упруг.  
И легкости своей дивится тело,  
И дома своего не узнаешь,  
А песню ту, что прежде надоела,  
Как новую, с волнением поешь.

Другой источник вдохновения — известный уже нам «темный город у грозной реки», «строгий, спокойный, туманный», «город, горькой любовью любимый». Здесь

тоже распоряжается любовь — земная и высокая, — забирая полную власть над поэтом: «...печальная Муза моя, как слепую, водила меня».

Но утверждая эту власть творчества, Анна Ахматова не превращает его в некий абсолюте, правило, систему. Муза становится ее идеальным двойником. Она сопровождает поэта, вникает в его чувства и как бы подсказывает ему истинное отношение к жизни. Оттого так изменился ее облик.

Характер Музы развивается так же, как и характер автора. В пору, когда определился характер молодого поэта, определился и характер Музы.

Зачем притворяешься ты  
То ветром, то камнем, то птицей?  
Зачем улыбаешься ты  
Мне с неба внезапной зарницей?

Не мучь меня больше, не троны!  
Пусти меня к вещим заботам...  
Шатается пьяный огонь  
По высохшим серым болотам.

И Муза в дырявом платке  
Протяжно поет и уныло.  
В жестокой и юной тоске  
Ее чудотворная сила.

Муза, все так же предлагая поэту бесконечность и неисчерпаемость живой жизни, улыбаясь, притворяясь «то ветром, то камнем, то птицей», подводит его к пропасти. Исподволь вселяет в сердце неведомую прежде муку.

Это — новое чувство, новое жизнеощущение, освобождающее от юношеских иллюзий и неопределенности. «Мир больше не чудесен».

За текстом стихотворения — разор первой мировой войны, кровь, пожары. Это время, когда Анна Ахматова стала вслушиваться в пророческие голоса: «Ждите глады, и труса, и мора, и затмения небесных светил». И сама прикоснулась «к вещим заботам».

Жестокая и юная тоска ее Музы — это ее собственная тоска, тревожное предчувствие грозных для России дней, мировых катастроф, невозвратных потерь: «А здесь уж белая дома крестами метит и кличет воронов, и вороны летят».

Другими стали разлуки и печали. «В объятый пожарами» чужой стране затеряна могила одного. «Я не знаю, ты жив или умер», — сказано о другом. «Не за победой,



за смертью» ушел третий, и воображению чудится «холм изрытый над окровавленным Днестром».

И вот осталась я  
Считать пустые дни.  
О вольные мои друзья,  
О лебеди мои!

Другой стала любовь — надрывной, бедственной, грешной.

Нет, царевич, я не та,  
Кем меня ты видеть хочешь.  
И давно мои уста  
Не целуют, а пророчат.

Не подумай, что в бреду  
И измучена тоскою  
Громко кличу я беду:  
Ремесло мое такое.

Характер обрел строгую и чеканную форму: «Ни праздного, ни ласкового слова уже промолвить не могу».

Все закоулки души провеяны ветром времени. Просквожены навывлет, продуты. Все личное — каким бы глубоким, отдельным и тайным оно ни было — бесповоротно и всецело включено в безоглядный бег времени, который не знает ни снисхождения, ни пощады.

Личное отворено настежь, роздано, перелито в общую жизнь:

Земной отрадой сердца не томи,  
Не пристражайся ни к жене, ни к дому,  
У своего ребенка хлеб возьми,  
Чтобы отдать его чужому...

Поэзия Анны Ахматовой, без сомнения, обладает внутренней широтой, силой и свободой. Она притягивает к себе, заключает в круг глубоко личных чувств самый воздух времени, рассеянные в нем нравственно-психологические токи. Ее поэзия драматична, погружена в сердцевину переживаний, человечна.

Это очень много. При том, что стихов у Анны Ахматовой мало и они предельно коротки. И чем дальше, тем плотнее становится материя ее стиха, точнее поэтические определения, сосредоточеннее чувство, строже мысль.

Одно из поздних стихотворений — 1961 года — называется «Родная земля»:

В заветных ладанках не носим на груди,  
О ней стихи навзрыд не сочиняем,  
Наш горький сон она не берedit,  
Не кажется обетованным раем,  
Не делаем ее в душе своей  
Предметом купли и продажи,  
Хворая, бедствуя, немotствуя на ней,  
О ней не вспоминаем даже.  
    Да, для нас это грязь на калошах,  
    Да, для нас это хруст на зубах.  
    И мы мелем, и месим, и крошим  
    Тот ни в чем не замешанный прах.  
Но ложимся в нее и становимся ею,  
Оттого и зовем так свободно — своюю.

Эпиграфом — «И в мире нет людей бесслезней, надежнее и проще нас» — оно связано со знаменитым «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922) и замыкает круг постоянных разговоров с землей, родиной, Россией.

Это уже не пейзажи милых сердцу парков и сельских уголков. Не умильные улыбки природы. Не щемящая грусть смены времен года. Но земля в собственном смысле слова. Почва.

Анна Ахматова находит точные образы-формулы. Ведет прямую и непрерывную нить размышления. Это — голос опыта. Пережитое и передуманное много раз. Итог долгой жизни.

Анна Ахматова сознательно пренебрегает украшениями, которые готова подсказать услужливая память, возвышенными речами, приличествующими такому важному поводу, или далеко идущими расчетами, но тем меньше превращает свою мысль в абстракцию, в очищенное понятие, эмблему.

Оставляет она лишь то, что есть. Неминуемое. То, что так или иначе случается со всяким человеком, прожившим честную жизнь: болезни и бедствия, «грязь на калошах» и «хруст на зубах», ежедневное преодоление тяжести земной. Все, что пришлось испытать и вынести, не думая о славе и награде. Все, что было твоей совестью, твоей правдой, твоей судьбой, оплаченной кровью. Когда можно сказать: «И мы мелем, и месим, и крошим тот ни в чем не замешанный прах».

«Родная земля» — о верности, мужестве, достоинстве человека, делающего самостоятельный выбор и отвечающего за него жизнью. Есть в этом выборе высочайшая

свобода — в самых трудных обстоятельствах быть самим собой, звать эту землю своею, стать ее неделимой частью...

Один из сильнейших и постоянных двигателей поэзии Анны Ахматовой — мотив поведения. Поведения в любви, творческого, гражданского. Впрочем, для нее все это едино, нерасторжимо, связано. Поведение для нее — значит цельность, самостоятельность, достоинство. Это собранность и постоянство личности, проявляющей себя с неизменной определенностью и характерностью.

Но личность не исчерпывается манерой держаться, подчеркнутой обособленностью, избранностью интересов, даже известной узостью, когда невольно бросается в глаза первоосновное.

Анна Ахматова обладала неистощимой любознательностью. Ей все было интересно. Она много знала, много помнила, отличалась тончайшей интуицией. У нее был чудесный дар понимания. Она умела замечать мелочи и по ним восстанавливать важное и значительное. Знания Анны Ахматовой были подробны, конкретны и разнообразны. Идеал — пушкинская точность, широта и гармония.

Знать личность в этом безграничии восприимчивости, интересов, потребностей куда труднее, чем выказать характер в узкой или специальной области. Между тем Анна Ахматова всегда шла навстречу новым знаниям, впечатлениям, предчувствиям. Необыкновенные события происходили в самой жизни, вовлекая целые страны и континенты. Вдосталь было трудного, драматичного, трагедийного.

Личность Анны Ахматовой больше всего высказывалась в интенсивности переживания, в том могущественном захвате в свою орбиту причин и следствий, когда сами они как бы взаимно уничтожаются или растворяются, уступив место необыкновенной силы эмоциональному углублению, сосредоточению, преображению.

И упало каменное слово  
На мою еще живую грудь.  
Ничего, ведь я была готова,  
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:  
Надо память до конца убить,  
Надо, чтоб душа окаменела,  
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета  
Словно праздник за моим окном.  
Я давно предчувствовала этот  
Светлый день и опустелый дом.

Нам не дано знать это «каменное слово». И точное содержание «памяти». Ясно только, что случилось нечто горестное и трагическое. Безжалостное «каменное слово», как приговор, отняло дорогого человека, опустошило дом, внесло разорение в душу... Но дело тут не столько в нем, сколько в огромном внутреннем сопротивлении, в великой воле к жизни. Еле живая грудь встречает его мужественно и непреклонно. На убийственный приговор отвечает убийством памяти, окаменением души. И новой — возвращенной на этом разорении — жизнью, неподвластной жестокости и равнодушию любых «каменных слов».

Но восприимчивость ахматовской поэзии особая. Она включала в себя не столько факты, события, наружные изменения, сколько их следствия, их влияния на человека, нравственно-эмоциональные выводы.

Оттого внешне и в ее стихах как будто мало что меняется. Мы наблюдаем спады и подъемы чувства. Разные окраски любовей, встреч, разлук. Разные поводы — от простого несходства людей до гибели на войне или в других круговоротах судьбы. Но по скрытым подземным толчкам, по их разрушительной и созидающей силе нетрудно судить о характере событий, об их размахе и действии на людей.

9

Поэзия была для Анны Ахматовой больше, чем литература. Она была поведением, совестью, образом жизни.

В цикле стихотворений «Тайны ремесла» Анна Ахматова очертила границы своего поэтического космоса:

Многое еще, наверно, хочет  
Быть воспетым голосом моим:  
То, что, бессловесное, грохочет,  
Иль во тьме подземный камень точит,  
Или пробивается сквозь дым.  
У меня не выяснены счета  
С пламенем, и ветром, и водой...  
Оттого-то мне мои дремоты  
Вдруг такие распахнут ворота  
И ведут за утренней звездой.

Анна Ахматова думает о двух главных устремлениях поэзии. Вглубь, к тому, что, «бессловесное, грохочет», раз-

рушает «подземный камень», «пробивается сквозь дым», к невыразимому, потаенному, подспудному и к стихиям вольным, освобожденным — счеты «с пламенем, и ветром, и водой». Устремленне вдаль — «за утренней звездой».

Она не ставит внешних ограничений. Поэзия способна объять необъятное. Интуиции могут быть сколь угодно изощренны и тонки. Мысли — широки и емки.

Но это скорее принципиальное допущение, то, что могло быть. Пространственные завоевания мало интересовали Анну Ахматову. Точнее, она считала их возможными или состоявшимися лишь в том случае, если они оказывались принадлежностью чувства, источником переживаний, захватывали нравственную сферу.

В этом смысле Анна Ахматова отличалась большой разборчивостью. То, что ее не трогало, она не могла поместить в стихи. Умозрения — даже самые фантастические и по-своему красочные — ей решительно противопоказаны.

Но другое дело — ум, мысль, идея поэтическая. Без мысли нет стихотворения. Ум так же, как и вся личность поэта, участвует в его создании. Только ум в поэзии особенный, высказывает себя иначе, нежели в рассуждении, соотносящем понятия, или в науке.

В «Тайнах ремесла» есть стихотворение «Творчество», с большой тонкостью показывающее это отличие ума поэтического, поэтической мысли.

Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...  
Но вот уже послышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки, —  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Перед поэтом в минуту вдохновения является некое жизненное «все» или «весь мир». И бой часов, как напоминание о времени, и раскаты грома, и пленные голоса, и жалобы, и стоны... Все явное и все тайное, дальнейшее и

близкое, спешит обрести речь, стать словом, выразить себя.

Но поэт не может повторить мир, создать его двойник. Он среди этого неясного гула и шума, в немой, не высказавшей себя жизни интуитивно находит один всепобеждающий звук. Этот звук подчиняет себе все остальные. При нем они открывают свой смысл. И «слышно, как растет трава, как по земле идет с котомкой лихо...»

«Тогда я начинаю понимать», — пишет Анна Ахматова. Стоны становятся словами. Пленные голоса получают свободу. Жизнь начинает говорить. Она уже сама диктует строчки, лежащие на белоснежный лист. Создается новый гармонический ряд, где красота объединяется с правдой, освещена лучом понимания.

Через понимание достигается гармония. Чувственные реакции проходят испытание умом. Красота проверяется достоинством правды.

Отношения интуитивных постижений и мысли особенно отчетливы в другом стихотворении цикла «Тайны ремесла» (2):

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

Иными словами, стихи рождаются не из внешних литературных намерений. Ни «одические рати», ни «элегические затей» не могут быть заранее поставленной целью. Поводом стихотворения часто бывает некое интуитивное движение, уводящее с привычного пути. Примета «некстати» спасает от общих мест и надоевших красот — «не так, как у людей». Поэзия вырастает порой из самой презренной прозы. Преодоление этой прозы придает стиху особую поэтичность, особую свежесть — задор и нежность.

Однако само это стихотворение Анны Ахматовой построено иначе. Все его «неожиданности» обдуманы и си-

стематизированы. В нем наращиваются не психологические связи, но производится образное уяснение мысли. Мысль подталкивается образом, одновременно конкретным и символичным. А образ уточняет мысль, чтобы к концу она получила непреложность истины.

Чуть ли не за каждым образом этого стихотворения стоит долгая история творческих исканий Анны Ахматовой.

Отказавшись от выпренности оды и чувствительности элегий — жанров, которые все-таки привлекали юную Анну Ахматову, — она берет груды сниженного материала, не прошедшего проверку эстетическими нормами. Ломая ограничения и предвзятые намерения, в стихи врывается сама жизнь, не процеженная условностями какого-либо поэтического жанра. «Не ведая стыда» — подавляющая поэтическое жеманство, — летит ее «сор», оттеняя истинную красоту.

Анна Ахматова — уже на уровне образов-формул — утверждает то, что она открыла для себя еще в первых книгах. Как в «Вечере» — «душный запах дегтя» и «запах теплый мертвой лебеды». В «Четках» — шуршание лопухов в овраге. Или несколько позже: «Почернел, искривился бревенчатый мост, и стоят лопухи в человеческий рост, и крапивы дремучей поют леса». От первых до последних книг — крики ворон и журавлей, «крики пастиухов», «крик аиста, слетевшего на крышу».

Теперь все это собрано в одно стихотворение. Если раньше «сор» был рассеян и воспринимался как отдельные меты, вехи, признаки, обостряющие стих, придающие внезапность и свежесть чувствам, то здесь вместе они являют своего рода поэтическую концепцию.

Стихотворение необыкновенно по образной плотности. Почти перечислительное по характеру фразы, в подтексте оно свободно и многозначно. Чувственно-пластическая его широта и подробность передают не одни лишь эмоции. В стихотворении есть сильнейшее интеллектуальное течение. Оно устремлено к пониманию и на глубине строго организовано, осмыслено, его противоречия приведены к единству и гармонизированы — «на радость вам и мне». Эмоциональное напряжение у Анны Ахматовой создается частотой и плотностью сопоставления образов и наблюдений на миниатюрной стиховой площади. Возникает уплотненная взрывчатая материя, в которой на одной орбите находятся одическая торжественность и любовный лепет, образы сниженной и эстетизированной природы,

подробности интимной жизни и факты исторического значения, эмоциональный порыв и рациональное психологическое решение.

Но эти противоречия не подчеркнуты. Их направление не на разрыв, не на дисгармонию, а на создание сложных связей, равновесия, единства, имя которому переживание, чувство, жизнь в полном объеме, централизованная в личности поэта и сразу, в одном акте, соотношенная с множеством факторов внешних и внутренних. Отсюда столь обманчивые суждения о камерности ее лирики, узости тематики, замкнутости поэтического мира. Это не узость, а предельная уплотненность, превращение душевного опыта в своего рода плазму, которая потенциально содержит огромную жизненную энергию.

Образы сниженной природы сами по себе для Анны Ахматовой никогда не были целью. Она не собиралась кого-либо оспаривать или нарочно дразнить гладкописцев и эстетов. «Сор», грубая шероховатость природы не выставлены для особого обозрения. Они уравновешены другими образами. Образы эти пленительны, прекрасны, порою даже изысканны.

Разнообразны цветы, нежны их запахи, приятно за ними наблюдать, ухаживать. «Сухо пахнут иммортели». «Георгины вдоль серебряной дорожки». Несут букет роз из оранжерей. Весело подстригать «на кустах сирени ветки те, что нынче отцвели». Чудесно, когда стоят «нарциссы на столе и красное вино в бокале плоском».

Хорошо здесь: и шелест и хруст;  
С каждым утром сильнее мороз.  
В белом пламени клонится куст  
Ледяных ослепительных роз.

Бесчисленны и прекрасны оттенки небес, лунного и солнечного света, осенних и летних дней. Тут целая радуга красок, ярких и скромных, нежных и звучных. «Над городом древним алмазные русские ночи и серп поднебесный желтее, чем липовый мед». Небо «сожжено червонно-дымной зарею». Осень смуглая несет в подоле красные листья. «Сад сквозной, осенний, нежный, и крики журавлей, и черные поля». «Широк и желт вечерний свет, нежна апрельская прохлада». «Стоит на небе месяц чуть живой средь облаков струящихся и мелких».

Мало кто сравнится с Анной Ахматовой в искусстве видеть, как луч «взбегает и сбегает по влажному весеннему плющу», как стелется нежно-голубой дым над чер-



ной набережной, замечать матовую ли бледность звезд, солнца «тусклый лик» и «неба синий лак», изумрудную воду в каналах, золотую пыль в проеме двери. . . Свет лучится и играет, переливаются краски. Переходы, полутона, яркие и бледные пятна. Все струится, трепещет, меняется, хрупкое и нежное, исполненное свежести и какой-то необычайной внутренней силы.

Но вот что примечательно. Грубая, горькая, простая материя лебеды и полыни, крапивы и подорожника соседствует с хрупкостью осенних роз, прозрачной ясностью небес, душистой теплотой летнего ветра. И в этом нет никакого контраста, взаимоисключения, разрыва. Это — единство, полнота, равновесие. Одно переходит в другое. Анна Ахматова единым духом и взором, одной стиховой фразой или строфой обнимает сокровища разной ценности. И тогда возникают эти удивительно сплавленные строки: «Бессмертник сух и розов. Облака на свежем небе вылеплены грубо. Единственного в этом парке дуба листва еще бесцветна и тонка»; «И малиновые костры, словно розы, в снегу цветут».

Краски и смыслы, невероятно удаленные друг от друга, объединяются плавным ритмическим жестом и неожиданно продолжают друг друга, как розовое пятнышко бессмертника — грубую белизну облаков и бесцветную еще форму тонкого дубового листка. Малиновый костер уподобляется розе в снегу. Или такой переход: «*крапива запахла, как розы, но только сильнее*». Можно сказать, что Анна Ахматова совмещает лед и пламень. Но при этом ни лед не плавится, ни пламень не гаснет. Они одинаково причастны к гармонии.

Тайна открытия этого перехода, этого единства для Анны Ахматовой и есть тайна ремесла, тайна поэзии, тайна жизни. Первые критики, противопоставляя эстетику Анны Ахматовой символизму, склонны были чрезмерно подчеркивать самоценность ее образа и слова. Они значат только то, что значат, не больше, но и не меньше. Однако на самом деле в ее поэзии нет этого неукоснительного эмпиризма. Правда, поздней Анне Ахматовой яркая метафора более свойственна, чем ранней. «Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник», — сравнение совершенно невозможное в ее первых книгах.

В каждом ее стихотворении даже в неброских красках и сдержанных интонациях мы ощутим жар вдохновения, разлив чувств, прикосновение к тайне, без которых просто не может быть лирического сюжета, разных ступеней

эмоциональной напряженности, движения мысли, поглощающих читательское внимание.

В стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» тоже есть этот переход и эта тайна. Весь его «сор» и все выходки «некстати» оказываются как нельзя больше к месту и к стати. И запах дегтя, и трогательный одуванчик у забора, и «таинственная плесень на стене», которая ведет нас к совсем уже невыразимому и неявному, охвачены одним гармонизирующим жестом. И их неожиданное соседство оказывается содружеством, складывается в музыкальную фразу, в сладостный стих, что, «задорен, нежен», звучит «на радость» всем.

Это заключение о радости типично для Анны Ахматовой: оно продолжает один из главнейших мотивов ее поэзии и прослеживается до конца дней. В ее лирике найдется немало страниц трагических и печальных. И наверно, выстраивая ее драматические образы в один ряд, можно было бы нарисовать образ поэта мрачного, скорбного, подавленного судьбой.

Но Анна Ахматова не была таким поэтом. У ее трагизма всегда существует тайна перехода в жизнелюбие. А ее радость неполна без еле заметной горечи, без тонкого налета грусти, а порой и без кружения у бездны на краю.

Стихотворение, начинающееся строчкой «Все расхищено, предано, продано...», кончается совершенно неожиданно: «И так близко подходит чудесное к развалившимся грязным домам... Никому, никому не известное, но от века желанное нам».

Стихотворение «Тот город, мной любимый с детства...», наполненное сетованием на безвозвратные потери, сожалением, что «все унеслось прозрачным дымом», подводит к удивительно сильному финалу:

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо.

«Годовщину последнюю празднуй...» — этот праздник трагических предчувствий завершается необыкновенным по силе единением жара и холода, отчаяния и надежды, смерти и жизни. И в итоге все-таки жизни. «Фонари погребально горят», но

В грозных айсбергах Марсово поле,  
И Лебяжья лежит в хрусталях...

Чья с моею сравнивается доля,  
Если в сердце веселье и страх.

И трепещет, как дивная птица,  
Голос твой у меня над плечом.  
И внезапным согреться лучом  
Снежный прах как тепло серебрится.

Надо поистине любить жизнь, чтобы с такой естественностью соединить грозные айсберги и хрустальные льдинки, «веселье и страх», в холодную ночь последней годовщины прославить свою долю и «снежный прах» сравнить с теплом.

Это и есть тайна — тайна жизни. Анна Ахматова не вкладывает в эту тайну какого-нибудь мистического содержания. В сравнении даже с колдовством многих наших поэтов по поводу личного или исторического бессмертия, ответ Анны Ахматовой поразительно трезв и скромн:

Но я предупреждаю вас,  
Что я живу в последний раз.  
Ни ласточкой, ни кленом,  
Ни тростником и ни звездой,  
Ни родниковой водой,  
Ни колокольным звоном —  
Не буду я людей смущать  
И сны чужие навешать  
Неутоленным стоном.

Но и гордость звучит в этом ответе. Предупреждение, что повторения не будет, что общение с живым человеком не заменят никакие косвенные признаки угасшей его жизни. Жизнь несет благо сама в себе. Жизнь — в единственный и последний раз — это осуществление всех сил, полнота чувства, противостояние случаю, судьбе, смерти, это мужество («Шиповник так благоухал, что даже превратился в слово, и встретить я была готова моей судьбы девятый вал»), это жизнь даже тогда, когда исчерпаны все силы: «Господи! Ты видишь, я устала воскресать, и умирать, и жить. Все возьми, но этой розы алой дай мне свежесть снова ощутить». Строки эти написаны на семьдесят третьем году жизни!

Анна Ахматова проявила незаурядную силу характера, стойкость и волю, осуществленную в искусстве поэзии.

Оставаясь тонким лириком, она включила в свои стихи целые пласты русской жизни. Ее диалог с природой,

с людьми, со временем был напряженным, страстным и правдивым. Она объяла в своей поэзии несколько исторических эпох. Корней Чуковский назвал ее «мастером исторической живописи». Начиная с волновавшей ее «России Достоевского» и до середины 1960-х Анна Ахматова чутко прислушивалась к биению пульса общественной жизни. Время, прожитое ею, было прожито с необыкновенной интенсивностью эмоционального участия. Это действительно была жизнь в настоящем времени со всей глубиной его постижения, в котором проявился ее характер как человека и как поэта, окрепло ее искусство, необыкновенно восприимчивое к духовному строю и нравственным запросам личности.

«Поэзия Ахматовой,— писал Твардовский,— это прежде всего подлинность, невыдуманность чувств, поэзия, отмеченная необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала...

Лирика Анны Ахматовой — неотъемлемая часть нашей национальной культуры, одна из не утративших свежести ветвей на древе великой русской поэзии».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 5, с. 273.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

О содержании поэтического образа. <i>Вместо предисловия</i> . . . . .	3
Поэзия и проза. <i>Александр Твардовский</i> . . . . .	26
На пределе риска. <i>Борис Слуцкий</i> . . . . .	75
Общая со многими судьба. <i>Константин Ваншенкин</i> . . . . .	107
Поэзия поступка. <i>Сергей Орлов</i> . . . . .	132
Динамика поэтического мира. <i>Александр Межиров</i> . . . . .	155
Новая гармония. <i>Николай Ушаков</i> . . . . .	179
«Эпох соприкасатель». <i>Леонид Мартынов</i> . . . . .	210
Контрасты и метафоры. <i>Андрей Вознесенский</i> . . . . .	253
Обновленное слово в традиционном стихе. <i>Вадим Шефнер</i> . . . . .	291
«Зовем эту землю своею». <i>Анна Ахматова</i> . . . . .	325

Урбан А.  
У 64 В настоящем времени: Монография. — Л.: Сов.  
писатель, 1984. — 368 с.

В своей книге ленинградский критик А. Урбан показывает, как входит в советскую поэзию новая действительность, начиная от революционных преобразований в городе и деревне (Н. Ушаков, А. Твардовский), военного противостояния фашизму (Б. Слуцкий, К. Ваншенкин, С. Орлов, А. Межиров), кончая эпохой НТР (Л. Мартынов, А. Вознесенский, В. Шефнер), а также значение широты охвата действительности для поэта (А. Ахматова).

У  $\frac{4603010102-151}{083(02)-84}$  438-84

ББК 83.3Р7

**Адольф Адольфович Урбан**  
**В НАСТОЯЩЕМ ВРЕМЕНИ**

---

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1984, 368 стр. План выпуска 1984 г. № 438. Редактор *М. И. Дикман*. Худож. редактор *А. С. Орлов*. Техн. редактор *Е. Ф. Шараева*. Корректор *Е. А. Омеляненко*. ИБ № 4212. Сдано в набор 28.12.83. Подписано к печати 14.06.84. М 22265. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 18,78. Тираж 20 000 экз. Заказ № 9. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.